VIII. *Teoria & Análise*

Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma Análise da Sonatina n.1

Ester Bencke[1], Acácio T. C. Piedade[2]
Universidade do Estado de Santa Catarina
[1]esterbencke@terra.com.br, [2]acaciopiedade@gmail.com

Palavras-Chave
Camargo Guarnieri, Sonatina, Tópicas

RESUMO

Este artigo trata do aproveitamento do material musical oriundo da música folclórica pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993). Foi utilizada a teoria das tópicas em busca de conjuntos de figuras musicais com elementos de expressão tipicamente brasileira, procurando aliar estrutura e expressão. Em Camargo Guarnieri, as tópicas mais encontradas são aquelas provindas da música caipira. Foi realizada uma análise a fim de levantar tópicas na *Sonatina n.1* de Guarnieri e, desta forma, compreender como o compositor articulou aspectos provindos da música erudita – como as formas clássicas e a polifonia - e sua música de inspiração folclórica.

I. INTRODUÇÃO

No catálogo de obras para piano solo de Guarnieri constam, no ano de 1928, a *Canção Sertaneja*, a *Dança Brasileira* e a *Sonatina n.1*, sendo que as duas primeiras foram apresentadas a Mário de Andrade na ocasião em que se conheceram. De 1928 também é o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, no qual Mário de Andrade apresenta os postulados para a construção de uma música erudita nacional no Brasil. Em 1929, Antônio Sá Pereira escreve uma crítica entusiasmada sobre esta *Sonatina*, afirmando que ela traz um "forte elemento brasileiro", que tem o "poder de localização geográfica", e que Camargo Guarnieri tornou-se, ali, um compositor nacionalista (*apud* VERHAALEN, 2001:150). No mesmo ano, Mário de Andrade escreveu que a *Sonatina n.1* resume a evolução do compositor, parecendo "uma espécie de revisão sintética dos elementos já inventados e empregados por Camargo Guarnieri" (ANDRADE, 1929). A obra é apontada como marco fundamental do período no qual Camargo Guarnieri esteve próximo a Mário de Andrade, tanto pelo ponto de vista técnico quanto pelo nacionalismo, constituindo um modelo de como criar um "clima bem brasileiro sem necessitar de citações folclóricas" e utilizando as formas clássicas (NEVES, 1981:67). Um aspecto do nacionalismo está já na designação de andamentos e expressões por meio de termos brasileiros mais ou menos equivalentes: "molengamente", "com alegria", "bem dengoso", "ponteado", "depressa" e outras. Estes termos revelam igualmente alguns aspectos da dimensão expressiva da música de C. Guarnieri, importantes para a presente análise musical.

A idéia de uma expressão brasileira já estava em formação no jovem Guarnieri, o que impressionou muito Mário de Andrade em seu primeiro encontro com ele, tomando-o como um compositor maduro. É interessante notar que o próprio Andrade apregoava que um compositor, para produzir música nacional, teria que passar por alguns estágios: primeiro, dedicar-se ao estudo a música folclórica; depois, fazer uso em suas composições dos materiais ali estudados e; por último, quando o compositor já estivesse bem familiarizado com esta música, ela fluiria naturalmente em sua obra sem a necessidade de citações diretas. Esta última fase era chamada por Mário de "cultural", e nela "a música não será nacionalista, mas simplesmente nacional" (ANDRADE, 1991[1939]:26). Para o escritor, este parecia ser o caso do jovem Camargo Guarnieri, mostrando que a música brasileira tinha seu próprio caminho a seguir.

Segundo Travassos, há duas questões cruciais na música brasileira: "a alternância entre reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio" e a "dicotomia entre popular e erudito" (TRAVASSOS, 2000:7). O caminho próprio para a música erudita no Brasil, conforme o nacionalismo modernista, estava justamente na transformação do material popular em erudito, pois Mário acreditava que, para ser reconhecida no cenário internacional, a música brasileira teria que sofrer esta "transposição erudita" (ANDRADE, 2006[1928]:16). O material musical popular aparece aqui como fonte bruta e rica a ser depurada e não como produto final. Adepto desta visão, Camargo Guarnieri, compositor cujo discurso nacionalista é largamente conhecido, produziu música utilizando formas clássicas, polifonia e técnicas modernas (como politonalidade e dissonância) para transformar os materiais inspirados na música popular e folclórica.

As relações entre estrutura e expressão na música podem ser abordadas através de uma adaptação do que se pode chamar de teoria das tópicas, originalmente desenvolvida para tratar da música européia do período clássico (AGAWU, 1991; RATNER, 1980). Piedade vem trabalhando nesta teoria como ferramenta analítica para pensar a música brasileira no sentido de buscar figurações musicais significativas estáveis no texto musical de alguns repertórios brasileiros, que ali funcionam como signos musicais de universos culturais, em geral regionais, entendidos como representativos de aspectos da musicalidade brasileira (PIEDADE, 2007; PIEDADE e BASTOS, 2007). Sob esta perspectiva, a opção de Camargo Guarnieri pela não-citação direta de materiais folclóricos aparece como um distanciamento estético que na verdade intensifica o foco nos universos referenciais da musicalidade brasileira. O trabalho do compositor, assim, é o de transfigurar essas estruturas musicais submetendo-as ao estilo pessoal e às formas clássicas, mas de forma a garantir que ainda portem seus significados de identidade brasileira, funcionando como *tópicas*, ou seja, figuras da retórica musical. Esse distanciamento é que Mário de Andrade preconizava para a constituição da música nacional: o tratamento erudito ao material musical folclórico, a criação de materiais originais que, apesar da distância, não querem esconder sua inspiração popular. Vamos nos referir aqui especialmente às *tópicas caipiras*, que a nosso ver constituem o nexo expressivo fundamental de Camargo Guarnieri.

Natural de Tietê, cidade interiorana paulista, o compositor parece ter absorvido a melancolia e o humor inteligente das

toadas e modas de viola, muito praticadas em todo o Estado de São Paulo. Ao mesmo tempo, o amplo uso do modo mixolídio sugere a tomada das *tópicas nordestinas*, das quais o compositor lança mão sem, no entanto, expressar diretamente o imaginário nordestino (como faz, por exemplo, o compositor José Siqueira), mas sim de forma a trazer esta musicalidade para os campos simbólicos do mundo caipira. Isto significa uma aplicação da idéia de sertão que esteve presente na constituição histórica desta noção (Oliveira, 2009). Fazendo parceria com este dueto expressivo, as tópicas *época de ouro*[1] compõem um trio que dá conta de grande parte da expressividade de Camargo Guarnieri[2]. Sugerimos que, entretanto, o nó deste sistema expressivo está nas *tópicas caipiras*, filtro pelo qual atravessa toda a linguagem do compositor, tanto tonal quanto atonal. Vamos a uma análise por movimentos.

II. ANÁLISE DA SONATINA N.1

A. Primeiro Movimento – *Molengamente*

O primeiro movimento é organizado em forma sonata. A utilização da forma tradicional do *allegro* de sonata com conteúdo nacional inaugura um novo estágio no desenvolvimento da música brasileira, pois na época era mais comum a composição de danças (cf. VERHAALEN, 2001:150). A partir de um pensamento semelhante, Gerling (2005) trata da sonatina brasileira como uma expressão de brasilidade, assinalando aspectos em comum e também contornos particulares que esta forma musical tomou no Brasil, destacando a importância da *Sonatina* de Ravel (1905) como uma influência importante para compositores brasileiros do início do século XX. Conforme Gerling, as dimensões modestas da sonatina "serviram como uma alternativa na medida em que estabeleciam limites numa época em que as grandes formas estavam em baixa" (*Op.Cit.*:p.61). Neste sentido, as oito Sonatinas de Guarnieri foram importantes no estabelecimento desta forma no Brasil na medida em que participaram da instauração de "um estilo de sonatina brasileira que privilegia estruturas claras, recorrentes e de dimensões recatadas" (*Op. Cit.*: p.50).

O movimento apresenta alguns afastamentos da forma sonata tradicional sem, no entanto, comprometer a clareza da forma: o segundo tema inicia na supertônica (II) e aparece antes do primeiro tema na reexposição. Nesta sonatina, a funcionalidade tonal é bem evidente, diferentemente de outras obras da série cujo lastro tonal é muito mais sutil, como na 6ª Sonatina. Outro ponto importante é o caráter polifônico de toda a peça, inclusive neste primeiro movimento, lembrando que se trata de uma característica do estilo de Camargo Guarnieri.

A melodia do primeiro tema, estritamente um período (antecedente nos cc. 3-10 e conseqüente nos cc. 11-18), vai de *ii* para I, ambos com acordes de 6ª adicionada.

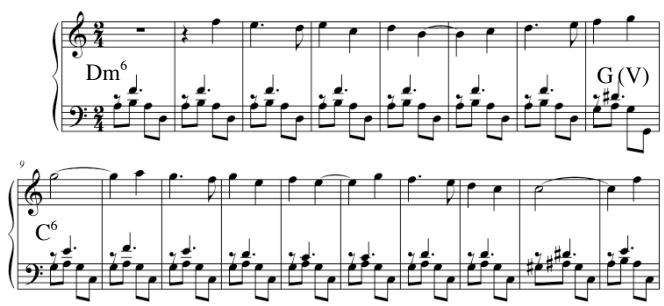



Figura 1. Primeiro Tema

O acorde de 6ª adicionada, previsto já por Rameau e frequentemente utilizado no período da prática comum (PISTON, 1994:369) e muito marcante em Debussy (MESSIAEN, 1956:47), é a opção mais coerente aqui, pois o trecho certamente aponta para uma cadência estendida *ii*-V-I, sendo o V acorde sem terça e com 5ª aumentada, o *ii* e o I acordes em posição fundamental com 6ª adicionada. Aliás, cremos que certas disposições do acorde com 6ª adicionada, tais como foram empregadas nos tecidos harmônicos de repertórios de música popular brasileira no início do século XX (veja-se Ernesto Nazareth), podem constituir material referencial para os compositores nacionalistas.

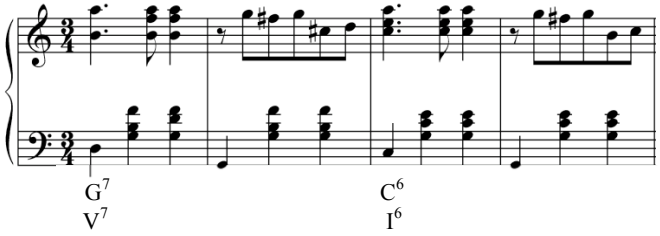



Figura 2. Confidências (1913), Valsa de Ernesto Nazareth, Compassos 33-37

A melodia do primeiro tema da *Sonatina*, somada à harmonia, tem toda uma curva da melódica caipira que ficaria evidente com terças ou sextas paralelas. A melancólica melodia de moda de viola é para ser tocada *molengamente*, possível referência semântica ao modo caipira de ser e de falar, ou ao canto arrastado das duplas nas modas de viola.

Este potencial caipira, sutil na exposição, surge de modo mais evidente em subseqüentes exposições do tema, como na reexposição (a partir do c.122), onde o tema é acompanhado de um contraponto imitativo, este ganhando terças paralelas no c.133 (Fig.3).

O segundo tema traz uma variação de caráter e andamento, *um pouco mais depressa*, e apresenta na mão esquerda uma célula rítmica típica de danças do centro-sul, registradas desde o século XIX, lembrando um subgênero caipira intitulado *cana verde* (cf. OLIVEIRA, 2009:61) (Fig. 4).

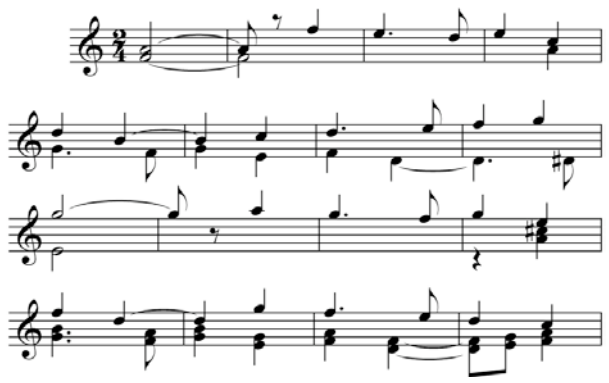



Figura 3. Terças paralelas presentes na mão direita da reexposição do primeiro tema (c.122-144)

A movimentação harmônica sobre o pedal de tônica confere a alternância entre I com 6ª adicionada e V^7, o que também é típico da *cana verde*. Está presente aqui, assim, uma *tópica caipira.*

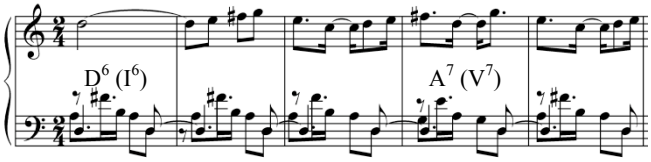



Figura 4. Início da Exposição do Segundo Tema (a Partir do Compasso 33)

Pelo uso da escala mixolídia de Ré, pode-se dizer que também há aqui uma *tópica nordestina* na dimensão melódica. Desde cedo na formação da musicalidade brasileira, a escala mixolídia (especialmente com #4) aparece como padrão na expressão da alma nacional, como índice de brasilidade. Estas representações excedem o mundo da música, pois o *nordeste profundo*, o sertão, foi construído historicamente como rincão de uma autenticidade cultural brasileira, e através da idéia de *sertanejo*, sempre houve um forte nexo com o universo caipira (ver OLIVEIRA, 2009). O sabor junino da cana verde já traz temperos do nordeste, pois as festas juninas paulistas de longa data possuem uma conexão direta, de via dupla, com suas congêneres do interior nordestino, tendo o acordeão como notável figurante. O padrão rítmico da mão esquerda, aliás, excetuando-se o pedal, é bastante acordeônico. O retorno do primeiro tema muda a paisagem festiva abruptamente e traz de volta a melancólica simplicidade caipira.

B. Segundo Movimento – *Ponteado e Bem Dengoso*

Este movimento tem o caráter de uma modinha. Um indício está já na indicação do título, que faz referência ao ponteado do violão, e também no termo *bem fora o bordonejo*, referente à mão esquerda do piano, indicando que esta voz tem como referência os contracantos graves de violão, típicos da modinha, da seresta e do choro. Mário de Andrade já conhecia esta emulação dos baixos do violão para a qual Guarnieri criou o termo *bordonejo* (1929). Em uma nota com recomendações para a execução, o compositor afirmou que "esta modinha deve ser tocada sem rigor do tempo, mas bem cantada a melodia, e os contracantos imitando o bordonejo do violão". (GUARNIERI, 1958[1928]). Pertinente a este espírito há um conjunto de tópicas chamado *época de ouro* (veja nota *i*), oriundo da musicalidade das antigas valsas brasileiras, criando a "nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo" (PIEDADE, 2007). Mostraremos onde estão as *tópicas época-de-ouro* neste movimento.

Após uma introdução de canção de seresta (cc.1-8), a melodia apresenta o tema principal num estilo *cantabile*, com *éthos* melancólico, diversas apojaturas (cc.9-20) e arroubos métricos (rallentando e fermata no c.20) (Fig.5). A textura é contrapontística a três e quatro vozes, denotando o que se pode chamar de *estilo culto*.[3] Harmonicamente, vários acordes de sextas napolitanas reforçam o espírito da peça. Este movimento é claramente uma canção ao estilo de uma serenata.

C. Terceiro Movimento – *Bem depressa*

Aqui a *tópica caipira* é clara, o movimento é um verdadeiro pagode-de-viola, dançável e alegre, o ponteado de viola se apresentando no primeiro tema, parecendo emular o rasgueado da viola caipira enquanto a mão esquerda apresenta o *tresillo*. Observe-se que este padrão rítmico atravessa duplicações, referências claras ao estilo de Debussy (RUWET, 1972). O uso de pontos pedais também pode remeter a Debussy, mas não creio que possamos falar de uma *tópica impressionista* neste caso.

Neste movimento, o segundo tema (a partir do c.33) é caipira ou talvez ciranda. Interferências de *tópicas brejeiras*[4] ocorrem pela utilização de ornamentos nos c.41 e 43(Fig.7).

Nos c.49-57, há uma imitação tipo canônica – *estilo culto* na cantoria (Fig.6). Antes da coda (c.72), o acorde de dominante anuncia a grandeza do final do movimento e da *Sonatina*: o primeiro e segundo temas juntos, ao estilo contraponto duplo. Um pagode de viola com tratamento culto e debussysta! (Fig.8)

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer, à luz da teoria das tópicas, que o eixo semântico da *Sonatina n.1* gira em torno do universo musical caipira, que predomina no 1º e 3º movimentos. Camargo Guarnieri, compositor assumidamente nacionalista, encontrou no universo da musicalidade interiorana da música caipira uma fonte central de inspiração criativa. Não queremos reduzir o estilo de Camargo Guarnieri a este aspecto, pois se trata de um compositor com grande riqueza semântica e domínio de estilos variados (por exemplo, o romantismo do *Ponteio Nº 49*, o toque stravinskyano da *Abertura Concertante*, e o acento schoenberguiano na peça *Em memória de um Amigo*[5]). Como hipótese para futuras análises de sua obra, tomamos que o universo das *tópicas caipiras* constitui um filtro essencial para toda a linguagem musical, mesmo quando os estilos predominantes são variados. As tópicas estão diretamente ligadas ao pensamento e à cultura, revelando facetas presentes na construção da identidade nacional. Pela análise musical através das tópicas, podemos lançar um olhar sobre como este Brasil musical é construído. Camargo Guarnieri, no seu neoclassicismo formal, no seu domínio da não-citação da música folclórica, na sua fineza polifônica, faz falar este Brasil intimista e interiorano que a sua própria música sempre recria e mantêm vivo.

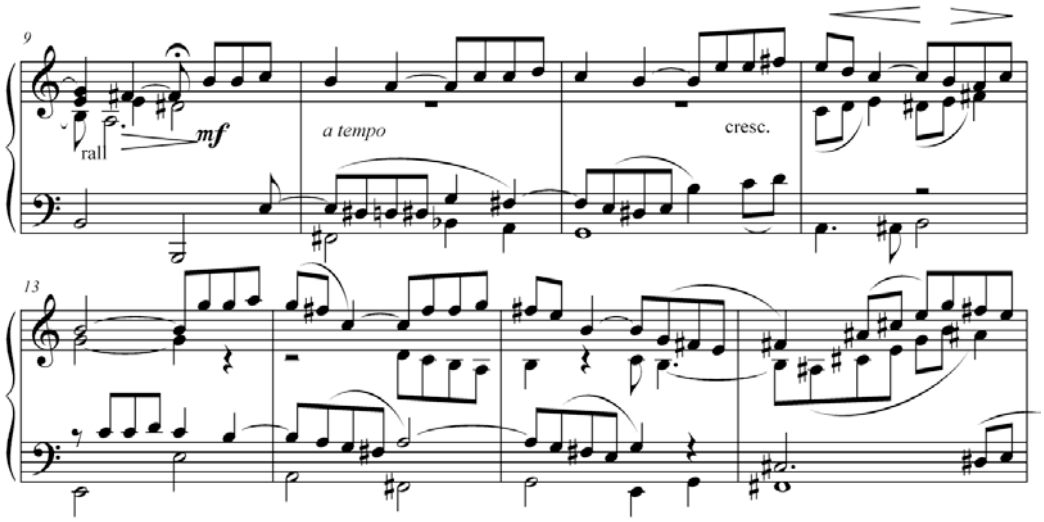



Figura 5. Compassos 9-16 do Segundo Movimento

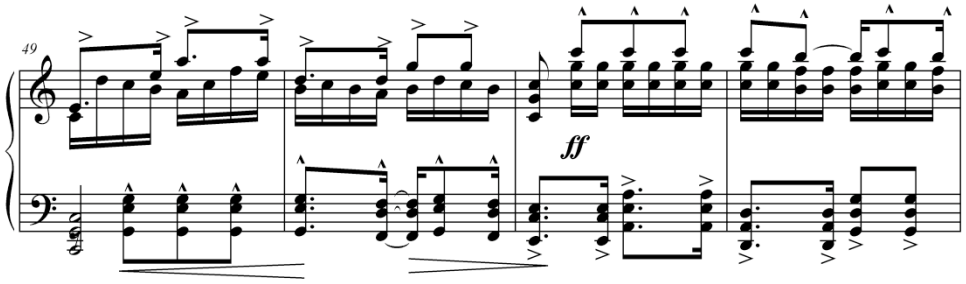


Figura 6. Imitação no Terceiro Movimento

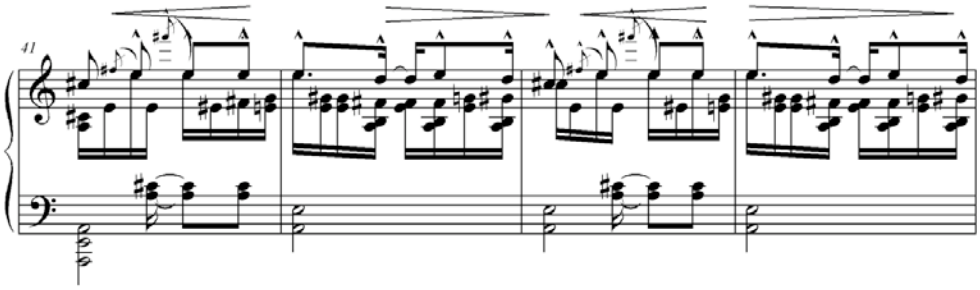



Figura 7. Ornamentos Compassos 41 e 43 do Terceiro Movimento

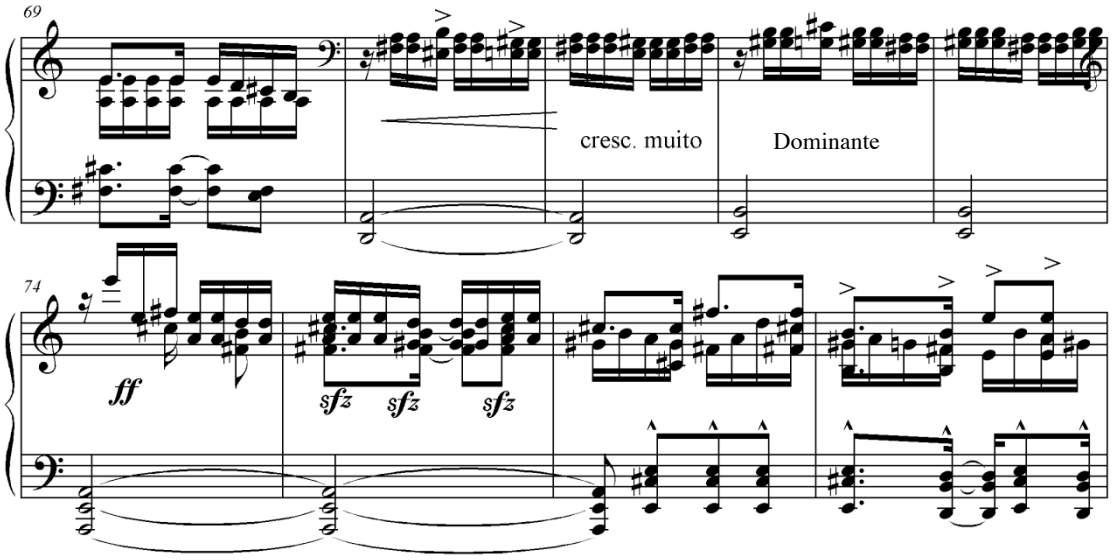



Figura 8. Dominante e Início da Coda Presentes no Terceiro Movimento

[1] Piedade chama de *tópicas época-de-ouro* os "maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras" que, quando empregados, evocam um "Brasil profundo, vindo do passado através de volteios e floreios melódicos (vários tipos de apojaturas e grupetos), padrões rítmicos (maxixe, polka, dobrado) e certos padrões motívicos (escala cromática descendente atingindo a terça do acorde em tempo forte) que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira" (PIEDADE, 2007).

[2] Para mais definições sobre os universos de *tópicas caipira*, *época-de-ouro* e outras, ver Piedade (2005, 2007) e Piedade e Bastos (2007).

[3] Agawu se refere ao *learned style* como tópica da música clássica. Acreditamos que há um universo de tópicas similar na musicalidade brasileira, igualmente no nível da textura polifônica, que opera justamente na "eruditização" de músicas populares.

[4] *Brejeiro* é um estilo brincalhão e desafiador, *scherzando*, que exibe audácia e virtuosidade, isto de forma graciosa e, principalmente, maliciosa. Trata-se de um gesto profundo da musicalidade brasileira (PIEDADE, 2007).

[5] Ver PIEDADE e FALQUEIRO, 2008.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira.* São Paulo: Martins Fontes, 1991 [1939].

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].

ANDRADE, Mário de. *Sonatina.* In: *Diário Nacional de São Paulo*. São Paulo: 17/04/1929.

GERLING, Cristina Capparelli. Ecos da Sonatina para piano de M. Ravel nas Sonatinas de Compositores Brasileiros. Anais do *Colóquio Brasil Musical*. Curitiba, DeArtes: UFPR, 2005.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sonatina n.1.* Partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.

MESSIAEN, Oliver. *The Technique of my Musical Language.* Paris: Alphonse Leduc, 1956.

NAZARETH, Ernesto. *Confidências*. Partitura. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1938 [1913].

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Migulim foi pra cidade virar cantor*. Tese de doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2009.

PIEDADE, Acácio & BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11, 2007.

PIEDADE, Acácio & FALQUEIRO, Allan. "Em memória de um amigo": considerações sobre Camargo Guarnieri pós-tonal. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música SIMPEMUS*. Curitiba: UFPR, 2008.

PIEDADE, Acácio. Jazz, Música brasileira e Fricção de musicalidades. *Revista Opus*, 11, 2005, p.197-207.

PIEDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11, 2007.

PISTON, Walter. *Harmony.* London: Victor Golancz, 1994.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RUWET, Nicolas. *Language, Musique, Poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida***.** São Paulo: EdUSP, 2001.

A formação de uma sonoridade autoral no *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, de Olivier Messiaen: análise musical

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Departamento de Música, Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP)
adrianalopes@usp.br

Palavras-Chave

Olivier Messiaen; Música para piano – Análise; Música para piano – Século XX.

RESUMO

Este trabalho propõe uma associação de técnicas de análise musical desenvolvidas durante os séculos XX e XXI, por autores como Allen Forte e Joseph Straus, a conceitos teóricos de Olivier Messiaen, para a análise do *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*. A análise é contextualizada por artigos anteriormente escritos por pesquisadores teoricamente relevantes. Justifica-se por ampliar a vertente teórica do compositor. A Conclusão reporta-se à formação de uma sonoridade autoral por Olivier Messiaen.

* * *

Em julho de 1919, Olivier Messiaen (1908-92) ingressou como estudante no Conservatório de Paris, onde permaneceu durante onze anos. Paralelamente e desde 1919, teve aulas particulares de harmonia com Noël Gallon e essas aulas se estenderam por aproximadamente dez anos. Foi para Noël que Messiaen tocou o primeiro dentre os oito *Préludes* para piano. Segundo declarou o compositor, o primeiro Prelúdio foi composto quando contava ainda com doze anos de idade. E segundo Elsa Barraine, sua colega de classe no Conservatório, os demais Prelúdios foram sendo concebidos nos anos seguintes e eram apresentados durante as aulas com Paul Dukas (HILL & SIMEONE, 2005, pp. 17-8 e 24).[1]

No verão de 1930, Messiaen (1908-92) finalizou os estudos no Conservatório e passou a se dedicar à carreira de compositor. Na entrevista concedida ao musicólogo Bernard Gavoty em 1961, o compositor fez comentários a respeito da construção de sua técnica pessoal de composição:

> "Ao deixar o Conservatório, descobri novos horizontes: (1) O cantochão, necessário para meu trabalho como organista; (2) As métricas gregas; (3) A rítmica Hindú; sem nunca ter estado na Índia, sinto-a em mim – esse sistema rítmico é o mais altamente desenvolvido de toda a música; (4) O folclore dos chineses, japoneses, peruanos, bolivianos e balineses, que incorporaram os modos pentatônicos em sua obra. Trabalhei com tudo isso assiduamente. Dizem que construí uma teoria. Talvez. Mas então minha teoria é a da espontaneidade. Está tão bem absorvida no interior de minhas veias que improviso tão facilmente quanto escrevo, no mesmo estilo. (...)" (MESSIAEN. In: MESSIAEN & GAVOTY, 1961, pp. 34-35).

Messiaen associava cores às suas composições. Chamando a atenção para o Prelúdio n. 6, declarou:

> "(...) Através dos modos harmônicos, cuja transposição é possível por apenas certa quantidade de vezes e transparecendo suas cores particulares devido a esse fato, obtive sucesso ao opor discos de cores, mesclando cores do arco-íris e descobrindo 'cores complementares' na música. Os títulos dos *Préludes* ocultam um estudo de cores. (...) [Em] *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*: os sinos combinam diversos modos; o *'houm'* (baixo resultante), e todas as harmonias superiores dos sinos, resolvem em vibrações luminosas; o adeus é púrpura, laranja e violeta. (...)" (MESSIAEN, 2001, pp. 5-6).

Em relação a uma possível associação entre os *Préludes* para piano de Messiaen e os de Claude Debussy (1862-1918), o compositor comentou com o musicólogo Claude Samuel:

> "(...) Reconheço que os subtítulos possam ser semelhantes (...), mas a música difere da de Debussy (...). Devido aos modos que usei, e talvez por ter me tornado aluno de Paul Dukas (...), meus Prelúdios apresentam um relacionamento pelo timbre. Em meu caso, eu estava ritmicamente muito longe da divina liberdade de Debussy" (MESSIAEN. In: SAMUEL & MESSIAEN, 1994, p. 111).

Nos oito Prelúdios, Messiaen utiliza amplamente os *modos de transposições limitadas*, [2] de maneira consistente e claramente reconhecível. No entanto, esses modos foram categorizados por Messiaen apenas seis anos depois da edição dos oito *Préludes* (ANDERSON, 1992, p. 450), o que justifica uma associação dos analistas contemporâneos ao material em voga, do qual faziam parte os Prelúdios de Debussy, mas certamente não se aplica às abordagens posteriores.

Em um artigo publicado em 1985 no periódico *Tempo*, o musicólogo Malcolm Hayes enfatiza a presença de material composicional modal e rítmico, originais e característicos na obra posterior de Messiaen (HAYES, 1985, p. 42). O analista musical Allen Forte corrobora a afirmativa de Hayes e acrescenta, durante uma análise de *Livre d'orgue*, que "a transformação de ritmos através de *valores adicionados* [3] foi prefigurada no quarto Prelúdio, intitulado *Instants défunts*" (FORTE, 2002, p. 32).

Observamos que no quarto Prelúdio, a presença da *métrica mista* (mudanças freqüentes na indicação métrica), sugere um gosto pela irregularidade métrica, mas ainda não constitui exemplo de *valor adicionado*. Já no caso do sexto Prelúdio, citado por Malcolm Hayes, a métrica mista muitas vezes inclui indicações de compasso com a semicolcheia como unidade de tempo, com o intuito de acomodar os valores adicionados. Assim sendo, consideramos o *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, a primeira obra em que Messiaen faz uso de valores adicionados.

A seguir, apresentamos nossa análise do sexto Prelúdio de Olivier Messiaen. Em ambos os casos, observamos o uso do material composicional pelo jovem Messiaen, verificando acessoriamente as características supracitadas, apontadas por Malcolm Hayes, Allen Forte e pelo próprio compositor.

O *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (*Sinos que badalam à angústia e lágrimas de adeus*), possui 74 compassos, organizados sob a forma *A-B-Coda* (Tabela 1).

Tabela 1. Forma do *Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*.

Seções Compassos	**A** 1-38		**B** 39-60			**Coda** 61-74
Subdiv. das Seções Compassos	**a** 1-20	**a^1** 21-38	**b** 39-48	**b^1** 49-54	**b** 55-60	
Centros	*sol* (1-13) *si* (14-20)	*sib* (21-27) *ré* (28-38)	*si*			*si*

A peça é cêntrica. Os centros *Sol-Si-Sib-Ré-Si* possuem um relacionamento não diatônico, por terças (no caso de *Sol-Si* e *Sib-Ré-Si*) ou cromático (*Si-Sib*), de maneira que seu *eixo de simetria inversional* é 4/5-10/11 (Figura 1), ou seja, esses centros se relacionam simetricamente em torno do eixo, produzindo equilíbrio no nível estrutural (STRAUS, 2005, pp. 133-139). [4]

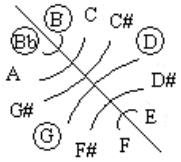


Figura 1. Centros da peça, relacionados ao redor de um *eixo de simetria inversional*, resultando em equilíbrio por simetria.

A *Seção A* é subdividida nas *Partes a* e *a^1*. A *Parte a* (comp. 1-20) tem a nota *sol* como centro de convergência, afirmado por repetição, uma vez que consiste no pedal que se estende do compasso 1 ao 7 e está presente nos três conjuntos (C1, C2 e C3), a partir dos quais são construídos tanto o único tema[5] da peça (Figura 2), como a peça em si.

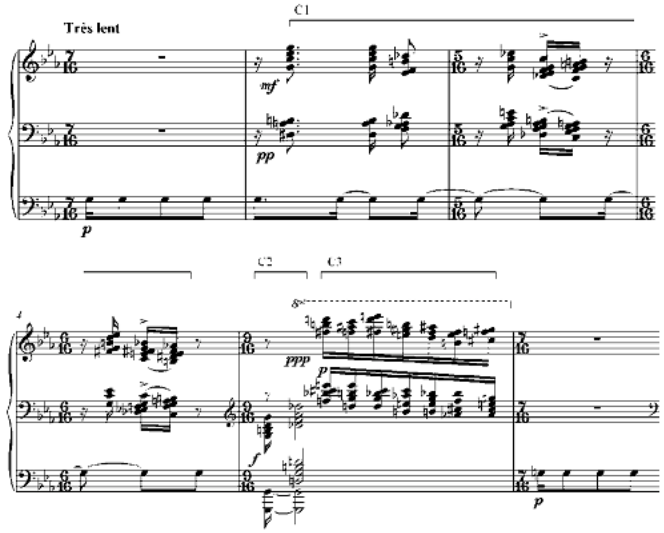



Figura 2. Apresentação dos conjuntos C1, C2 e C3, com a nota *sol* como centro de convergência, formando o tema da peça (comp. 1-6).

A seguir, o conjunto 1 (C1) será analisado. C1 tem como coleção de referência o *terceiro modo de transposições limitadas* de Messiaen, nas transposições T_0 (Dó-Ré-Mib-Mi-Fá#-Sol-Sol#-Lá#-Si), T_1 (Dó#-Ré#-Mi-Fá-Sol-Sol#-Lá-Si-Dó) e T_4.

Ao observarmos os nove acordes que compõem C1, percebemos que a transposição T_0 foi usada para a formação dos *clusters* de acordes (*grappes d'accords*, que incorporam ressonâncias perceptíveis por um ouvido extremamente refinado, segundo MESSIAEN 1944, p. 45), ou subconjuntos Sub-C1.1 a 1.4, enquanto uma sobreposição de T_4 sobre T_1 forma os subconjuntos Sub-C1.5 a 1.7 (Figura 3).

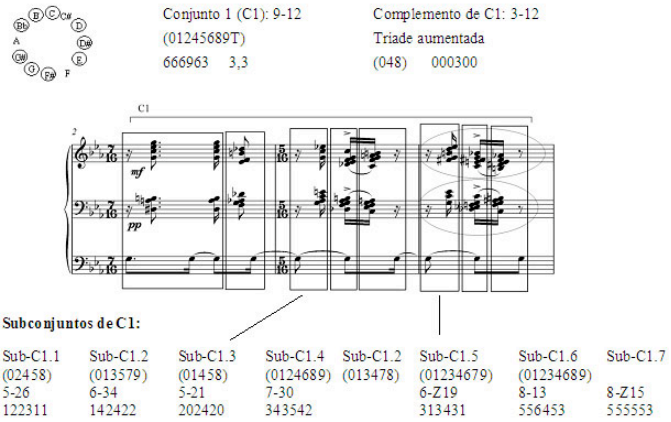


Figura 3. Uso do *terceiro modo de transposições limitadas* como coleção de referência para a formação do conjunto 1 (C1) e seus subconjuntos (comp. 2-4). As circunferências (comp. 4) mostram a sobreposição da transposição T4 sobre T1.

A voz superior de C1, caracterizada pelo trítono inicial (comp. 2, na Figura 14, a seguir), traz a linha melódica principal da passagem. A análise de seu contorno melódico, ou *segmentação do contorno* (SEGC, na Figura 4),[6] ressalta o movimento descendente, tanto no todo (de 6 a 0), como na subdivisão em três células (de 6 a 4, de 5 a 2 e de 6 a 0).\A análise das durações, ou *segmentação de durações* (SEGD, na Figura 4) mostra que, embora a escrita rítmica denote diversidade, a posição dos ataques alterna apenas duas opções, semicolcheia (associada ao número zero) ou colcheia pontuada (número 1), sendo bastante periódica (como mostram os colchetes na Figura 4) e fazendo referência aos pés rítmicos gregos *iâmbico* (4 –, ou *curta-longa*) e *anapesto* (4 4 – , *curta-curta-longa*) (MESSIAEN, 1994a, p. 238).

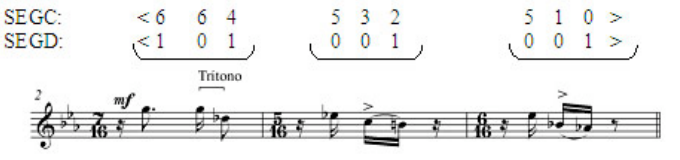



Figura 4. Contorno melódico (SEGC, ou segmentação do contorno), contorno rítmico (SEGD, ou segmentação de durações) e uso do trítono na voz principal de C1 (comp. 2-4).

A rítmica acima apresentada é sobreposta à do pedal, decorrente do estudo de Messiaen sobre rítmica indiana,[7] cujos ataques são coincidentes com prolongamentos de som ou pausas presentes na linha melódica.[8] Tais elementos são inseridos em compassos de métrica assimétrica e mista, causando disparidade entre o plano de frente (rítmica ouvida) e o plano de fundo (pulso), de maneira que a inter-relação dos

três elementos rítmicos com acentos distintos resulta em acentuada instabilidade rítmica (Figura 5).

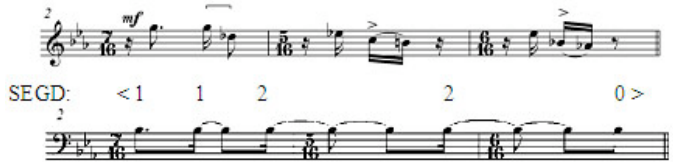



Figura 5. Contorno rítmico do pedal (comp. 2-4).

Observamos que o contorno rítmico do pedal traz o primeiro uso de *valor adicionado* na obra para piano de Olivier Messiaen (a semicolcheia sob o número 2, no SEGD da Figura 5). A ocorrência da última semicolcheia nos compassos 2 e 3 é característica do uso de valor adicionado, embora o compositor tenha ajustado as figuras rítmicas dos compasso 2 e 3 às indicações métricas assimétricas de acordo com sua *segunda notação* [9] – o que não é um procedimento padrão em sua obra como um todo, em que as indicações de compasso são dispensadas com o intuito de acomodar a rítmica com valor adicionado.

Os três conjuntos formadores da peça são organizados com base no *primeiro*, *terceiro* e *sexto modo de transposições limitadas*, e fazem uso da *segunda* e da *terceira fórmula de cadência melódica* de Olivier Messiaen (respectivamente, para a formação dos conjuntos 3 e 2).[10] Observamos uma tendência ao movimento descendente (C1 e C3 são marcadamente descendentes) e forte presença do trítono, intervalo que Messiaen elegeu como um de seus preferidos, por constituir uma ressonância natural da fundamental e ser, segundo o compositor, atraída em sua direção, formando uma resolução igualmente natural (MESSIAEN, 1944, p. 23).

A *Seção B* é subdividida nas *Partes b*, *b*[1]e *b*. A textura em três camadas é combinada com intensidades leves e andamento lento, formando uma atmosfera calma e serena.

Nas *Partes b* (comp. 39-48 e 55-60), é marcante a presença do *agrupamento pedal* (na Figura 6, refere-se à figuração no pentagrama superior), que segundo Messiaen, constitui um contraponto promotor de expressividade e sustentação. [11]

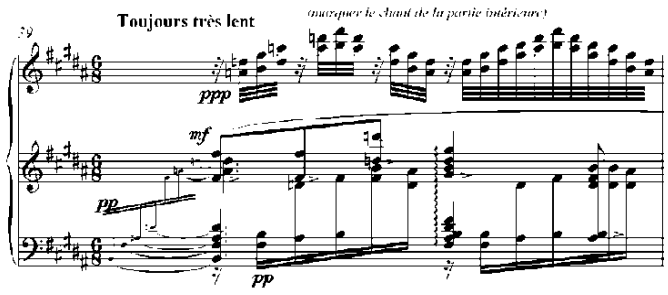


Figura 6. Uso das técnicas de *diminuição* e *aumentação* rítmica nas vozes extremas (comp. 39).

CONCLUSÃO

A organização da peça como um todo é bastante clara: nos cinco primeiros compassos, o material que será usado na peça toda é apresentado (Figura 2); nas *Seções A* e *B*, esse material é associado a intensidades, texturas, articulações e timbres condizentes com a formação de duas atmosferas distintas; a *Coda* constitui um sumário da peça, formado pela intersecção de procedimentos anteriormente empregados nas *Seções A* e *B*.

Observamos que, na apresentação do material, que forma uma frase (comp. 1-5, na Figura 2), Messiaen utilizou o que denominou *procedimento padrão*, com uma preparação rítmica (presente em C1) que precede um acento (em C2) e uma rítmica com durações curtas (C3), formando a combinação *impulso-acento-terminação*. A preparação traz o *valor adicionado*, por isso é alongada em relação ao restante da frase (MESSIAEN, 1944, pp. 8-9). A apresentação da frase, formada por três conjuntos em andamento lento, dinâmica predominantemente leve e movimento que tende ao sentido descendente sobre o pedal linear, contribui para o estabelecimento da atmosfera de expressão triste preconizada no subtítulo da peça.

Ressaltamos o primeiro uso de *valor adicionado* na obra para piano de Olivier Messiaen, caracterizado pela inserção de semicolcheias, nos compassos 1 a 3 (Figura 2).

A análise do *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu,* mostrou-nos que, desde seu Op. 1, Olivier Messiaen buscou, de maneira consciente, a formação de uma sonoridade autoral. Em outras palavras, desde sua primeira edição, havia um critério pessoal presente na escolha de coleções de referência e centros promotores de simetria; de acordes com ampla densidade; das texturas heterofônica e em camadas; de rítmicas associáveis a subdivisões da pulsação, ao invés de serem mensuráveis por uma pulsação historicamente estabelecida; de agrupamentos pedal e fórmulas cadenciais facilmente identificáveis auditivamente, podendo ser responsáveis por uma conformidade sonora; enfim, fatores que prestaram uma identidade sonora à sua obra como um todo.

NOTAS

1. Assim sendo, a obra *Préludes* para piano começou a ser composta em 1920. Em 1930, Messiaen a considerou seu Op. 1 (SAMUEL & MESSIAEN, 1994, p. 111) e determinou 1929 como o ano oficial de sua composição. A obra foi publicada em 1930 e é formada pelas peças: 1. *La Colombe*, 2 *Chant d'extase dans um paysage triste*, 3 *Le nombre léger*, 4 *Instants défunts*, 5 *Les sons impalpables du revê*, 6 *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, 7 *Plainte calme* e 8 *Un reflet dans le vent*.

2. Desde seu Op. 1 (1929), Messiaen organizou pré-composicionalmente o material que usaria para suas composições. Além de empregar as escalas diatônicas, a cromática e a pentatônicas, dentre outras, Messiaen catalogou (em 1936) sete coleções de alturas cuja principal característica é a presença do fator simétrico no interior da oitava. Para tanto, procurou esgotar as possibilidades de formações escalares simétricas, que após certa quantidade de transposições cromáticas não podem mais ser mais transpostas. Interessou-se particularmente pelos modos que aceitavam menos transposições, bem como se mostravam eficientes para a formação de melodias e harmonias, indistintamente. O primeiro modo corresponde a uma escala de tons inteiros e o segundo, à escala octatônica (MOREIRA, 2008, p. 276). Por considerar que "sua impossibilidade de transposição possui um estranho fascínio" (MESSIAEN, 1944, p. 51), denominou-os *modos de transposições limitadas*.

3. Um *valor adicionado* ("valeur ajoutée") pode ser qualquer duração curta – uma nota, pausa, ou ponto – acrescentada ou suprimida em qualquer padrão rítmico (MESSIAEN, 1944, pp. 6-7). Por exemplo, .

4. Em obras tonais, o equilíbrio decorrente da simetria no nível estrutural é uma constante, uma vez que as progressões historicamente estabelecidas são calcadas em relacionamentos por quintas (IV-I, I-V) ou, em um nível intermediário da estrutura, por terças (através do uso das relativas dos acordes principais).

Em obras pós-tonais cêntricas, um equilíbrio estrutural pode ser alcançado quando os centros são relacionados por um eixo de simetria inversional.

5. O termo *tema* foi usado de acordo com a terminologia do compositor: "(...) O tema é a síntese dos elementos contidos na frase (...)" (MESSIAEN, 1944, p. 30).

6. Podemos combinar a Teoria dos Conjuntos com a Teoria do Contorno e explorar as maneiras segundo as quais as linhas melódicas, conjuntos e classes de alturas se movem e se relacionam tanto com o espaço de alturas quanto com o espaço de classes de alturas. Estes são aspectos relacionados ao *contorno* musical (segundo FRIEDMANN, 1987, pp. 268-71). Por exemplo, *segmentações do contorno,* ou *SEGCs* (de "contour-segments", ou "CSEG") que possuem intervalos distintos e representam classes de conjuntos diferentes, mas cujo contorno começa pela segunda altura mais grave da passagem, continua pela mais grave e pela segunda altura mais grave, sendo finalizada pela altura mais aguda, é representada por <2013>. O uso de segmentos do contorno contribui para a unificação da melodia. Ao traçarmos paralelos entre o contorno e as classes de alturas, poderemos discutir tanto a similaridade de movimentos na apresentação de classes de conjuntos diferentes, como a disparidade dos movimentos produzidos por membros de uma mesma classe de conjuntos (MOREIRA, 2008, pp. 309-10).

7. Em especial o tratado *Sa□gītaratnākara* (Oceano da música ou Mina de diamantes da música), escrito por *Śarńgadeva* na primeira metade do século XIII e organizado em sete volumes. O quinto deles, dedicado ao ritmo (*tāla*), traz uma tabela com 120 *deśītālas*, bastante explorados pelo compositor (MESSIAEN, 1994a, p. 250).

8. No Tomo II do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Messiaen considerou *personagens rítmicas* ("personnages rythmiques") segmentos como o contorno melódico aqui exposto. Associou-os à métrica grega e justapôs-lhes segmentos cujos contra-ataques coincidem com os silêncios da personagem principal (MESSIAEN, 1994b, p. 127), tal como acontece nessa peça, de maneira que podermos considerar este procedimento característico do estilo pessoal do compositor.

9. O termo *segunda notação* refere-se ao agrupamento rítmico no interior de compassos usuais, podendo haver mudanças métricas. Normalmente, Messiaen a utilizava em obras para orquestra (MESSIAEN, 1944, p. 20).

10. Messiaen organizou quatro *fórmulas de cadência melódica*, com base em contornos melódicos que considerou generalizantes (MOREIRA, 2008, pp. 271-2). Para formar *segunda fórmula de cadência melódica*, por exemplo, partiu do contorno melódico utilizado por Edvard Grieg, em *Chanson de Solveig* (MESSIAEN, 1944, p. 23-24):

11. Em um contexto de acordes complexos, Messiaen afirmou ser possível e mesmo imprescindível a presença de *ornamentos*, uma vez que seriam indispensáveis à existência expressiva e contrapontística da música. Então propôs uma preservação do conceito através de sua ampliação - como *agrupamento pedal*, *agrupamento de passagem*, *agrupamento ornamental* e a combinação *impulso-acento-terminação*. Observou que cada um desses grupos formava *um todo musical*, com ritmo, harmonia e melodia, podendo ser analisados, portanto, como elementos únicos. No *agrupamento pedal*, repetição equivale a sustentação (MESSIAEN, 1944, p. 48).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Julian. Olivier Messiaen (1908-1992). The Recent Death of a World Figure in Music Has Drawn This Appreciation from Julian Anderson. *The Musical Times.* v. 133, n. 1795. p. 449-51, Sep. 1992.

FORTE, Allen. Olivier Messiaen as a Serialist. *Music Analysis.* v. 21, n. 1, p. 3-34, Mar. 2002.

FRIEDMANN, Michael L. A Response: My Contour, Their Contour. *Journal of Music Theory.* v. 31, n. 2, p. 268-74, Autumn 1987.

HAYES, Malcolm. Messiaen: Harawi (Jane Manning, David Miller, piano); Complete Piano Music, Vol. 1, Préludes, Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas (Peter Hill, piano); Olivier Messiaen and the Music of Time (by Paul Griffiths). Review. *Tempo.* n. 155, p. 41-3. Dec. 1985.

HILL, Peter & SIMEONE, Nigel. *Messiaen.* New Haven: Yale University Press, 2005.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical.* 1er Volume. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

_____*Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie:* (1949-1992) en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994a.

_____*Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie***:** (1949-1992) en Sept Tomes. Tome II. Paris: Alphonse Leduc, 1994b.

_____*Roger Muraro, piano:* Olivier Messiaen: Huit Préludes, La Fauvette des Jardins. Compact Disc. France: Accord, 2001.

MESSIAEN, Olivier & GAVOTY, Bernard. Who are you, Olivier Messiaen? *Tempo.* New Ser. n. 58, p. 33-6, Summer 1961.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano.* Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2008.

SAMUEL, Claude & MESSIAEN, Olivier. *Music and color:* conversations with Claude Samuel. 2 ed (1ª edição de 1986). Portland: Amadeus Press, 1994.

ŠIMUNDŽA, Mirjana. Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* v. 19, n. 1, 53-73, Jun. 1988.

Sonata n. 3 para Piano de José Penalva: Considerações Analíticas

Alexandre Gonçalves,[1] Guilherme Sauerbronn de Barros,[2]

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)
[1]alexandre_goncalves13@hotmail.com, [2]guisauer@gmail.com

Palavras-Chave

Sonata, Piano, Análise, José Penalva

RESUMO

Este trabalho apresenta, em linhas gerais, as principais características da Sonata n.3 para piano, que pontua definitivamente a trajetória estilística de José Penalva. À luz de processos analíticos, revelou-se o ecletismo musical do compositor através da combinação ou justaposição de elementos modais, tonais e atonais. Evidenciou-se ainda como motivos e seções são criados, modificados e derivados de outros com intensa plasticidade. Foram utilizadas como ferramentas analíticas a teoria dos conjuntos, ou *Pitch-Class Analysis*, além da análise temática e motívica tradicionais.

I. INTRODUÇÃO

José Penalva (1924 – 2002) foi um dos compositores mais atuantes na vida musical Curitibana. Além de compositor, desenvolveu intensa atividade como sacerdote, professor, musicólogo, crítico musical e regente.

Compôs três Sonatas para piano, cada uma em linguagem musical distinta. A Sonata n. 2 (1960), primeira a ser composta – tonal-modal; a Sonata n. 1 (1970), única a ser editada – dodecafônica; e a Sonata n. 3 (1991) – atonal livre (PROSSER, 2000, p.39).

Vinte e um anos após a conclusão da Sonata n.1, Penalva escreve a Sonata n.3 (1991), na qual concentra maturidade composicional e excelência instrumental. Durante as mais de duas décadas sem escrever para piano, aplicou recursos e sonoridades que desenvolvera em outras formações, principalmente vocais. A plasticidade temporal, melódica e expressiva está presente em cada tema, em cada motivo. Mescla, por exemplo, elementos atonais, modais e tonais, com flexibilidade agógica, temática e motívica. Representa uma obra de um compositor maduro e independente, que utiliza diversificadamente uma grande gama de elementos musicais, combinando-os.

Por se tratar de uma obra de grande dimensão, nos limitaremos a apresentar as principais características de cada movimento, relevantes para o processo performático e interpretativo da sonata.

II. PRIMEIRO MOVIMENTO – *Allegro*

Em forma sonata clássica, assemelha-se ao primeiro movimento da Sonata n.2 de 1960 [1], que parte de um tema introdutório (To), sendo nesta e naquela sonata o mais marcante e prolífico, de onde derivam os demais grupos temáticos, sob os mais diferentes aspectos. Em função da multiplicidade de elementos que constitui To, adotaremos a idéia de que este tema serviu de matriz geradora dos demais temas e motivos.

Dividido em duas frases complementares[2], To assemelha-se ao "período"[3] da análise tonal. A textura em uníssono, e a dinâmica *forte*, caracterizam um tema imponente e com caráter de abertura.

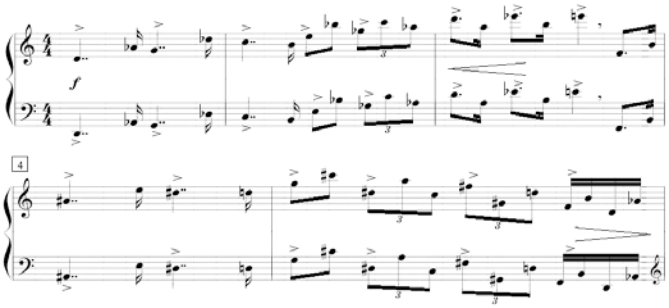



Figura 1. Apresentação de To: cp. 1 a 5

Esse tema introdutório apresenta diversidade intervalar, da qual os temas subseqüentes farão uso. Podem ser notados intervalos de 4as justas, trítonos, 2as menores e maiores em notas de passagem, e duas 3as maiores, também como notas de passagem. Há um "estreitamento" dos intervalos formados pelas notas principais que delineiam a melodia.

A densidade polifônica das melodias é uma característica composicional de José Penalva, recorrente na Sonata n.1, e n. 2, ambas iniciadas com planos texturais bem definidos.

A partir das características mencionadas em To, identifica-se neste primeiro movimento, a recuperação da imponência e grandiloqüência presentes na Sonata de 1960. Quanto aos elementos que utiliza no decorrer do movimento, citamos amplos contrastes de dinâmica, jogo de massas sonoras e atmosferas rítmicas e melódicas contrastantes, blocos sonoros cromáticos contrapostos a *cantabiles*, além da sobreposição de elementos tonais e atonais, como se pode observar no exemplo a seguir.

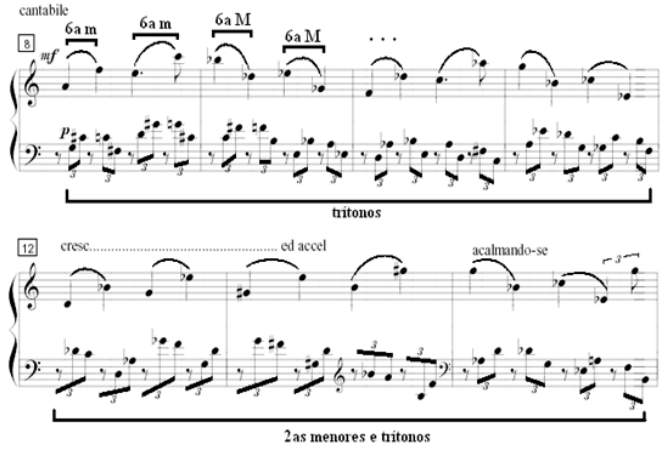


Figura 2. Características de T1 da exposição.

A seção de exposição contém três *pathos* principais: 1º) rítmico, imponente e marcial (To); 2º) doce e *cantabile* (T1); e o 3º) lírico (apaixonado) e expressivo (T2). Uma passagem

com trinados sobrepostos em intervalos de trítono interrompe todos esses *pathos*, suspendendo temporariamente qualquer sensação de pulso ou continuidade motívica, iniciando a seção de desenvolvimento.

O desenvolvimento (a, b e a'), por sua vez, apresenta intervalos de 4as, cromatismos, quiálteras e citações rítmicas da "abertura". O perfil melódico ainda alterna entre ascendente e descendente, e a dinâmica alcança seu ápice em "b", em *ff*. A textura se mantém polifônica, com adensamento em direção à parte "b", que resgata o caráter rítmico de To sob a indicação *robusto*.

A re-exposição, em *ff*, apresenta To variado ritmicamente, escrito em uníssono, com perfil melódico ascendente, mantendo apenas os intervalos de trítono e segundas menores. Essa seção é finalizada por um acorde cadencial de efeito quartal (C-F-A#-D-G), em *pp e* após uma fermata que o antecede.

III. SEGUNDO MOVIMENTO - *Andante*

De caráter expressivo e com tratamento polifônico, contrasta passagens contrapontísticas e homofônicas, de melodia acompanhada e harmonia verticalizada. Os trechos polifônicos estão escritos a quatro vozes em estilo imitativo. Tanto as passagens contrapontísticas quanto as de melodia acompanhada possuem estruturas melódicas cromáticas (PENALVA, 1970, pp.10-16).

Com dimensão de 43 compassos, esse movimento divide-se em duas partes contrastantes, A e B. Ambas são separadas por uma fermata, e têm o mesmo tamanho: 14 compassos. Após a repetição da primeira parte, abreviada em um compasso, e interrompida por nova fermata, três compassos de coda finalizam o movimento.

A *parte A* divide-se em dois temas, a1 e a2. O tema a1 mescla elementos musicais atonais (cromatismos, *clusters*, trítonos), sobre estruturas "tonais" (como tríades menores verticalizadas). O tema a2 é essencialmente cromático e escalar, com passagens onde acompanhamento e melodia são conduzidos por movimento contrário. Contrasta com a1 pela figuração rítmica em semicolcheias, mas assemelha-se a esta na ocorrência de acordes menores perfeitos, ou somente de terças menores. Ambos os temas apresentam motivos sonoros de 4 notas que, segundo a teoria dos conjuntos de classes de notas, constituem os conjuntos 4-6, 4-3, 4-10, 4-5, e 4-4. Por delinearem, a partir do segundo compasso, o motivo principal formado por quatro notas, e figurarem durante todo o movimento, tornam-se relevantes principalmente os conjuntos 4-3 e 4-5.

A *parte B* possui três vozes distintas, pelas quais transita a melodia. Pode ser dividida também em dois segmentos, tomando como referência o ostinato rítmico em contratempo de colcheia (díades em 2ª menor do pentagrama superior). Apesar dos motivos que compõem B1 terem, em sua maioria, contorno descendente, suas transposições ascendentes a cada três compassos impulsionam a melodia para uma região mais aguda.

O cromatismo norteia toda a parte B, e de acordo com a teoria dos conjuntos de classe de notas, salienta-se a relevância dos conjuntos sonoros do tipo 4-3 e 4-7, tanto melodicamente, quanto harmonicamente, quando as díades em 2ª menor se unem ao ostinato melódico em semicolcheias ao final da apresentação do segundo segmento dessa parte.

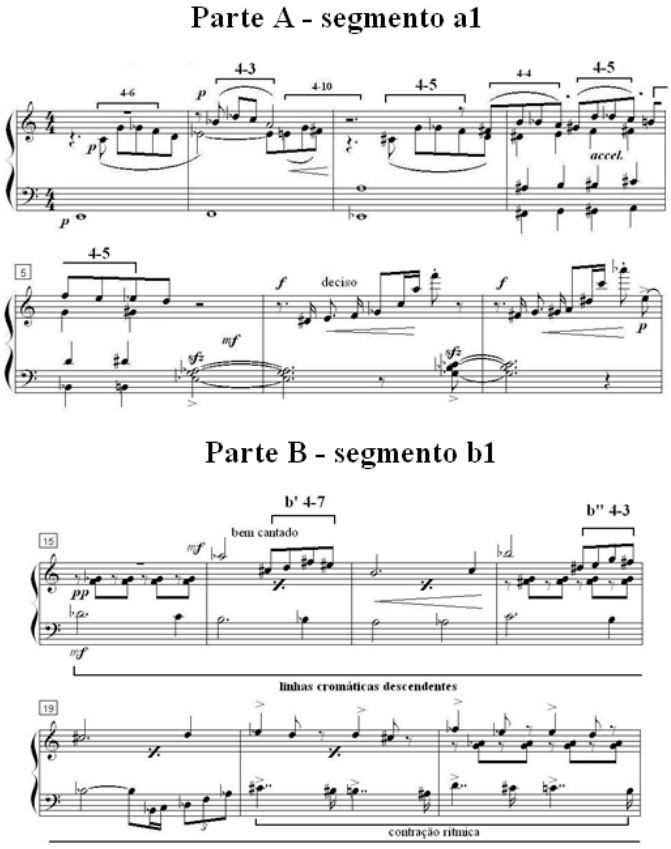



Figura 3. Segmentos iniciais da parte A e B e seus conjuntos

A parte A é reapresentada literalmente e a fermata que separou os temas A e B também é mantida, e essa nova suspensão, aliada à indicação de andamento *Lento*, marca o início da Coda.

A coda recapitula motivos presentes nas partes A e B, sobrepondo-os. Considerando a coda uma recapitulação, além de finalização, reforçamos a importância dos conjuntos sonoros 4-1 e 4-5, recorrentes no movimento e claramente definidos nessa última seção.

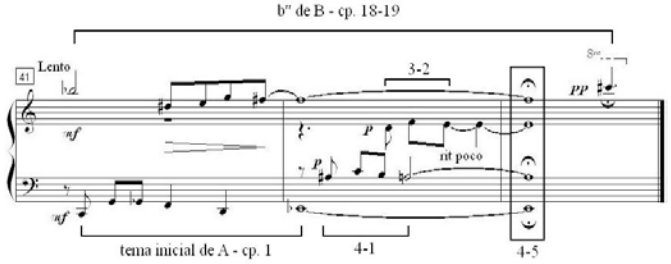


Figura 4. Motivos e conjuntos sonoros na Coda (cp. 41 a 43)

IV. TERCEIRO MOVIMENTO – *Agitato-Rondo*

Este movimento pode ser considerado o mais virtuosístico das três Sonatas para piano. Na forma Rondo clássico – A-B-A-C-A-D-A', exige técnica apurada, sensibilidade e controle emocional para a execução das múltiplas variações de caráter e expressão. Apresenta a contraposição ou justaposição de estruturas melódico-harmônicas modais, tonais e atonais. *Clusters*, aleatoriedade controlada,

dodecafonismo incidental, contrastes abruptos de dinâmica, técnica expandida do instrumento (*clusters* com punhos e palma da mão), e a ocorrência de uma melodia em Dó lídio exemplificam a diversidade neste último movimento.

A parte A (*Refrão*) está em métrica quaternária simples, e tem na melodia dois elementos essenciais: o ostinato rítmico em colcheias sobre a nota Ré (acentuação 3+3+2), e a massa sonora que aumenta gradualmente, até culminar em *clusters* (4ª sobrepostas). Estão presentes os conjuntos sonoros 3-1 (*cluster* formado em torno da nota Ré do ostinato); 3-5 (1º acorde de 4ª sobreposta); e 3-9 (*clusters* na região grave e sob intensidade *ff*).

A parte B (*Episódio 1*) contrasta com o Refrão pelo andamento mais lento (semínima igual a 80 bpm), pela articulação em *legato* e intensidade *mf*. O espírito percussivo do Refrão cede lugar à melodia tranqüila formada por motivos de quatro notas, em diatonismos, cromatismos ou pequenos saltos (maior intervalo é o trítono). Trata-se de uma seção de contorno melódico suave e expressivo, evocando o caráter seresteiro e *cantabile* do segundo movimento. Conjuntos recorrentes: 3-5 e 3-9 do Refrão, além dos novos 4-10, 3-6, 3-7 e 3-8.

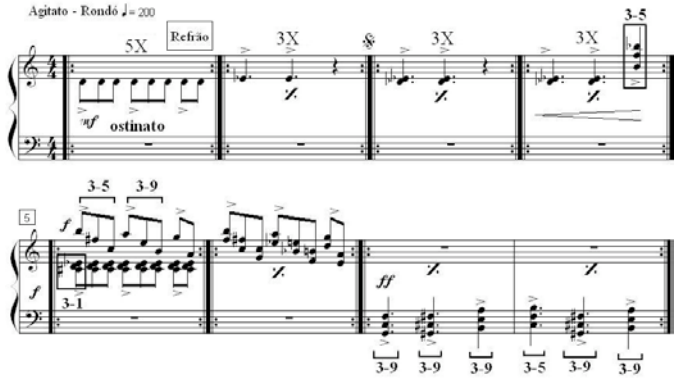


Figura 6. Grupos sonoros da parte A (*Refrão*)

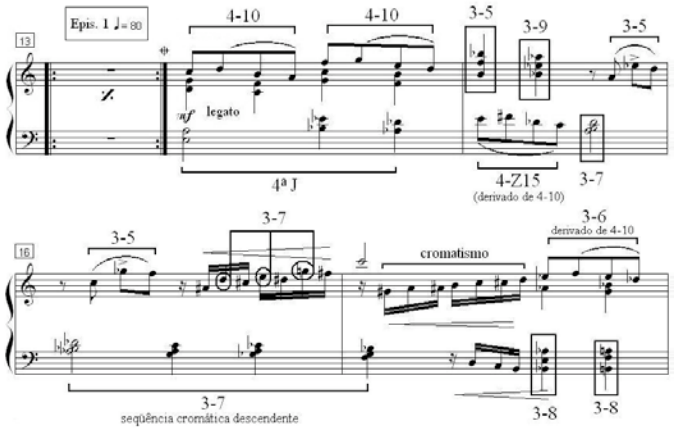


Figura 7. Grupos sonoros da parte B (*Episódio 1*)

O *Episódio 2* (parte C) varia sua métrica entre compasso binário composto (6/8) e binário simples (2/4), e pode ser dividido em três seções: A – B – A'. Esse episódio caracteriza-se pela presença de bitonalidade, jogos entre *staccato* e *legato*, acordes perfeitos maiores mesclados com acordes quartais e trítonos, além do modalismo em B, numa clara alusão a Sonata n.2. Contém os grupos 3-5, 3-8, e 3-9, 3-11 (acordes perfeitos maiores) e 3-3 e 3-4 (variação motívica de 3-11).

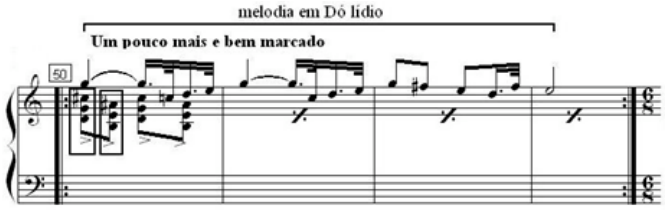



Figura 8. Motivo em Dó Lídio: parte B do *Episódio 2*

O aspecto sonoro desse tema possibilita fazer uma analogia com o sarcasmo e ironia de Satie, onde elementos como politonalismo e harmonias quartais integram a música impressionista francesa.

No *Episódio 3*, ocorre o uso de dodecafonismo incidental, com séries incompletas, e amplos contrastes de dinâmica (de *ppp* a *ff)*. Como na Sonata n.1, o dodecafonismo aplicado nessa seção não é ortodoxo, permitindo a repetição de alturas. Destacam-se os conjuntos sonoros do tipo 3-1, 3-5 e 4-1, apresentados com uma elaboração textural e de dinâmica que remetem ao estilo composicional de Anton Webern. As notas dos compassos 63 a 65 formam uma possível série incompleta.

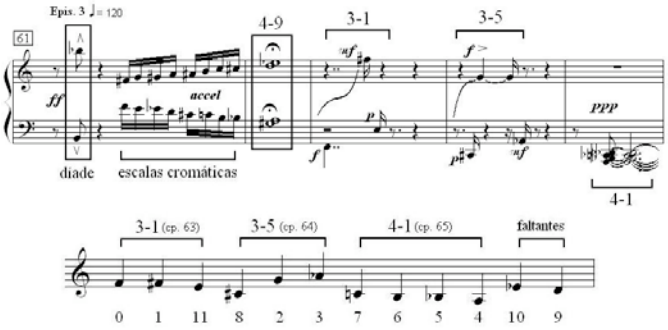



Figura 9. Introdução do Episódio 3 e possível série incompleta

Sob a indicação *I tempo (Refrão)* e intensidade *mf*, inicia a última exposição do Refrão, uma espécie de recapitulação geral do movimento que reapresenta elementos temáticos do Refrão (ostinatos e *clusters*) e do Episódio 2 (tema em Dó lídio), relembrando a multiplicidade de afetos e de recursos composicionais, característica principal dessa Sonata. O último compasso desse episódio está em notação aberta, e muda sua acentuação métrica para grupos de 3+3, 2+2, e 3 colcheias, acompanhadas das indicações *accel molto* e crescendo, em direção a um *fff*. Dessa forma, toda a última apresentação do Refrão (seção final) pode ser entendida como uma grande Coda, finalizando e resgatando todos os recursos expressivos e sonoros da Sonata.

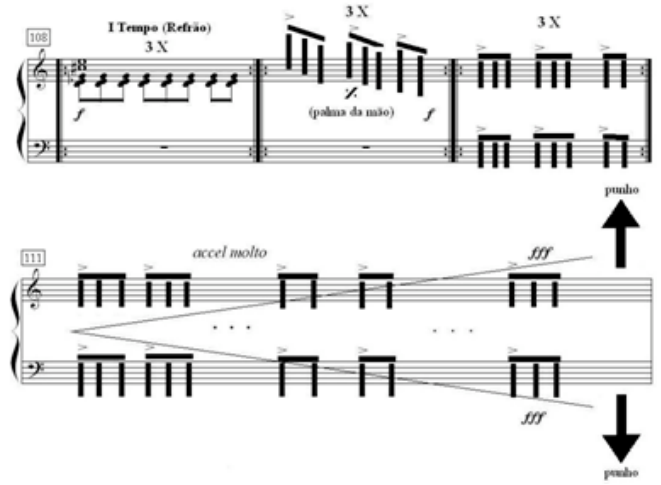


Figura 10. Técnica expandida do instrumento e aleatoriedadecontrolada no fim do 3º movimento

V. CONCLUSÃO

Em suma, esta Sonata apresenta um compositor mais dinâmico e maduro, se comparado ao compositor comedido de 1960 (Sonata n.2), ou ao compositor eufórico e intenso de 1970 (Sonata n.1). Demonstra um compositor eclético, de escrita liberta e independente, marcando de forma decisiva a escrita pianística de José Penalva.

Observando as três sonatas conjuntamente, é possível visualizar uma trajetória "dantesca" no amadurecimento composicional de Penalva: o aprendiz da década de 1960, buscando desvencilhar-se da tradição ("inferno"); o compositor inquieto da década de 1970, que utilizou recursos percussivos, amplos contrastes de dinâmica, de forma disciplinada e até com certa aspereza ("purgatório"); e o mestre maduro da década de 1990, desprendido e independente, combinando com leveza e naturalidade qualquer recurso ou estrutura a seu dispor ("céu"). Além disso, ainda destacamos como característica essencial desta Sonata, o forte caráter de recapitulação geral da escrita pianística, tanto do ponto de vista estilístico, quanto idiomático, representado pelo ecletismo musical que estrutura a Sonata n.3.

NOTAS

[1] GONÇALVES, A., BARROS, G. S. *Sonata N. 2 para Piano de José Penalva: análise e interpretação*. In: Anais do SIMPEMUS 5, 2008, p.45-58.

[2] As imagens demonstrativas são digitalizações do manuscrito autógrafo.

[3] Adotamos aqui apenas o *conceito* de período (antecedente e conseqüente), desconsiderando suas associações com o tonalismo.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, ALEXANDRE. *As Três Sonatas para Piano de José Penalva:* Uma Abordagem Analítico Interpretativa. 2009. 210f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC.

GONÇALVES, ALEXANDRE, BARROS, G. S. *Sonata N. 2 para Piano de José Penalva*: Análise e Interpretação. In: *5º Simpósio de Pesquisa em Música 20*08, Curitiba. Anais... Curitiba: SIMPEMUS 5, 2008. p.45-53. Disponível em: < http://people.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf >

PENALVA, JOSÉ. *Subsídios para estudo das Estruturas Fundamentais do Contraponto Modal, Tonal e Atonal*. Curitiba, 1970. Apostila do Curso de Contraponto da EMBAP.

PROSSER, E. S. *Um Olhar sobre a Música de José Penalva:* Catálogo Comentado. Curitiba: Champagnat, 2000.

STRAUS, JOSEPH N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. EUA: Prentice-Hall, 1990.

Elementos Musicais Ibéricos Presentes em *La Soirée dans Grenade*, de Claude Debussy

Aline V. M. Santos
Universidade do Estado de Minas Gerais
alinevianna@hotmail.com

Palavras-Chave
Debussy, *La soirée dans Grenade*, música espanhola

RESUMO

O século XIX foi marcado pelo espírito nacionalista, que impulsionou várias pesquisas com o intuito de resgatar as raízes culturais de caráter tradicional e folclórico. Vários compositores deste século, influenciados por esta tendência, procuraram representar em suas obras aspectos com particularidades étnicas. O presente artigo retrata o contato de Debussy com a música da Espanha, destacando elementos musicais característicos da cultura deste país recorrentes na peça para piano *La soirée dans Grenade*. Apesar de praticamente não ter conhecido o território espanhol, o compositor francês, através de meios diversos, absorveu e incorporou em sua obra estes importantes elementos hispânicos. Esta capacidade de se relacionar e de se exprimir por meio da "linguagem espanhola" foi reconhecida especialmente por músicos espanhóis contemporâneos de Debussy. Manuel de Falla, por exemplo, considerou *La soirée dans Grenade* uma peça de forte caráter evocativo, talvez a composição que melhor representasse a Espanha. A análise realizada neste trabalho primeiramente aponta os aspectos tradicionais da cultura espanhola utilizados por Debussy nesta obra para piano. Após este levantamento, é possível verificar como o compositor trabalha as questões musicais hispânicas nesta peça, sem perder sua identidade composicional.

I. INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XIX, a tendência musical nacionalista se disseminou pela Europa. As pesquisas voltadas para o folclore despertavam cada vez mais o interesse dos compositores, que buscavam inspirações para suas composições nos cantos e danças tradicionais de seus países.

Na Espanha, a corrente nacionalista foi impulsionada por Felipe Pedrell que, segundo Manuel de Falla (1950, p.63), mostrou aos músicos espanhóis o caminho para a criação de uma arte puramente nacional. Os estudos de Pedrell sobre a música tradicional espanhola estimularam compositores como Albéniz, Granados e Manuel de Falla a aderirem ao nacionalismo musical espanhol.

A cultura espanhola era admirada por compositores de nacionalidades distintas, principalmente pelos russos e franceses. Estes músicos, de acordo com de Falla (1950, p.135), influenciados pela música tradicional da Espanha, passaram a compor "à espanhola". No entanto, ao se tratar deste assunto, um nome se diferenciava: Debussy.

De Falla (1905, p.135-136) afirma que a música de Debussy referente à cultura espanhola não era "à espanhola", mas sim, "em espanhol", pois em suas composições encontram-se os mais sutis elementos da música popular da Espanha, especialmente os característicos da música tradicional andaluza. Debussy escreveu música espanhola sem conhecer a Espanha, ou melhor, o território espanhol. Na verdade, o compositor foi à Espanha uma única vez: passou uma tarde em San Sebastián assistindo a uma tourada. Esta breve viagem, assim como as Exposições Universais de 1889 e 1900, com certeza foram fatores estimulantes para suas composições. No entanto, foram contatos rápidos e talvez pouco significativos.

Sabe-se que Debussy conviveu com a música e com alguns dos principais músicos espanhóis de sua época. A busca pelo aprimoramento dos estudos musicais fez com que relevantes nomes da música espanhola das últimas décadas do século XIX se transferissem para Paris, um dos mais importantes centros culturais deste período. Na capital francesa, Debussy teve a oportunidade de conhecer Albéniz, o pianista Ricardo Viñes e o compositor Manuel de Falla, com quem selou uma importante amizade. Debussy não conheceu Felipe Pedrell pessoalmente, mas teve acesso a pelo menos um dos livros de canções populares espanholas recolhidas por este pesquisador. Apesar de nunca ter inserido uma melodia folclórica espanhola em suas peças para piano, o estudo das canções do livro de Pedrell possivelmente forneceu uma importante base para suas composições de atmosfera espanhola.

Mesmo tendo conhecido o trabalho dos compositores espanhóis e visitado as Exposições Universais, acredita-se que o principal meio de contato de Debussy com a cultura espanhola ocorreu nos diversos meios culturais e nas ruas da própria Paris. Segundo Brown (2003, p.61), a música espanhola fazia parte da cultura musical parisiense e Debussy, por conviver com essa música, foi capaz de absorvê-la. Além disso, de Falla (1950, p.49) afirma que o compositor conhecia a Espanha por quadros, cantos e danças executadas por espanhóis autênticos.

O modo como Debussy retratou os elementos musicais espanhóis na peça *La soirée dans Grenade* é o ponto principal abordado nesse trabalho. Pretende-se, através deste artigo, identificar e discorrer sobre os aspectos da música espanhola tradicional recorrentes nesta obra para piano, exemplificando-os e relacionando-os a aspectos da cultura hispânica.

II. *LA SOIRÉE DANS GRENADE*

La soirée dans Grenade é uma das obras que integram a suíte *Estampes*, composta em 1903. O ciclo é constituído por três peças e cada uma delas está relacionada a uma cultura distinta. *Pagodes*, a primeira das três, evoca o Extremo Oriente e é um reflexo da música javanesa absorvida por Debussy na Exposição Universal de 1889. *Jardins sous la pluie* é a terceira e última peça que constitui esse ciclo. Ela procura descrever a visão de uma tarde de tempestade, em que uma criança observa a chuva que cai no jardim. Para reforçar essa imagem, Debussy utilizou-se de dois temas de canções francesas (*Dodo, l'enfant dormira bientôt* e *nous n'irons plus au bois*) levemente modificados no decorrer da música.

La soirée dans Grenade é a peça central da série *Estampes* e procura retratar a atmosfera de uma noite em Granada, cidade da região de Andaluzia. Sua primeira audição, cujo intérprete foi o pianista espanhol Ricardo Viñes, ocorreu em 1903, na Sociedade Nacional de Música. O forte caráter evocativo dessa obra permitiu que Manuel de Falla a considerasse como uma das composições para piano que melhor representa a Espanha. Segundo ele:

> A força de evocação concentrada nestas poucas páginas de *La soirée dans Grenade* tem o prodígio, sobretudo quando se pensa ter sido escrita por um estrangeiro guiado unicamente pela visão de seu gênio... É bem a Andaluzia que nos é apresentada: a verdade sem a autenticidade, poderíamos dizer, não existindo um compasso que tenha sido diretamente tirado do folclore espanhol, e que, não obstante toda peça, até os menores detalhes fazem lembrar a Espanha. (apud MARTINS, 1982, p.103)

III. ELEMENTOS MUSICAIS ESPANHÓIS RECORRENTES EM *LA SOIRÉE DANS GRENADE*

Devido à invasão moura, entre os anos de 711 a 1492, os países da Península Ibérica absorveram muitas das características da cultura árabe, que perduraram mesmo após a expulsão deste povo. A região de Andaluzia, em especial, parece ter incorporado melhor esses elementos do que as demais regiões espanholas, dotando a sua música de um estilo bastante peculiar. Uma provável explicação para esta particularidade musical pode estar relacionada a fatores geográficos: as cadeias montanhosas presentes na Península Ibérica provocaram uma espécie de barreira cultural, contribuindo para a acentuada individualidade de cada região.

Diversas culturas contribuíram para a elaboração da música popular espanhola, cada qual agindo de uma maneira distinta e cada uma relacionada a um período da história da Espanha. Encontram-se nas composições populares, por exemplo, características modais da música romana e litúrgica, elementos musicais bizantinos e judeus, influências árabes, persas e ciganas. Esta última cultura possui uma importância fundamental, uma vez que a chegada dos ciganos no território espanhol, no século XV, proporcionou o desenvolvimento do Flamenco [1] e do *cante jondo* [2] andaluz.

Características da música flamenca ocorrem com freqüência em *La soirée dans Grenade* . O tema inicial desta composição é estruturado sobre a escala: Dó#, Ré, Mi#, Fá#, Sol#, Lá, Si#.

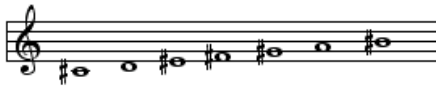


Figura 1 – Escala sobre a qual se estrutura o tema inicial de *La soirée dans Grenade*

Esta estrutura escalar é uma das três mais comumente utilizadas na música flamenca e na música popular andaluza. Ela se assemelha a uma escala árabe modificada (escala cigana maior), cuja estrutura básica é:

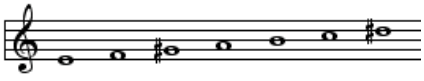



Figura 2 – Estrutura da escala cigana maior. Retirado de MED, 1980, p.234.

O tema inicial de *La soirée dans Grenade*, que utiliza esta escala, está demonstrado abaixo:

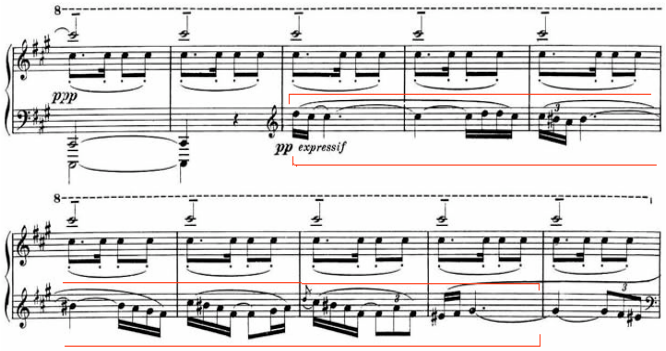



Figura 3 - *La soirée dans Grenade* compassos 7-14

Outro elemento melódico característico da música espanhola e típico do flamenco são as terminações melódicas por semitom descendente, recorrente nesta "obra espanholada" de Debussy. Esse movimento cadencial, denominado cadência frigia [3], é recorrente na música popular espanhola.

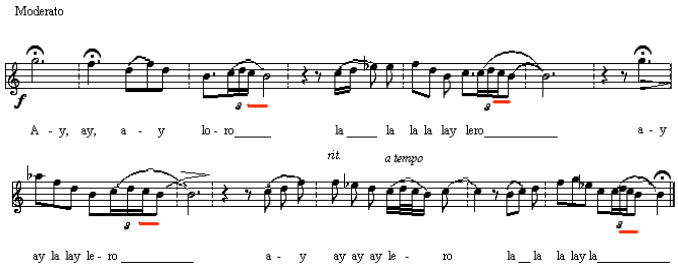


Figura 4 – Fragmento de um tema popular espanhol. Retirado de CHAVARRI, 1927, p.98.

Em *La soirée dans Grenade* pode-se verificar a utilização desse tipo de terminação melódica:

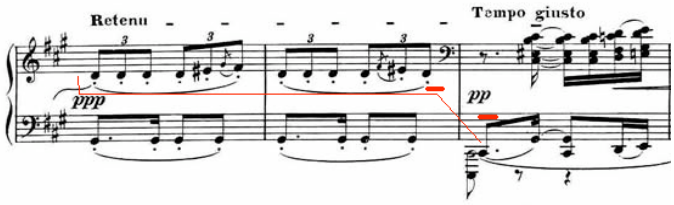



Figura 5 – *La soirée dans Grenade*, compassos 15 – 17

Com relação aos aspectos rítmicos, é possível observar que a base para a construção de *La soirée dans Grenade* foi o movimento de *Habanera*. A *Habanera* é uma dança de origem inglesa que foi levada pelos franceses a Cuba em torno de 1800. Neste país, ela absorveu as influências da música dos imigrantes espanhóis, das culturas afro-americanas e, também, de elementos do Mediterrâneo. Com relação às suas características musicais, a *Habanera* é uma dança binária, de ritmo lento, caracterizada pelo seguinte ostinato rítmico:

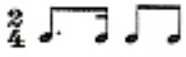


Figura 6 – Ostinato rítmico característico da *Habanera*

Uma das primeiras *habaneras* publicadas é *La Paloma*, de Sebastián Iradier. Composta em torno de 1860, após uma visita do compositor a Cuba, *La Paloma* é uma canção muito popular na Espanha e América Latina. As características musicais da *Habanera* podem ser evidenciadas já no trecho inicial desta obra:

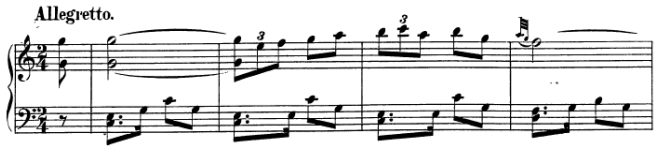



Figura 7 – Trecho inicial de *La Paloma*

Além disso, no exemplo acima, pode-se verificar a ocorrência de polirritmias e a utilização freqüente do ritmo ♫♫♫, elementos esses que também são usados por Debussy na estruturação de *La soirée dans Grenade*, exemplificados nas passagens abaixo :

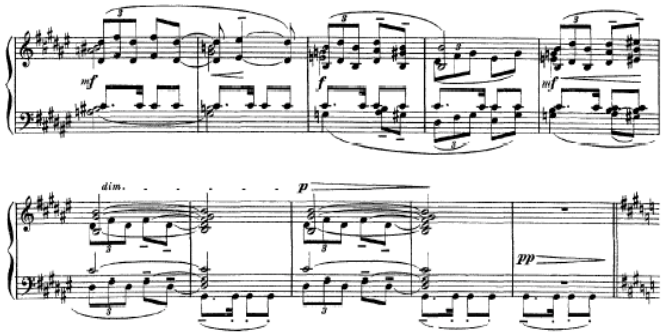



Figura 8 – *La soirée dans Grenade*, compassos 82-91

Verifica-se também, nesta peça para piano, a intenção de Debussy em representar a guitarra espanhola. Este instrumento é o cordofone de maior importância e popularidade em todas as regiões da Espanha. De acordo com Schmitz (1950, p.153), a guitarra foi levada para a Europa através dos mouros da Espanha e este instrumento sempre teve grande importância para a história da música espanhola. Existem duas técnicas principais utilizadas para se tocar guitarra: *punteado* e *rasgueado*. Sobre estas duas técnicas, Magnani afirma que

> no *punteado,* as cordas são tangidas com o dedo ou com a unha; no *rasgueado*, passando violenta e rapidamente sobre as cordas, produzem uma sonoridade rítmica e intensa, que bem se adapta às danças populares e dá uma cor muito especial ao flamenco andaluz. (MAGNANI, 1989, p.255)

Segundo Manuel de Falla (1950, p.139), Pedrell afirma que a guitarra mourisca, usada na Argélia e Marrocos, é tocada a partir da técnica do *punteado*, o que ressalta seu caráter melódico, enquanto o toque primitivo e característico da guitarra castelhana é o *rasgueado*, permitindo somente a execução de acordes.

Os trechos abaixo exemplificam como Debussy buscou escrever acordes cujo resultado sonoro nos remetesse ao som do popular instrumento espanhol:

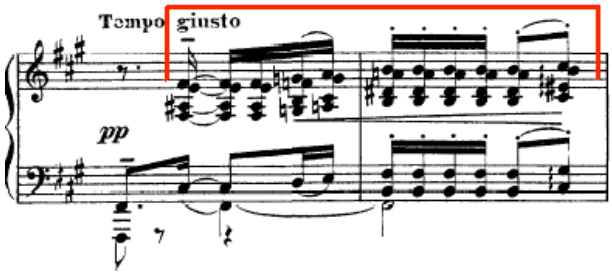



Figura 9 – *La soirée dans Grenade*, compassos 29-30

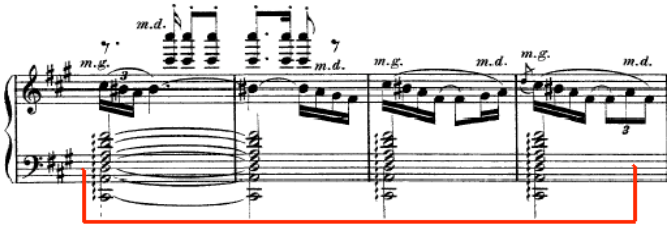


Figura 10 – *La soirée dans Grenade*, compassos 124-127

Ainda com relação à organologia referente à música popular espanhola, Martins (1982, p.103) afirma que Debussy procurou representar a lembrança dos sons das castanholas em *La soirée dans Grenade* (compassos 109 a 112 e 115 a 118). A respeito desse instrumento, acredita-se que ele provenha da Itália e Espanha, e seu principal uso está relacionado à realização de acompanhamentos de caráter rítmico em danças juntamente com a guitarra.

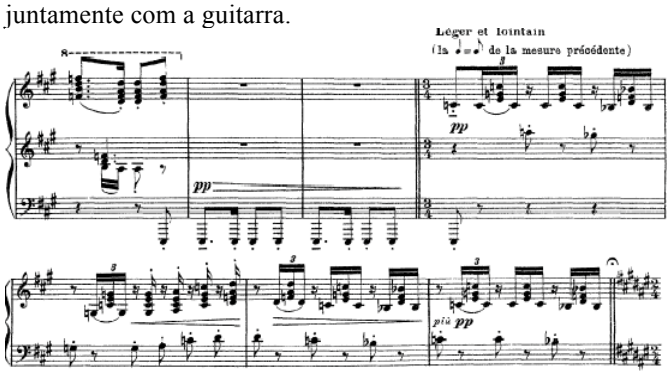



Figura 11 – *La soirée dans Grenade*, compassos 106 -112

IV. CONCLUSÃO

Devido ao tipo de análise abordada neste trabalho, pode-se dizer que este artigo intenta fornecer ao intérprete importantes informações sobre a cultura da Espanha e sobre a peça para piano *La soirée dans Grenade*, contribuindo, assim, para um maior entendimento da obra, estilo e técnicas composicionais de Debussy.

Com base nos levantamentos realizados a partir da peça evidenciada neste artigo, pôde-se verificar o vasto conhecimento e domínio dos aspectos da música tradicional espanhola por parte de Debussy, que absorveu a essência dessa cultura através de fontes diversas.

A partir da identificação de aspectos musicais tradicionais ibéricos presentes em *La soirée dans Grenade* e dos processos de comparação e exemplificação baseados nas características

da música espanhola, comprova-se a capacidade de Debussy em incorporar esses elementos em sua obra. No entanto, o uso de tais elementos tradicionais da música da Espanha ocorre de uma maneira estilizada e bastante particular do compositor, uma vez que este mesclou tais aspectos à sua "linguagem própria" e manteve, assim, sua "identidade composicional".

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor e amigo Guilherme Nascimento, cujo incentivo e conhecimentos contribuíram imensamente para a realização deste trabalho.

NOTAS

[1] Conhecido também como *cante andaluz*, *cante gitano* e *cante jondo*, o Flamenco é um termo genérico usado para designar um tipo particular de música e dança comumente relacionado à Andaluzia. A partir da segunda metade do século XIX, o cante flamenco tornou-se o gênero musical dominante nessa região. Ver SADIE & TYRREL, 2001,. v.8, p.920.

[2] Constituinte das canções andaluzas, o *cante jondo* é uma importante subdivisão do *cante flamenco*. Ver *Idem. Ibidem.*

[3] Referente ao modo frígio, a cadência frígia é caracterizada pelo movimento descendente A-G-F-E.

REFERÊNCIAS

BROWN, Mathew. *Debussy's "Ibéria"*. New York: Oxford University Press, 2003.

CHAVARRI, Eduardo López. *Música popular Española*. Barcelona , Buenos Aires: Labor, 1927.

DEBUSSY, Claude. *Estampes* pour piano. Partitura. Krakow:1968.

DE FALLA, Manuel. *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, el cante Jondo.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.

HENRIQUE, Luis. Instrumentos musicais. 2.ed. Lisboa: FCG, 1994.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989.

MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy.* São Paulo: Novas Metas, 1982.

MED, Bohumil. *Teoria da música.* Brasília: Thesaurus, 1980.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001.

SADIE, Stanley; TYRELL, John. *The new Grove dictionary of music and musicians.* 2.ed. London: Macmillan, 2001. V. 8, 10, 24.

SCHMITZ, E. Robert. *The piano works of Claude Debussy.* New York: Dover Publications, 1950.

http://artsongcentral.com/wp-content/uploads/lapaloma.pdf
Acessado em 12 de outubro de 2008.

http://www2.free-scores.com/PUBLIC/californiasheetmusic/La-paloma.pdf
Acessado em 15 de setembro de 2008.

Uma análise proporcional da prima parte do Quarteto n°3 de Bela Bartók

Allan Medeiros Falqueiro,[*1] Acácio Tadeu de Camargo Piedade[*2]

[*]*Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)*
[1]allanfalqueiro@gmail.com, [2]acaciopiedade@gmail.com

Palavras-Chave

Análise Musical, Bartók, Seção Áurea.

RESUMO

Nesta comunicação propomos uma análise do Quarteto n°3 de Béla Bartók sob o ponto de vista das proporções formais levando em conta a seção áurea. Após uma síntese de análises já publicadas deste quarteto, apresentaremos duas propostas estruturais diferentes, relacionando-as e buscando concluir qual delas seria a mais importante para a compreensão da obra.

I. INTRODUÇÃO

Os seis quartetos de Béla Bartók são considerados obras primas que sintetizam suas diferentes fases compositivas[1] (BABBIT, 1949). Para Abraham, os quartetos de Bartók são os mais importantes após a série de quartetos de Beethoven (1945, p.185). Os quartetos foram assim datados: 1º - 1908; 2º - 1915-17; 3º - 1927; 4º - 1928; 5º- 1934 e 6º - 1939. Eles são usualmente divididos em três fases, dois quartetos para cada uma. O auge do expressionismo bartokiano se dá nos quartetos intermediários, de 1927 e 1928, onde o elemento folclórico, característica principal de suas obras, é substituído por uma linguagem musical única e original (ANTOKOLETZ, 1993, p.257). Para Antokoletz, o fato de Bartók ter conhecido a Suíte Lírica de Alban Berg antes da composição do 3° e do 4° quartetos é um fato significativo, dadas certas similaridades entre as peças, apesar das diferenças estilísticas (*op. cit*, p.258).

O Quarteto n°3 é especial neste grupo, na medida em que representa a referida fase bastante abstrata de Bartók, na qual o compositor se afasta de elementos folclóricos para se apoiar mais em estruturas matemáticas. A peça foi composta em um único movimento, dividido em três partes (*Prima Parte, Seconda Parte* e *Recapitulazione della Prima Parte*) e *coda*. Este quarteto foi objeto de investigações analíticas importantes, como Berry (1979), Straus (2008) e Bernard (2008). Em sua obra seminal sobre a música de Bartók, Antokoletz também realizou uma análise da obra juntamente com Quarteto n°4, em seu capítulo sobre os quartetos do período médio (1989). Vamos comentar estas análises.

II. ANÁLISES DO QUARTETO Nº3

Berry inicia sua análise falando que, mesmo geralmente possuindo funções explicitamente problemáticas, a idéia de tonalidade está presente em praticamente toda a obra de Bartók. No caso do Quarteto n°3, Berry atribui significância a $C^{\#}$, afirmando que esta altura é a "raiz de sonorizações cadenciais conclusivas da primeira parte e da peça como um todo" (1979, p. 289). Assim como o centro tonal é $C^{\#}$, Berry afirma que há tonicizações, como, por exemplo, nos primeiros compassos, na melodia do primeiro violino, que orbita em torno de $G^{\#}$ como nota principal, quinta de $C^{\#}$, que é a altura raiz do acorde cromático do acompanhamento (*op.cit*., p.291). Outro exemplo de tonicização é o *fugatto* da segunda parte, que possui A como tônica (*op.cit.,* p.293). Berry afirma que, apesar da maior parte da estrutura de alturas da obra ser problemática em termos de tonalidade, a ambigüidade tonal tem uma relativa claridade em partes cadenciais, o que confere à obra um aspecto de estrutura tonal. A partir de então, Berry passa a tratar do caráter intervalar das estruturas e sua simetria, muitas vezes inversível.

Straus analisa conexões motívicas no Quarteto n°3, afirmando que estas podem ser de quatro tipos: transposição, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão (STRAUS, 2008, p.25). Tais conexões se dão em forma de sobreposições de conjuntos de três alturas, sendo que as duas últimas são as iniciais do conjunto seguinte. As conexões motívicas também podem aparecer na dimensão harmônica, isto na forma de sobreposições de conjuntos em acordes. Straus destrincha os 12 primeiros compassos afirmando que são constituídos de conexões que combinam conjuntos 013/012, 013/025, 025/037 e 025/027 (*op.cit.,* p.31). O autor também analisa o que ele denomina o Tema B da primeira parte, e mesmo sendo contrastante com o Tema A, é uma conexão inversível entre os conjuntos 012/013, a mesma que está presente no início da obra em forma de acorde cromático, na melodia conclusiva da primeira parte, assim comprovando relações com o tema inicial (*op.cit.,* p.34). Straus ainda analisa a melodia conclusiva da primeira parte e os acordes no clímax da segunda parte, sempre procurando comprovar sua teoria de conexões entre conjuntos.

A análise de Bernard (2008) tem como objetivo principal examinar quatro aspectos do Quarteto n°3: desenvolvimento melódico, desenvolvimento contrapontístico, imitação em cânone ou "fugal" e recapitulação de eventos. Bernard enfoca as relações intervalares nas suas análises, constatando certas recorrências de certos saltos. Bernard é o único dos analistas aqui comentados que busca entender a *Recapitulazione della Prima Parte*, ali reconhecendo características da marca 6^2, com a presença da exploração de intervalos $[2][7]^3$.

Antokoletz (1993, pp.259-266) realiza uma análise formal da peça, afirmando que ela está em forma sonata. Além de utilizar sua teoria de análise da música de Bartók com base em simetria inversional, o autor analisa a relação entre segmentos que ele denomina "notas pretas", juntamente com segmentos em "notas brancas". A utilização de uma escala que combina grupos octatônicos, diatônicos e de tons inteiros é comentada pelo autor.

Propomos nesta comunicação outra abordagem analítica do 3º Quarteto de Bartók: a análise proporcional, que envolve a busca da seção áurea na obra.

III. ANÁLISE ESTRUTURAL

A seção áurea é uma divisão de um comprimento em dois, sendo que a parte maior é proporcional ao todo da mesma

forma que a parte menor é proporcional à maior. Esta proporção é de 0,618 para a parte maior e 0,382 para a menor. Howat (1983, pg.69) ressalta que esta característica especial é contínua, pois se colocarmos a divisão com a parte menor primeiramente, isto também gera uma proporção com a parte maior do exemplo anterior e, assim, "o sistema pode ser acumulado e estendido, formando uma rede de seções áureas e divisões simétricas - algo que nenhuma outra proporção fará." (Howat, 1983, pg.69).

Figura 1. AB : AC = AC : CB = AB : DB

Segundo Lendvai, a utilização da seção áurea nas questões formais e harmônicas em Bartók tem a mesma significância da abordagem da harmonia e da forma em períodos e sentenças na música clássica (1979, p.18). O primeiro exemplo de Lendvai a respeito, um trecho de 16 compassos da Sonata para Dois Pianos e Percussão (cc.2-17), mostra a seção áurea sendo utilizada amplamente, formando uma rede lógica de eventos (*op.cit.,* pp.18-21). A partir deste exemplo, Lendvai classifica a seção áurea em positiva e negativa, sendo que a primeira se forma quando a parte maior inicia a seção, e a segunda quando a menor é a inicial. Mesmo achando uma única discrepância ao examinar esta análise de Lendvai, Howat afirma que este autor "achou um excelente exemplo para estabelecer sua causa" (Howat, 1983, p.74).

A seção áurea pode ser calculada a partir do número de compassos, por unidade de pulsação ou até mesmo pelo tempo de uma execução. Howat afirma que a utilização do tempo de gravações ou indicações de metrônomo não é indicada para a análise da música de Bartók (*op.cit*, p.71). A explicação para isso viria do próprio compositor, no prefácio da edição do Concerto para Violino de 1938 (primeiro), em que Bartók declara que as indicações de andamento são "sugeridas apenas como guias para os executantes" e "notadas a partir de uma performance real" (*op.cit.,* p.71). Lendvai ressalta:

> Pode parecer contraditório que os pontos de seção determinados pelas leis da seção áurea possam permanecer sem serem afetados pela mudança de andamento. Este fenômeno é fácil de se entender se considerarmos que a música respira em pulsações métricas e não em medidas absolutas de tempo. Em música, o passar do tempo se torna compreensível por pulsos ou compassos que o papel é mais enfático do que a duração da performance (1979, p.26).

Howat acredita que "é evidente a necessidade de um critério mais firme, mesmo que provisório, com a intenção de determinar se a análise proporcional revela qualquer coisa significante sobre a música, ou sobre as intenções ou intuições do compositor" (1983, p.70). E ressalta a incapacidade da utilização da seção áurea perfeitamente em compasso ou pulso devido ao valor irracional da proporção, sendo necessária alguma aproximação dos valores (*op.cit.*, p.71). Desta forma, o sistema proporcional deve se encaixar em uma estrutura musical, gerando a pergunta: "se uma imprecisão ocorre em um sistema proporcional, isto pode ser levado em conta como uma necessidade musical?" (*op.cit.*, p.72). Assim apresentada a base teórica, vamos para a análise proporcional do 3° Quarteto.

Dentre várias análises de seção áurea na música de Bartók, nenhuma menciona o Quarteto nº3, da mesma forma como nenhuma análise do Quarteto nº3 trata deste aspecto. Verificamos que o quarteto completo não possui divisões significativas pela proporção áurea, entretanto, a utilização da sessão áurea na *Prima Parte* é muito clara. Durante a análise da proporção, encontramos a possibilidade de se pensar a sessão áurea de duas formas: na *Prima Parte* como um todo e na divisão desta em duas partes. Estas duas possibilidades se relacionam e se completam de forma interessante, com vários pontos em comum e algumas leves discrepâncias, mas que também são justificáveis em questão de separação de estruturas.

Segundo Straus (2008) e Antokoletz (1993), o segundo tema da *Prima Parte* inicia-se na marca 4 (c.35). A divisão que propomos se encontra exatamente neste ponto, separando esta parte em: cc.1-32 e cc.35-112. Como veremos a seguir, o c.33, além de ser o ponto de divisão entre as duas sessões, faz parte da sessão áurea da peça como um todo e contém três acordes quartais, em fortíssimo e *sostenuto*, e o c.34 é uma Grande Pausa.

O primeiro tema tem a seção áurea no c.21, exatamente na marca 2, formando uma seção positiva. A parte maior, por sua vez, é dividida no c.13 (marca 1), gerando um novo positivo, este dividido no c.6, que marca o fim da melodia introdutória e a apresentação do tema A. A parte menor possui um positivo com seção áurea no c.28 (marca 3).

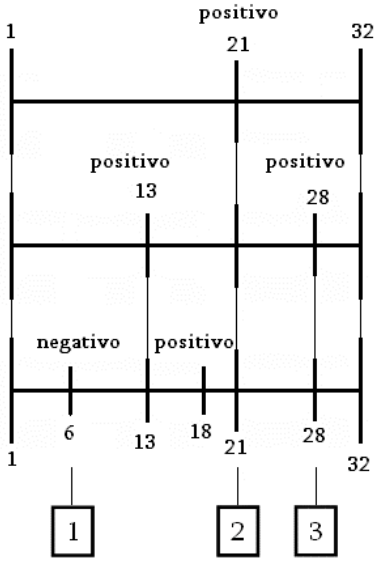


Figura 2. cc.1-32

O tema B tem início no c.35 (marca 4) e, por ser maior do que o primeiro corte, possui mais divisões de seção áurea. É uma seção negativa com o corte no c.65, onde há a mudança para um andamento mais lento após um acorde ***ff*** que encerra a estrutura anterior. A primeira seção é dividida por um positivo no c.53, um compasso antes da marca 7, mas o novo caráter e a mudança de estrutura ocorrem no compasso de corte. Entre os cc.53-64, a seção áurea ocorre no c.60 (marca 8) e é positiva. No trecho cc.35-52, ocorre uma quebra da seção áurea. Estes 18 compassos deveriam estar divididos em

11 e 7, já que 18 x 0.618 = 11,124, mas estão divididas em 8 e 10, havendo portanto uma discrepância de um compasso. Entretanto, os 8 primeiros compassos podem ser divididos em 5 e 3 (positiva), com a divisão no c.40 (marca 5), enquanto os 10 compassos seguintes são divididos em 4 e 6 (negativo), com corte no c.47 (marca 6).

A seção maior (cc.65-112) é um negativo, equilibrando o positivo da seção menor. O corte ocorre no c.84 (marca 11). No trecho menor (cc.65-83), a seção áurea está no c.77, um após a marca 10, mas a marca coincide com um ***ff***, que tem o papel de encerramento da seção anterior, e não no começo da estrutura seguinte. Este trecho pode ser seccionado no c.70, formando um pequeno negativo. O trecho dos cc.84-112 é um negativo com corte no c.95, que até o final do movimento gera um positivo com seção áurea no c.106.

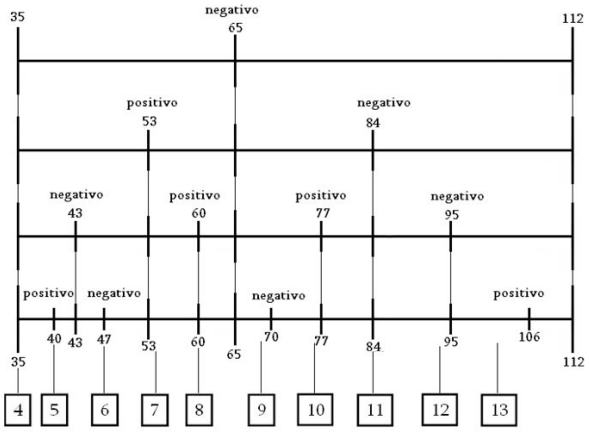


Figura 3. cc.35-112

A análise realizada até agora trata da *Prima Parte* com duas seções áureas distintas, do cc.1-32 e do cc.35-112. Agora vamos analisá-la como uma única seção: podemos tomá-la como um grande positivo, com corte no c.70. O trecho menor é negativo, sendo dividido no c.87, onde se retorna ao *tempo 1* e o primeiro violino e o violoncelo iniciam o *pizzicato*. Um corte de seção áurea ocorre então no c.77, formando um negativo. Entre os c.87 e c.112, há uma seção positiva com corte no c.103, sendo que a parte maior é um negativo com corte no c.93 (marca 12).

Já a seção maior não é tão preenchida como a analisada anteriormente: o seu corte está no c.43, significando que é positiva. O trecho menor é negativo e tem corte no c.53. As duas partes geradas formam seções negativas, a primeira com corte no c.47 (marca 6) e a segunda no c.60 (marca 8). Entretanto, entre os cc.1-43, só existem duas divisões áureas, a primeira no c.27, um antes da marca 3, e o trecho menor criado dividido no c.33.

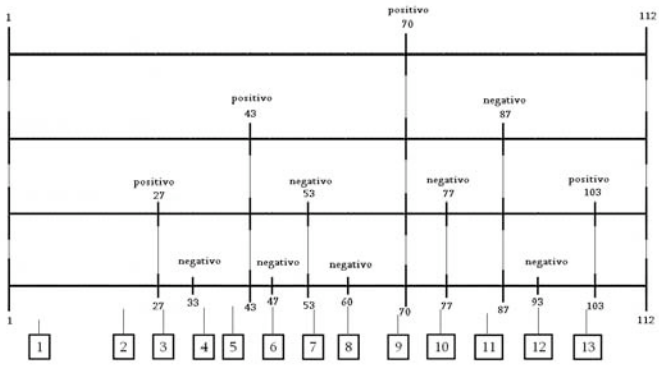


Figura 4. cc.1-112

Como resultado final de nossa análise, sobrepusemos as duas estruturas, e pudemos observar várias semelhanças entre elas, mas há também discrepâncias (veja Figura 5). Outro fato interessante é o encaixe mais perfeito da primeira estrutura com as marcas indicadas por Bartók.

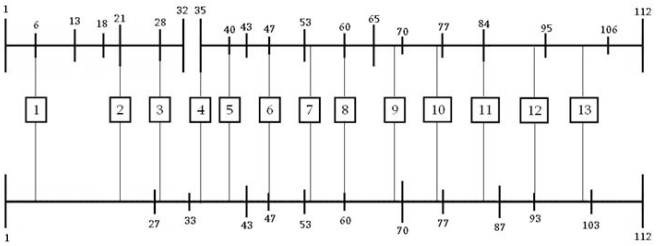


Figura 5. Sobreposição de estruturas

A primeira estrutura também trabalha melhor o balanço entre positivo e negativo que a segunda, sendo que a única quebra se dá no cc.1-12 e cc.13-32, sendo os dois positivos. Já a segunda possui 4 negativos no seu nível mais interior.

IV. CONCLUSÃO

A presença de proporção áurea na música de Bela Bartók vem sendo discutida por muitos teóricos, principalmente por Lendvai (1979, 1993). Se o Quarteto n°3 não possui de maneira alguma proporção áurea em sua totalidade, a Prima Parte pode ser perfeitamente estruturada a partir de duas seções áureas distintas. Estas duas análises se completam, mas a estrutura baseada na divisão da parte em duas acaba sendo mais precisa, pois seus cortes proporcionais quase sempre incidem em compassos marcados pelo compositor. O intrigante é o c.33, compasso divisor entre os temas, aparecer como um corte proporcional de uma seção interna ao analisar a estrutura do movimento como um todo. Apesar de acreditarmos que dificilmente esta estruturação da Prima Parte poderia ocorrer por coincidência, não pretendemos inferir aqui se a proporção áurea foi usada intencionalmente pelo compositor, mas se nos basearmos nas obras analisadas desta fase, esta possibilidade se mostra bastante plausível.

V. NOTAS

1. Ao todo, Bartók compôs sete quartetos de cordas, mas o primeiro, de 1899, não foi publicado, sendo então considerados apenas 6 quartetos (ABRAHAM, 1945, p.185).

2. Chamaremos de Marca as marcações numéricas (números quadriculados) conforme estão na partitura, que julgamos terem sido criadas pelo compositor.

3. Esta notação explicita a diferença intervalar entre as alturas do conjunto. Portanto, este é um conjunto 3-9(027), de acordo com a classificação de Allen Forte (1973).

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Gerald. The Bartók of the Quartets. *Music & Letters*, 26, 4, 1945:185-194.

ANTOKOLETZ, Elliot. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

ANTOKOLETZ, Elliot. Middle-period String Quartets in *The Bartók companion*, pp.257-277. Portland: Amadeus Press, 1994.

BABBITT, Milton. The String Quartets of Bartok. *The Musical Quarterly*, Vol. 35, No. 3, (Jul., 1949), pp. 377-385.

BERNARD. Jonathan W. Four Analytical Sites in Bartók`s Third Quartet. *Twentieth-Century Music*, 5/1, 2008:3-23.

BERRY, Wallace. Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartok`s String Quartet No. 3. *Perspectives of New Music*, 18, 1/2, 1979-1980: 287-379.

CITRON, Pierre. *Bartók*. Paris: Seuil, 1994.

COHN, Richard. Inversional symmetry and Transpositional Combination in Bartók. *Music Theory Spectrum*, Vol. 10 (Spring, 1988), pp.19-42.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GILLIES, Malcom (ed.) *The Bartók Companion*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

HOWAT, Roy. Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis. *Music Analysis*, Vol. 2, No. 1, pp 69-95. Blackwell Publishing, 1983.

LENDVAI, Ernö. Béla Bartók: *An Alaysis of his Music*. London: Kahn & Averill, 1979.

LENDVAI, Ernö. *Symmetries of Music*. Budapest: Kodály Institute, 1993.

STRAUS, Joseph N. Motivic Chains in Bartók's Third String Quartet in *Twentieth-Century music* 5/1, pp.25-44. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Reflexões sobre os Conceitos de Gesto e Figura na Obra Teórica de Brian Ferneyhough

André Ricardo de Souza[1]

Departamento de Artes, Universidade Regional de Blumenau
[1]ars@furb.br

Palavras-Chave

Gesto, figura, Nova complexidade

RESUMO

Este artigo expõe brevemente os conceitos de gesto e figura segundo Brian Ferneyhough, a partir do problema do confronto entre notação e execução no contexto da Nova Complexidade, e busca refletir sobre as consequências da relação entre ambos num contexto mais geral, estabelecendo conexões com outras formas de pensar a música, com vistas a uma futura teoria geral da música.

I. INTRODUÇÃO

Falar da distância que existe entre a representação gráfica de uma obra musical e seu resultado sonoro é hoje praticamente um lugar-comum. Entretanto, devemos observar que a questão assume perspectivas muito diferentes dependendo do repertório e do estilo. Para citar dois exemplos extremos, temos, de um lado, a interpretação histórica ou "de época", em que o intérprete precisa completar a informação contida na partitura, o que exige toda uma série de decisões acerca de andamento, articulação, dinâmica e agógica, sem mencionar a ornamentação; e, de outro lado, temos a música de vanguarda de linhagem pós-serial, em que a partitura vem repleta de informações minuciosas, detalhadas para cada um dos parâmetros musicais (por exemplo: classe de altura, registro, duração, andamento, intensidade, forma de ataque, e assim por diante) e que ainda assim não determinam absolutamente o resultado da execução.

Um contexto importante em que se dá esta discussão é o da corrente chamada New Complexity, particularmente na obra teórica de seu maior expoente, o compositor Brian Ferneyhough (1943). Esta corrente retoma o tratamento multiparamétrico do serialismo integral num novo contexto de organização em que o ritmo baseado em relações numéricas não-triviais e a justaposição de contrastes extremos resultam em estruturas ainda mais complexas que as daquele período, exigindo níveis de execução além do limite do executável, mesmo para intérpretes já habituados com as dificuldades da escrita serial. Ainda assim, Ferneyhough afirma que "mesmo a notação mais exaustiva não oferece senão um vulto de precisão" (FERNEYHOUGH; ALBERA, 1987, p. 25).

Quando questionado sobre o fato dos intérpretes afirmarem ser impossível realizar mais de sessenta por cento do que está notado na partitura, o compositor admite este estado de coisas e coloca que "há toda uma dimensão de expressão potencial dentro da atitude do intérprete [exécutant] face ao texto musical" (FERNEYHOUGH; ALBERA, 1987, p. 23). A exploração sistemática desta dimensão pode contribuir, segundo o compositor, para uma "redefinição da interpretação [interprétation] como tal, a tal ponto que possamos incorporar os resultados [deste confronto] no próprio tecido da composição, como um fio polifônico discreto" (*idem, ibidem*). Ou seja, ao admitir que nenhuma notação é capaz de representar perfeitamente um objeto musical, o compositor inclui este fator no processo criativo, optando assim por uma notação complexa que descreve todos os sub-componentes do som, de maneira a "sensibilizar o espírito [do intérprete] a certos aspectos da obra" (*ibidem*, p. 24, tradução nossa). Para aprofundar a reflexão sobre o confronto entre execução e notação, o compositor lança mão de dois conceitos complementares: gesto e figura.

II. GESTO E FIGURA SEGUNDO FERNEYHOUGH

A alusão específica ao gesto musical aparece no artigo "Form-figure-style", publicado pela primeira vez em 1982 (FERNEYHOUGH, 2000), em que o autor coloca o posicionamento estético da corrente da "Nova Complexidade" (*New Complexity*), que surgiu como uma reação à tendência chamada *Neue Romantik*, que teve destaque no final dos anos 70 na Alemanha e na Áustria. No texto, Ferneyhough critica o que ele considera uma das bases da tendência neo-romântica e que chama de "ideologia da transparência afetiva da substância musical enquanto traço icônico do ato volitivo da criação", que se baseia na crença no "poder expressivo direto do gesto musical" (*op. cit.*, p. 22). Para o compositor, a "ênfase na significância holística e imediata de uma unidade gestual leva, quase inevitavelmente, à suposição de sua efetiva auto-suficiência e de seu encapsulamento formalmente passivo num contexto altamente contingente" (*idem, ibidem*). A reação a este pensamento não se dá tanto pela negação da expressividade do gesto, mas principalmente pela constatação do fato de que

> quanto mais eficientemente um complexo individual emotivamente denotacional consegue transmitir uma correspondência unívoca com o estado emocional que ele desperta, menos ele precisa de – ou mesmo pode permitir-se a estar comprometido com – qualquer forma de interação funcional com os elementos contíguos dentro da obra (*ibidem*, p. 23).

Ou seja, a autonomia expressiva do gesto dificulta sua integração na obra. Segundo Ferneyhough, para que esta integração ocorra, é necessário lançar mão do "potencial transformativo e energético dos sub-componentes de que o gesto é composto" (FERNEYHOUGH, 2000, p. 26). Desta decomposição do gesto decorre uma primeira conceituação de figura, como observamos no trecho seguinte:

> Um gesto cujas características componentes que o definem – timbre, perfil melódico, nível dinâmico, etc. – apresentam uma tendência a escapar de um contexto específico de maneira a se tornarem radicais independentemente significantes, livres para

> se recombinarem, para se solidificarem em novas formas gestuais, pode, por falta de outra nomenclatura, ser denominado figura (*loc. cit.*).

Nesta primeira conceituação, portanto, a figura é colocada como uma espécie particular de gesto, um gesto que pode ser extraído de seu contexto original para tornar-se "um radical significante livre para se recombinar, para se solidificar em novas formas gestuais" (*loc. cit.*). Por outro lado, a dependência que a figura tem da materialidade de uma manifestação gestual evitaria, segundo Ferneyhough, "um retorno à inconseqüência estática de hierarquias neo-seriais" (idem, ibidem). E pela suposição de uma origem gestual da figura, esta "partilha do caráter geral de 'semelhança à fala' que este [o gesto] tem" (*op. cit.*, p. 27).

Mais tarde, em outro texto (FERNEYHOUGH, 1987), o compositor revisou sua conceituação de figura, questionando justamente a sua materialidade, preferindo defini-la como "um elemento da significação musical, composto inteiramente de detalhes definidos por sua disposição num contexto" (p.129). Emerge daí a idéia da figura como instância mediadora, baseada na sua "capacidade de mediação estrutural de qualidades gestuais concretas" (*idem, ibidem*, p. 131). Esta capacidade de mediação advém do fato da figura ser constituída de relações entre valores em quaisquer parâmetros sonoros (os "detalhes definidos por sua disposição num contexto" referidos acima): relações de altura, de duração, de dinâmica, e assim por diante. Para Ferneyhough, a especificação paramétrica na escritura é, portanto, um aspecto essencial da figura. Podemos até acrescentar que é ela que permite a existência da escrita, uma vez que, conforme nos aponta Menezes (1998, p. 57), a escrita musical está "impossibilitada de traduzir de forma totalizante em símbolos o rico universo dos espectros" e, por este motivo, precisa se ater "às possibilidades estruturais da representação simbólica necessariamente compartimentalizada".

Por este motivo, Ferneyhough acaba chegando, no final do artigo, à conclusão de que a figura "não existe em termos materiais; ela representa, sobretudo, uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais concretas" (*ibidem*, p. 136). A figura, segundo esta concepção, é feita de relações entre grandezas associadas aos diferentes parâmetros musicais (vale dizer, entre números), e é, portanto, abstrata, necessitando da manifestação sonora concreta para que a percebamos, ou seja, tornar-se gesto. O gesto, por sua vez, para ser posto em relação com outros gestos, precisa da mediação da figura, caso contrário cada ocorrência sua seria única e particularíssima, irrepetível e absolutamente isolada dos outros.

Assim, o termo figura atende mais ou menos pelo que Schaeffer (1966, p. 303 *et seq.*) chama de valor, ou estrutura de valores, ou seja, um conjunto de possibilidades discretas do *continuum* sonoro, que atuam como traços pertinentes dentro de um dado sistema musical. A figura se identifica por relações entre valores nos diferentes parâmetros musicais (relações numéricas, portanto) que se organizam formando estruturas abstratas, enquanto o gesto se identifica pela sua realização sensível, concreta. Ambos se complementam na construção do discurso musical, pois a figura precisa do gesto para existir na realidade, e o gesto precisa da figura para se conectar de maneira coerente a outros gestos, dando origem ao musical. Ou, nas palavras do próprio Schaeffer, "o sentido que a estrutura [figura] dá ao objeto [gesto] é o verdadeiro nascimento do musical" (SCHAEFFER, 1966, p. 579).

III. DIALÉTICA ENTRE GESTO E FIGURA

Em minha dissertação de mestrado, que buscou delimitar uma definição possível para a expressão "gesto musical", um dos resultados mais importantes foi a exposição da dualidade existente entre gesto e figura, relacionada com dialética entre conceito e prática que se observa na evolução das linguagens musicais (SOUZA, 2004). Talvez seja este resultado até mais importante que a própria definição de gesto musical. Vale transcrever aqui algumas linhas da conclusão do trabalho.

> A figura se identifica por relações entre intervalos (relações numéricas, portanto) que se organizam formando estruturas abstratas, enquanto o gesto se identifica pela sua realização sensível, concreta. Ambos se complementam na construção do discurso musical, pois a figura precisa do gesto para existir na realidade, e o gesto precisa da figura para se conectar de maneira sistemática a outros gestos, formando assim o tecido musical. A figura é abstrata, como as figuras geométricas; não existe em termos materiais e necessita da manifestação sonora para que a percebamos. Quando esta manifestação sonora apresenta uma intencionalidade percebida na coordenação global dos parâmetros que visa a realizar o sentido implicado pela figura, temos o gesto musical. O gesto, por sua vez, para ser posto em relação com outros gestos, precisa da mediação da figura, caso contrário cada ocorrência sua seria única e particularíssima, irrepetível e absolutamente isolado dos outros. Gesto e figura se implicam mutuamente, assim como matéria e espaço (SOUZA, 2004, p. 155).

Esta dualidade também pode ser observada na distinção que Xenakis estabelece entre estruturas "temporais" e "fora do tempo" (XENAKIS, 1987), bem como a oposição entre estruturas de ação e estruturas de percepção que Schaeffer propõe no seu tratado (*op. cit.*). Nesta obra, vemos reunidos com frequência os pares variação-permanência, objeto-estrutura, concreto-abstrato, contínuo-discreto, caractere-valor, morfologia-sintaxe, contextura-contexto e sonoro-musical, que poderiam ser interpretados como instâncias particulares do par gesto-figura. Lohmann (1992) aponta que as palavras *skhēma* (forma, atitude exterior, gesto) e *lógos* (proporção, estrutura interior, conceito), já estavam presentes na teoria musical grega, significando respectivamente o movimento percebido na melodia e as relações intervalares, por isso propus na minha dissertação reunir estes pares sob a égide de um par arquetípico: *skhēma-lógos* (SOUZA, 2004, p. 149 *et seq*.).

Dois problemas, entretanto, podem ser apontados com respeito ao uso do termo "figura" para o aspecto abstrato, de mediação, das estruturas musicais. O primeiro é o fato desta palavra, no seu sentido comum, ter também uma conotação de forma (é comum, por exemplo, traduzir-se *Gestalt* por figura). O segundo é que, na teoria tradicional, a expressão figura está associada à idéia de ritmo (figuras rítmicas); porém, mesmo assim restrita a expressão conserva a noção de estruturas formadas por unidades menores intercambiáveis. De qualquer modo, o papel da teoria é justamente avaliar a adequação dos nomes e propor novos conceitos, sempre com o objetivo de superar os entraves terminológicos, na busca de uma melhor compreensão do fenômeno musical.

IV. CONCLUSÃO

A dualidade existente entre gesto e figura, no sentido em que são empregados por Ferneyhough, implica uma relação dialética entre conceito e prática na evolução das linguagens musicais. Mais importante, talvez, do que a definição precisa do que sejam gesto e figura, é justamente a percepção desta dualidade e de seu papel na atividade musical, seja na interpretação ou na composição.

Quando o gesto dá a perceber a coordenação global dos parâmetros musicais, desvelando a figura imanente, temos aí o gesto musical. Gesto e figura se implicam mutuamente, assim como matéria e espaço, pelo menos na música ocidental, onde a noção de discurso musical implica relações entre sucessividades. O pensamento musical desenvolve-se através de uma dialética constante que vai da figura ao gesto, deste à figura, e dela torna ao gesto, indefinidamente.

Independentemente dos nomes que se empreguem para suas ocorrências particulares, as noções de figura e gesto aqui discutidas estão presentes na elaboração e na especulação musical desde a antiguidade, como podemos constatar a partir das palavras *skhēma* e *lógos*, e que poderíamos considerar como "arqui-conceitos", que futuramente poderiam aspirar a um lugar definido numa teoria geral da música.

REFERÊNCIAS

BERIO, L. Du Geste et de la Piazza Carita. *Contrechamps*, n°1, Paris: L'Age d'Homme, 1966.

FERNEYHOUGH, B. Le Temps de la Figure. *Entretemps* n° 3, Paris: [s.n.], 1987.

_____. Form-Figure-Style: an intermediate assessment. In: *Collected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FERNEYHOUGH, B.; ALBERA, Ph. Parcours de l'Oeuvre. *Contrechamps*. n° 8, Paris: L'Age d'Homme, 1988.

LOHMANN, J. *Mousiké et Lógos*: contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecque. Mauvezin: TER, 1989.

MENEZES, F. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Edunesp, 1998.

SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SOUZA, A. R. *Ação e Significação: em busca de uma definição de gesto musical*. 2004. 178f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

XENAKIS, I. *Musique. Architecture*. Tournoi: Casterman, 1975.

Integração de Técnicas Analíticas como Gênese de um Modelo Composicional

Antenor Ferreira Corrêa
ECA-USP
antenor@usp.br

Palavras-Chave
Composição musical, análise musical, pedagogia da composição musical

RESUMO

Descrição do projeto de pesquisa concluído com apoio da CAPES cujo objetivo foi elaborar um modelo de composição construído a partir da integração de três técnicas analíticas: *tematicismo*, *estratificação* e *refuncionalização*. Partiu-se da hipótese que essas ferramentas de análise musical, *per se* unilaterais, eram passíveis de associação gerando um princípio composicional que englobaria os aspectos temáticos, harmônicos, texturais e formais necessários para a estruturação de um discurso musical pós-tonal. A pertinência da hipótese foi verificada mediante a composição de obras, uma destas é aqui apresentada com o intuito de exemplificação do modelo proposto. Espera-se que o resultado desdobre-se para o plano pedagógico da composição musical.

I. INTRODUÇÃO

A análise musical é entendida como uma via para se chegar ao conhecimento da estrutura e funcionamento de uma obra musical, acesso este realizado por meio da investigação dos elementos constitutivos da composição analisada e da função que estes exercem nessa estrutura. Esse processo, por vezes, conduziu a uma simbiose entre teoria e análise, chegando inclusive a dificultar a separação dos domínios dessas áreas. Isso se deve ao fato da análise comportar, entre outras, uma finalidade teórica, pois pode ser empregada para sustentar a edificação de um sistema de organização de fenômenos musicais. Uma formalização teórica pode resultar de análises musicais quando um modelo teórico é obtido pelas deduções efetivadas a partir da análise direta das obras; por exemplo, sistematização do contraponto de Palestrina realizada por Jeppesen.

Enquanto o analista detém-se nas particularidades de composições específicas, os teóricos examinam abstrações musicais amplas, de modo a transportarem suas inferências para um domínio conceitual generalizado. Várias vezes, no entanto, teoria e análise musicais interpenetram-se e acabam por mesclar seus limites. Kerman, por exemplo, afirma: "teoria consiste na investigação daquilo que faz a música funcionar" (1987, p.3). Bent irá contrapor: "análise é o meio de responder diretamente à questão 'como isto funciona?'" (1980, p.345). Sobre composição Kerman irá dizer: "o alinhamento mais fundamental da teoria musical é com a composição musical" (1987, p.5). E como a história já mostrou, e espero também corroborar durante este artigo, a composição pode ser aprendida por meio da análise musical.

Vislumbra-se, assim, que as ferramentas analíticas funcionaram como uma ponte conduzindo ao plano da poética musical. A reorganização desta sintaxe reivindicou o domínio dos procedimentos técnicos que se cristalizaram ao longo do século e incorporaram-se ao fazer musical, cujos desdobramentos fundamentam e ampliam o leque de possibilidades das atuais pesquisas sobre a linguagem musical. À guisa do dito que vincula uma nova ética para cada nova estética, poder-se-ia agregar também uma nova técnica (que no caso da composição musical visa à manipulação do material sonoro).

Essas considerações preliminares apontaram para a multiplicidade de aspectos que a análise musical adquiriu, dentre os quais foi extraída uma primeira premissa para o estudo aqui proposto: a análise musical funciona como ferramenta composicional. Em posse dessa premissa (que poderia, inclusive, ser arrolada como hipótese) julga-se lícito questionar *como* a análise pode, efetivamente, ser usada para compor? (Resposta por ora deixada em aberto, mas retomada adiante). Dentre as várias propostas analíticas surgidas no século XX duas têm minha especial predileção: *tematicismo* e *estratificação*.

Grosso modo, pode ser admitido que toda música apresenta planos horizontais, verticais ou a concomitância entre ambos, organizados no tempo durante o decurso musical. O plano horizontal é entendido como a sucessão linear de eventos (melodia, linha, motivo, tema), ao passo que o vertical trata da sobreposição simultânea destes eventos (harmonia, massa sonora e quaisquer tipos de sobreposições). A organização desses elementos é denominada forma. As duas técnicas de análise citadas (*tematicismo* e *estratificação*) tratam, respectivamente, dos domínios linear e formal. O *tematicismo* trata das relações entre o tema e/ou motivo como responsáveis pela unidade da composição. Nesta técnica entende-se que tudo em uma obra é derivado do tema. A *estratificação* opera com justaposição de seções distintas (que é um processo vertical em si mesmo), mas quando associada à maneira como estas seções aparecem "encadeadas", isto é, como elas estão dispostas em sucessão, apresenta uma carga formal mais acentuada. O plano vertical ou da simultaneidade sonora (no que diz respeito aos interesses desta pesquisa) necessita alguns esclarecimentos, oferecidos a seguir.

Em outra ocasião havia desenvolvido um trabalho direcionado á verificação da existência da harmonia no repertório *pós-tonal*. Um dos resultados desse trabalho foi o conceito da *refuncionalização*, que passo a comentar.

Não obstante sua íntima ligação com a teoria musical tradicional, o conceito de *função* também é empregado na abordagem do repertório *pós-tonal*. Tencionei avaliar como se processa essa utilização e examinar as conexões desse conceito com outras áreas do conhecimento, possibilitando, assim, uma fundamentação mais ampla para os desdobramentos musicais gerados pela adoção desse termo. Para tanto, fiz uma revisão das várias acepções presentes na idéia de função para alicerçar a compreensão de alguns processos de *refuncionalização*. Os resultados contribuíram para uma outra visão e entendimento dos conceitos de *função*

e *refuncionalização*; permitiram, também, adquirir e desenvolver artifícios analíticos advindos da correspondência entre as funções tonais e *pós-tonais*.

Chega-se assim à presente situação: foram elencados três modelos de abordagem analítica, *tematicismo*, *estratificação* e *refuncionalização*, que tratam unilateralmente os aspectos lineares, formais e harmônicos. E desta situação, somada à premissa de base já comentada (resultante dos rumos tomados pela disciplina análise musical), resultou a problemática móvel deste projeto de pesquisa: é possível a integração destes três modelos analíticos de maneira a desenvolver um modelo composicional para a música *pós-tonal*?

A resposta afirmativa a essa questão foi arrolada como hipótese. Parti, então, para a verificação da mesma, organizando a metodologia da pesquisa em duas etapas denominadas *desenvolvimento* e *composição*. A parte *desenvolvimento* objetivou a elaboração do modelo de composição, alicerçado principalmente em análises musicais. A segunda parte constituiu-se da realização de composições a partir do modelo visando à verificação de sua aplicabilidade pragmática. Foram criadas dez obras concebidas para distintas formações e com durações bem diferentes. Pretendeu-se assim restringir o maior número possível de variáveis constatadas nas manifestações artísticas, de modo a não interferirem no resultado final.

II. EXEMPLIFICAÇÃO

A seguir, utilizarei uma das composições realizadas durante a pesquisa para ilustrar o modelo composicional proposto. Antes porém, são necessários alguns comentários sumarizados sobre os respectivos artifícios analíticos utilizados de modo a esclarecer os fundamentos, bem como, o processo que resultou no modelo proposto.

Inicialmente foi preciso demonstrar como a análise musical poderia ser usada como ferramenta composicional. Para tanto, valendo-se da *análise de segunda ordem* (a análise aprofundada e crítica dos dados musicais) permitiu-se desvendar o caráter subjacente à estrutura das obras analisadas, bem como os mecanismos de conexão e articulação inerentes aos elementos constitutivos destas. Desse modo, partindo da análise, foi possível determinar as estruturas gerativas postas em jogo na música e os processos construtivos que articulam e gerenciam essas estruturas, conferindo-lhes sua forma final. Em face desse entendimento, o processo analítico inicial pôde ser transferido para o plano composicional, permitindo ser refeito *a posteriori*, valendo-se da manutenção ou alteração dos componentes envolvidos.

Prossegui investigando os artifícios de estratificação e justaposição baseado na proposta de Edward Cone (1962). Estratificação consiste em uma construção em camadas ou áreas musicais justapostas no tempo. Essas camadas são separadas por rupturas no fluxo discursivo, sofrendo uma espécie de "editoração", sendo novamente "emendadas" na parte subseqüente desse método, batizada por Cone de *conexão*. Os estratos apresentados no decurso musical são unificados, conduzindo a obra à sua resolução. Esta última fase foi chamada de *síntese*.

O passo seguinte foi adentrar à verificação do uso de temas e motivos na música contemporânea, bem como a análise dos processos de transformação a que são submetidos. O emprego desses procedimentos de transformação temática, além da aplicabilidade prática iminente, apresentou-se, também, como critério para a compreensão musical, pois forneceu parâmetros significativos para o balizamento cognitivo e perceptual envolvidos na recepção da obra.

Por fim, realizei um estudo sobre o conceito de *função* investigando desde sua origem até a permanência no repertório contemporâneo, mantendo a intenção de promover desdobramentos dessa idéia, ou seja, a proposta de refuncionalização. Embora o conceito de função remeta diretamente à teoria da harmonia seu sentido musical mais abrangente de "relações entre sons" não deve ser perdido. Em sistemas erigidos funcionalmente, a existência de relações entre as estruturas gerativas postas em jogo no discurso musical (sejam estas pequenos elementos, como motivos, ou seções formais completas) promove a articulação, conexão e ordenação perceptual desses componentes que, congregados na totalidade da obra, possibilitam a construção do sentido musical. Como a ocorrência desta funcionalidade compreende todo o orbe composicional (do objeto musical à forma global), considerei algumas dessas fases isoladamente, iniciando com as estruturas acórdicas; porém, sempre tendo em mente que o objetivo dessas análises era estender as relações e coordenações para todos os domínios estruturais que compõem uma obra musical.

Essas etapas são, agora, apresentadas na composição seguinte, *Trilhas Sonoras*. A peça é escrita para um único percussionista valendo-se do seguinte instrumental: marimba, bumbo (a pedal), três pratos (*china*, *ride* e *crash*) e dois *break-drums*.

A obra é configurada em quatro seções maiores. Na primeira as estruturas gerativas encontram-se bem organizadas e propiciam a formação de expectativas em razão de comporem um contexto com sonoridades características e próximas. Segue-se a segunda parte carregada de blocos justapostos que, por sua vez, não guardam similaridades perceptualmente evidentes, pois se diferenciam em registro, andamento, caráter e, sobretudo, ritmo. Dado os aspectos contrastantes entre esses blocos, a percepção não forma prognósticos sobre o que pode suceder, captando então rupturas e desconexões. A idéia neste caso é opor uma seção altamente ordenada e aparentada sonoramente, à outra seção de alto grau entrópico, quebrando as expectativas geradas até então. A terceira seção parece introduzir um novo material, já que soa diferente de tudo exposto até então. Porém, essa aparente novidade é resultado de reconfigurações rítmicas do material temático original, além da construção estratificada entre marimba, bumbo e break-drums. A quarta seção sintetiza os materiais expostos nas seções precedentes, fazendo com que os blocos contrastantes sejam conectados e trazidos para relações de maior proximidade, tornando-se um organismo unificado.

O Exemplo 1 apresenta o início da peça, expondo o material temático da primeira seção. Há implícita uma idéia de prolongação, lograda pela preservação do gesto inicial, que parte e retorna para a nota *A*, nota mais grave da peça, expandindo o registro em direção ao agudo até o acréscimo de um novo material que modifica um pouco esse gesto no compasso 9 (não mostrado no exemplo). Assim, é possível entender a função expositiva no compasso 1 e os compassos de 2 a 7 cumprindo função de prolongação gestual. A segunda metade do compasso 7 mais o compasso 8 tem função

transitiva, pois conduzem a um novo material a ser desenvolvido na obra.

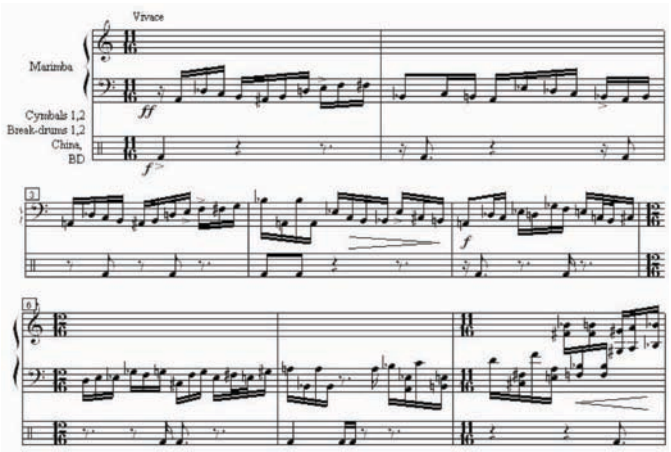
O Exemplo 2a mostra alguns blocos musicais contrastantes justapostos na segunda seção da peça. O Exemplo 2b mostra um ponto mais avançado desta seção em que é inserida uma série, constituindo uma melodia, acompanhada pelos agregados sonoros usados no início da segunda seção (não mostrados no exemplo).

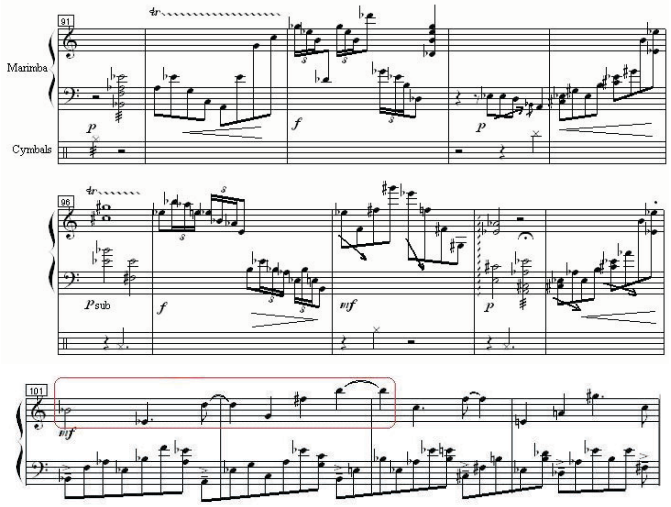
O Exemplo 3 expõe uma parte da terceira seção da obra, na qual um material aparentemente novo é introduzido (na verdade, a novidade se faz pela reconfiguração rítmica, pois no que diz respeito às alturas, o material é o mesmo, apenas valendo-se de alguma permutações). Nesse exemplo, a partir do compasso 151, é possível perceber a configuração de um estrato independente formado pela linha dos break-drums. O mesmo procedimento de configuração de um estrato diferenciado ocorre nos compassos 143-151 na linha do bumbo.

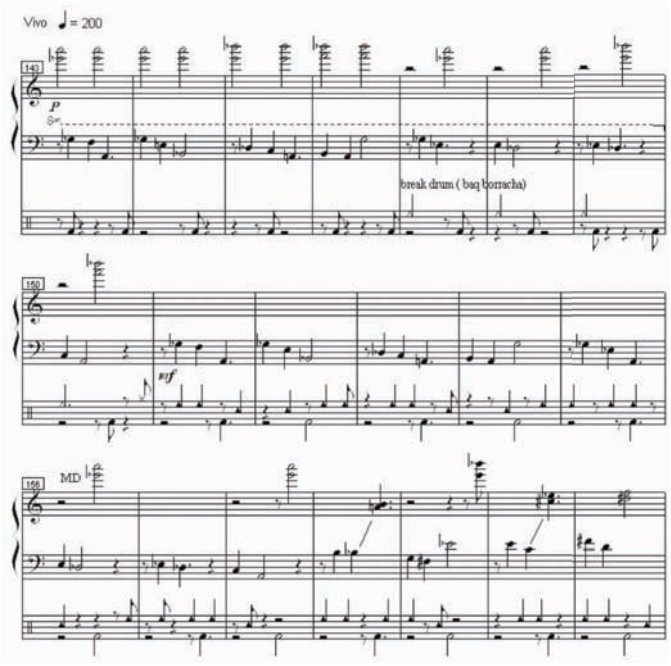
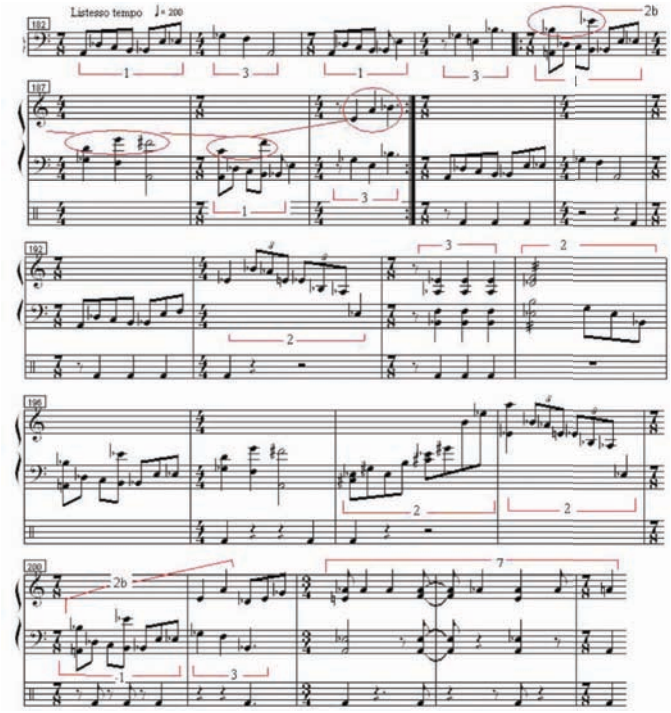
O Exemplo 4 demonstra a síntese das três seções anteriores, isto é, todos os materiais antes expostos são trazidos para um contexto comum, por meio de relação de proximidade e similaridade, de modo a não serem mais percebidos como partes contrastantes, mas sim como elementos integrantes de um mesmo fluxo musical. Os números assinalados neste exemplo indicam a seção precedente de onde o material foi retirado e transformado de modo a tornar possível a síntese dos mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário dizer que esta pesquisa apresentou dois aspectos tangenciais: pedagógico e estético. As características pedagógicas vinculam-se à criação de produtos artísticos, ou seja obras musicais, realizadas utilizando-se do modelo desenvolvido. Essas obras, por sua vez, estarão sempre sujeitos à apreciação estética e crítica. Este estudo não prescindiu, obviamente, da análise de obras musicais, pois como mencionado no tópico *metodologia* tem o intuito de ampliar os modelos analíticos de Réti e de Cone. Na escolha das obras para análise deu-se preferência, na medida do possível, ao repertório brasileiro, porém, por questões de delimitação foram excluídas peças do serialismo integral, eletrônicas e eletroacústicas. Espero, com essa pesquisa, ampliar o alcance das ferramentas analíticas consideradas e ao mesmo tempo contribuir com o aumento da literatura existente sobre os assuntos composicionais, posto que este projeto envolveu considerações sobre questões ligadas à estética contemporânea e à pedagogia do ensino da composição musical.

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: *Trilhas Sonoras*, exposição do material temático da primeira seção, compassos 1-8.



Exemplo 2: *Trilhas Sonoras*, compassos 91-104. Blocos musicais contrastantes justapostos.

Exemplo 3: *Trilhas Sonoras*, parte da terceira seção, compassos 143-162.

Exemplo 4: *Trilhas Sonoras*, síntese final das seções precedentes, compassos 182-203.

REFERÊNCIAS

BENT, Ian D. “Analysis”. In: SADIE, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, p. 340-388.

CONE, Edward T. “Stravinsky: the progress a method”. In: *Perspectives of New Music 1*. New York, outono de 1962, p. 18-26. Org. Benjamin Boretz e Edward Cone.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. London: Faber and Faber, 1951.

Samba de Uma Nota Só: Elementos Musicais a Serviço da Expressão Poética

Carlos de Lemos Almada[*1]

[*]*Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*
[1]calmada@globo.com

Palavras-Chave

Bossa Nova, análise, correlação entre texto e música

RESUMO

O presente artigo focaliza a canção *Samba de uma nota só*, composta em 1960 por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, uma das mais representativas composições do gênero Bossa Nova, mundialmente conhecida e gravada inúmeras vezes. O estudo tem como principal objetivo investigar a forte integração existente entre o texto dessa canção e os elementos musicais que o ilustram. A metodologia consiste em duas etapas: análises individuais dos aspectos musicais da forma, da harmonia, da melodia e do ritmo, e a comparação dos dados obtidos com parâmetros derivados do exame das metáforas musicais presentes no próprio texto.

I. INTRODUÇÃO

Dificilmente será possível encontrar no cancioneiro da música popular brasileira um caso no qual haja uma correspondência tão estreita entre texto e realização musical quanto aquela que se observa no *Samba de uma nota só*, composto em 1960 por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça.

Este estudo pretende investigar os aspectos puramente musicais envolvidos na tarefa de ilustração dos elementos textuais da referida canção, a saber: forma, harmonia, ritmo e melodia. Para isso, torna-se um fator primordial o exame do roteiro (e, conseqüentemente, do texto) da composição.

A canção se estrutura em três estrofes, como se segue:

Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só / Outras notas vão entrar /Mas a base é uma só. / Esta outra é a conseqüência / Do que acabo de dizer / Como eu sou a conseqüência / Inevitável de você.

Quanta gente existe por aí / E fala, fala e não diz nada, / Ou quase nada. / Já me utilizei de toda a escala / E no final não sobrou em nada, / Não deu em nada.

E voltei pra minha nota / Como eu volto pra você. / Vou cantar com a minha nota / Como eu gosto de você / E quem quer todas as notas: / Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, / Fica sempre sem nenhuma, / Fique numa nota só.

A primeira e a terceira estrofes correspondem-se em relação ao número de versos (8), tendo a estrofe central, com 6 versos, a função de elemento formal contrastante.

Em relação ao conteúdo, o discurso poético é efetuado na primeira pessoa pelo narrador, que se dirige à pessoa amada que pretende conquistar (ou manter). O parentesco formal das estrofes 1 e 3 é confirmado pelo sentido do texto, pois em ambas o protagonista enaltece suas próprias qualidades sentimentais, ligando-as ao fato de seu "sambinha" ter sido composto baseado em uma só nota. Numa postura diametricamente oposta estão aqueles (seus possíveis rivais?) que são descritos de maneira depreciativa na estrofe 2 como os que "falam, falam e não dizem nada". As referências musicais presentes nesse discurso representam claras metáforas ligadas ao universo sentimental do personagem central. O texto, em suma, consiste em uma descrição de suas virtudes diante das maneiras como se comporta "tanta gente por aí": o samba representa o sentimento amoroso do protagonista e a nota única sua constância (além de, possivelmente, sinceridade),[1] enquanto que o ir-e-vir sem sentido de várias notas, revela características negativas dos rivais: a superficialidade, a leviandade, o "papo-furado" etc. Reforçando seus aspectos positivos, o narrador enfatiza que a volta para a "sua nota" simboliza o retorno para a pessoa amada. A letra termina com uma espécie de moral da história, composta pela afirmação de "quem quer todas as notas – Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó – fica sempre sem nenhuma" (equivalente ao adágio "quem tudo quer, tudo perde"), e a conclusão: "[portanto] fique com uma nota só" (ou seja, "faça como eu").

É tal disputa amorosa, a partir da polarização dessas características sentimentais/musicais, que representa o cerne do presente estudo, no qual encontram-se os parâmetros que orientarão a interpretação dos dados obtidos nas seguintes análises musicais.

II. ANÁLISE FORMAL

Como uma grande parte das canções populares (brasileiras ou não), o *Samba de uma nota só* possui uma estrutura básica tripartite, A-B-A', sendo a última parte uma exata recapitulacão da primeira (desconsiderando o texto, evidentemente). Seus 40 compassos se subdividem nas seguintes proporções: 16 (parte A), 8 (B) e 16 (A').

As partes A e B, por sua vez, podem ser subdivididas em segmentos e frases, numa disposição simétrica com extensões derivadas de múltiplos de quatro compassos (Fig.1).

Considerando a organização interna da parte A, a principal, o seguinte esquema pode ser observado: a frase 1 representa o enunciado primordial da canção, imediatamente repetido pela frase 2 e retomado na frase 4. A frase 3 tem a função de contraste intermediário. Ou seja, há nesse nível "microscópico" da oposição das frases uma recursividade do esquema básico tripartite, desta vez incluindo uma repetição inicial da primeira seção: a[a]-b-a'.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
frase 1				frase 2				frase 3				frase 4				frase 1				frase 2			
1º segmento (c.1-8)								2º segmento (c.9-16)								segmento único (c.17-24)							
Parte A																Parte B							

Figura 1. Estrutura interna das partes A e B

Em relação ao texto, ao nível mais básico das estrofes/partes, percebe-se uma perfeita adequação entre as formas musical e poética: as estrofes 1 e 3, diferentes em conteúdo, porém com mesmos fundamentos ideológicos (ou seja, referem-se ao protagonista), são suportadas pelas idênticas arquiteturas musicais das partes A e A', enquanto que a estrofe 2, de caráter contrastante (tanto em extensão quanto em sentido), corresponde à análoga estrutura musical da parte B. No nível mais interno, dos versos/frases, observa-se uma distribuição diferenciada em cada parte: dois versos por frase em A e A', enquanto que em B a relação é de três versos por frase.

III. ANÁLISE HARMÔNICA

Principais observações em relação à análise da parte A (Fig. 2):

a) A parte A é unitônica (Sol maior), embora apresente relativamente poucos acordes diatônicos e o I grau só apareça no momento final (segunda metade do c. 16);
b) O ritmo harmônico é regular (um acorde por compasso), com a exceção da cadência autêntica, quando se intensifica a um acorde por tempo;
c) De decisiva importância para a estrutura melódico-harmônica da canção é a linha cromática descendente formada pelos baixos dos acordes da frase 1 / enunciado, abrangendo o intervalo de terça menor (Si-Si♭-Lá-Lá♭). É repetida na frase 2 e transposta, com uma modificação final, na frase 3 (Ré-Ré♭-Dó-Fá).[2] Somente na frase 4 a linha se completa, com a expansão para terça maior e a conseqüente chegada ao objetivo almejado, a tônica (Sol);[3]

Observações em relação à análise da parte B (Fig. 3):

a) Apesar da curta extensão, a parte B é modulatória, englobando três regiões maiores, Fá, Mi♭ e Sol (que prepara a recapitulação A');
b) Como que em compensação, os acordes empregados em cada região da parte B são, funcionalmente, bem menos sofisticados que os da Parte A, limitando-se essencialmente a uma cadência secundária em direção ao grau diatônico subdominante (ou seja, modelo e seqüência obedecem ao mesmo esquema: II/IV – V/IV – IV);
c) Em relação aos movimentos de baixos, observa-se, em oposição aos cromatismos da parte A, um esquema mais tradicional, com movimentos de quarta justa ascendente, a despeito do ciclo modulatório.

A comparação entre as análises revela que, assim como o formal, o planejamento harmônico de cada parte é minuciosamente ajustado à expressão do texto: o amor enaltecido pelo protagonista (partes A e A') é, de fato, centrado e constante (unitônico), ainda que complexo, profundo e "moderno" (os acordes não-diatônicos e suas relações cromáticas),[4] enquanto que as características dos "outros" são descritas como frívolas, passageiras (as modulações), bem como superficiais e, por oposição, "ultrapassadas" (acordes mais convencionais e seus esquemas de ligação por intervalos de quarta).

IV. ANÁLISE MELÓDICA

É o momento de examinar os elementos musicais mais salientes (comparados com a forma e a harmonia) e, não por acaso, os que mais diretamente são associados às metáforas musicais presentes no texto: melodia e ritmo.

Observa-se já de início, confirmando as palavras do narrador da canção, que o samba é de fato baseado "numa nota só". Na frase 3 (o contraste interno da parte A) a nota única nas duas primeiras frases (Ré) é transposta por intervalo ascendente de quarta justa, para Sol, o que não passa despercebido no texto da canção: "Esta outra [nota] é conseqüência do que acabo de dizer [i.e., o Ré]".

	Parte A (c.1-16)							
	Frase 1 (c.1-4)				Frase 2 (c.5-8)			
cifras	Bm7	Bb7	Am7	A♭7	Bm7	B♭7	Am7	A♭7
análise	II / II	SubV / II	II	SubV	II / II	SubV / II	II	SubV
	Sol maior							
	Frase 3 (c.9-12)				Frase 4 (c.13-16)			
cifras	Dm7	D♭7	C7M	F7	Bm7	B♭7	Am7	A♭7 G6
análise	II / V	SubV / IV	IV	♭VII7	II / II	SubV / II	II	SubV I
	Sol maior							

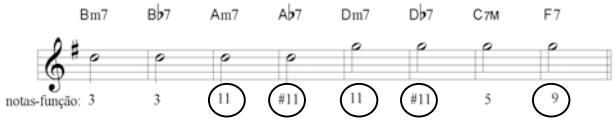
Figura 2. Análise harmônica da parte A

	Parte B (c. 17-24)								
	Frase 1 (c.17-20)				Frase 2 (c.21-24)				
cifras	Cm7	F7	B♭7M	B♭6	B♭m7	E♭7	A♭7M	Am7(♭5)	Ab7
análise	II / IV	V / IV	IV	IV	IVm7				
	Fá maior								
					II / IV	V / IV	IV	#IVm7(♭5)	_
					Mi♭ maior				
								IIm7 (♭5)	SubV
								Sol maior	

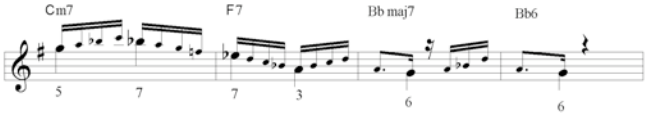
Figura 3 – análise harmônica da parte B

A frase final providencia o retorno de Ré até a chegada da cadência autêntica e a resolução novamente em Sol. O minimalismo melódico é realmente notável: uma alternância dos dois graus escalares mais importantes da tonalidade – dominante-tônica – com o apoio tonal só acontecendo de fato no último momento. Por outro lado, tal economia dá lugar na parte B a uma profusão de notas que, no entanto, ilustrando o sentido poético, apresentam-se em enfadonhas sucessões escalares ascendentes e descendentes (isto é, como uma perfeita representação musical do verso "fala, fala e não diz nada").

Um outro aspecto importante desta análise, e que se conecta à esfera harmônica, diz respeito às relações entre as duas notas – Ré e Sol – com os acordes que as sustentam. Na verdade, o que ocorre no *Samba de uma nota só* é uma espécie de inversão do procedimento que é usualmente empregado na música popular, ou seja, várias notas melódicas sobre um mesmo acorde.[5] Neste caso, são as notas constantes que têm suas funções modificadas à medida que se trocam os acordes. A redução do Ex. 1 mostra a predominância de tensões na linha melódica da parte A.[6]



Exemplo 1. Relação entre melodia e harmonia da parte A (c. 5-8, redução)

O mesmo aspecto examinado na parte B (Ex. 2) revela para os "rivais" uma constituição diversa, como que afirmando serem eles, além do que já foi apontado, "gente da antiga" e, portanto, desvinculados das novas bossas.

Exemplo 2. Relação entre melodia e harmonia da parte B (c. 17-24, redução)

Considerando apenas as notas estruturais da frase inicial da parte B (já que na seqüência as mesmas notas-funções são empregadas), observa-se que não há presença de tensões harmônicas no trecho.

V. ANÁLISE RÍTMICA

É o fator rítmico que fornece a adequada e sofisticada "roupagem" para o movimento melódico tão singelo da parte A, contribuindo decisivamente para o interesse que tanto desperta. Abusando de recursos típicos do samba, descritos por Carlos Sandroni como ritmos contramétricos e o "paradigma do Estácio", [7] a linha melódica, repleta de ligaduras de extensão, parece flutuar sobre a sucessão de acordes.

Na parte B observa-se, quanto a esse aspecto, novamente, um contraste em cores vivas: saem de cena as ligaduras, prevalecendo a cometricidade, como que, com isso, o narrador desejasse revelar a "caretice" dos rivais. Em suma, o que era interessante e instigante torna-se burocrático, quase um exercício técnico de escalas.

VI. CONCLUSÕES

Considerando as análises realizadas dos elementos musicais, é possível elaborar um esquema comparativo (ver Tab. 1).

Como foi anteriormente sugerido, além das virtudes autoproclamadas pelo narrador (contrapostas, ao mesmo tempo, aos defeitos dos "outros"), que são claramente expressas no texto da canção através das metáforas musicais,[8] as análises revelam a posse de uma outra qualidade, contudo subliminar, por assim dizer: o modernismo do samba/amor do personagem central, em oposição à postura à moda antiga de seus adversários. Ou, nos termos da gíria corrente nos anos 1960, uma disputa entre "pra-frente" e "quadrados". Vê-se assim, subjacentemente, levantada uma das questões estéticas mais presentes naquele contexto histórico-musical, o julgamento de valor entre o novo e o passado, em todos os seus aspectos, políticos, sociais, artísticos etc. Mais especificamente, o debate acirrado que opunha os partidários extremos da Bossa Nova e os adeptos mais ferrenhos dos – assim considerados pelos bossanovistas – "ultrapassados" samba-canção, bolero e gêneros correlatos, com todos os atributos a eles associados. Ainda que interessante e merecedor de registro, tal questão extrapola o escopo deste estudo.[9]

Tabela 1. Comparações entre texto e música

Texto \ Música		Forma	Harmonia	Melodia	Ritmo
Protagonista (Parte A)	Constante, sincero, minimalista		Tonalidade central	Uma (duas) nota (s)	
	"Pra-frente"	Complexa (4 frases em organização tripartite)	- Acordes não-diatônicos - Baixos cromáticos	- Uma nota com diferentes funções - Apoio preferencial em tensões	- Contrametricidade - Ritmo de samba
Rivais (Parte B)	Levianos, frívolos, espalhafatosos		Modulações	Profusão de notas	
	"Quadrados"	- Simples (2 frases em seqüência)	- Acordes diatônicos - Baixos em quartas	- Apoio preferencial em notas do arpejo - Movimento escalar	- Cometricidade - Ritmo de estudo

[1] É também possível perceber uma ligação entre essas qualidades e elementos característicos da estética da Bossa Nova, como a concisão e o minimalismo de recursos, também presentes na chamada vertente *cool* do jazz norte-americano, contemporânea das composições bossanovistas e tida reconhecidamente como uma de suas mais fortes influências.

[2] É necessário dizer que a transposição não se estende literalmente às qualidades dos acordes, mantendo-se portanto dentro da tonalidade central.

[3] Outras canções compostas por Jobim também empregam trechos harmônicos com linhas de baixo cromaticamente descendentes, como por exemplo, *Corcovado*, *Inútil paisagem*, *Brigas nunca mais* etc.

[4] Mais uma vez é preciso registrar que a modernidade é um dos mais fortes atributos qualitativos da estética bossanovista, sendo a harmonia talvez seu veículo musical mais evidente e vistoso. E, de fato, a sofisticação dos acordes e a complexidade de suas relações, algo inteiramente inusitado na prática da música popular brasileira dos anos 1960, tornaram-se não só a principal característica do gênero Bossa Nova quanto a mais freqüente fonte para a crítica desse tipo de música, através do argumento de serem eles (os acordes) meras incorporações jazzísticas às tradições do samba. Sobre essa questão, ver, por exemplo, TINHORÃO (1969).

[5] Observamos mais uma vez como características inovadoras estão associadas às virtudes do personagem principal, o que não parece ser casualidade.

[6] Tensão (ou tensão harmônica) consiste em uma nota que, embora não esteja presente na estrutura básica de um determinado acorde, faz parte de sua escala como harmonizável. São tensões, portanto, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, alteradas ou não, de acordo com as escalas que são determinadas pela função exercida pelos acordes que lhes são correspondentes. O apoio em tensões é uma das principais características das melodias de Bossa Nova, na diferenciação de seu gênero-irmão, o samba (cujas linhas melódicas comumente apóiam-se em pontos mais estáveis, fundamentais, terças ou quintas dos acordes). Um exemplo dos mais emblemáticos e radicais desse procedimento inovador acontece em outra canção da dupla Mendonça-Jobim, *Desafinado.*

[7] Ritmos contramétricos (em oposição a ritmos cométricos), em linhas gerais, são aqueles não coincidentes com a moldura métrica existente em um trecho musical. Já o conceito "paradigma do Estácio", cunhado por Sandroni, deve sua origem às canções compostas a partir da década de 1930 por sambistas oriundos do morro do Estácio, no Rio de Janeiro. Consiste na combinação de várias articulações rítmicas com durações, basicamente, de duas e três semicolcheias, criando com isso padrões intensamente contramétericos (SANDRONI, 2001).

[8] Suzel Reiley, em um artigo sobre Jobim, comenta que *Samba de uma nota só* e *Desafinado* são exemplos perfeitos de canções "metalinguisticamente construídas, de tal maneira que seus próprios textos são tematicamente baseados no que acontece dentro da música" (REILEY, 1996, p. 11). O caso aqui examinado também sugere, como um possível e interessante desdobramento, uma investigação sobre a adaptação de elementos das figuras de retórica clássica na construção de canções populares da música brasileira, como em PIEDADE & FALQUEIRO (2007).

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de L. *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, no prelo.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JOBIM, Antônio C. & MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. In: *Songbook Tom Jobim* (v.2). Partitura. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 90-91.

PIEDADE, Acácio T. de Camargo & FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da MPB: Uma análise de duas canções brasileiras. In: *Xvii Encontro Anual Da Anppom*, 2007. São Paulo. Anais... São Paulo:UNESP, 2007. 1 CD-ROM.

REILY, Ana. Tom Jobim and the bossa nova era. *Popular Music*, v. 15, n.1, p. 1-16, 1996.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai*.. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TREECE, David. Guns and roses: bossa nova and Brazil´s music of popular protest, 1958-68. *Popular Music*, v. 16, n.1, p. 1-29, 1997.

Recompondo o Passado: Gesualdo pelo Olhar de Stravinsky nas *Tres Sacrae Cantiones*

Cristiane A. Miranda Rocha Martins,[1] Marcos F. Pupo Nogueira,[2]
Instituto de Artes, UNESP
[1]crisamiranda@gmail.com, [2]mpuponogueira@uol.com.br

Palavras-Chave
Gesualdo, Stravinsky, Tres Sacrae Cantiones, Recomposição

RESUMO

Neste artigo apresentaremos um estudo das *Tres Sacrae Cantiones,* recomposições feitas por Igor Stravinsky das partes perdidas de três motetos de Carlo Gesualdo (ca. 1560-1613). Iniciando com um breve estudo do estilo utilizado por Gesualdo nessas obras, analisaremos em seguida a recomposição de Stravinsky, investigando como Stravinsky comenta a obra de Gesualdo e como ele a traz para o século XX.

I. INTRODUÇÃO

Don Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa (ca. 1566-1613) continua, ainda em nossos dias, tendo sua obra questionada à luz dos trágicos eventos de sua vida [1]. Sua composição, típica do movimento chamado por Monteverdi de *seconda prattica,* ou ainda, pertencente a *Nuova Maniera* da escola de Ferrara, é frequentemente acusada pela sua "extrema e violenta expressão das paixões".

Exemplo disto é encontrado em James Haar *Italian Poetry and Music in the Renaissance* onde, discutindo o madrigal sério do final do século XVI, afirma ser este período "de grande virtuosismo tanto em composição quanto em performance" , mas vê esta tendência ao virtuosismo como perigosa, "especialmente quando misturado ao expressionismo um exibicionismo retórico" (TURCI-ESCOBAR, 2004 *apud* HAAR, pg. 281), sendo isto evidente, segundo Haar, na música de Gesualdo. Haar ainda utiliza várias expressões pejorativas ao tratar do Príncipe de Venosa, como "um ilustre diletante", ou ainda, um amador relutante e incapaz de dominar a linguagem musical". Segundo Turci-Escobar (2004, pg. 282), a primeira avaliação negativa da música de Gesualdo (com críticas similares as feitas por Haar) aparece em Charles Burney (1776-1789, v.3, pg. 271-222), repetida posteriormente por Alfred Einstein (1971).

Stravinsky detecta este julgamente errôneo da obra de Gesualdo e sai em sua defesa. Em seu prefácio *Gesualdo di Venosa: New perspectives,* escrito em 1968 para o livro de Watkins (1973) e reeditado em *Themes and conclusions* (Stravinsky, 1982), Stravinsky comenta: " Os músicos ainda irão salvar Gesualdo dos musicólogos, mas certamente os últimos tem levado a melhor até agora. Mesmo hoje ele é academicamente desrespeitado, ainda o excêntrico do cromatismo, ainda raramente cantado". Neste mesmo prefácio, Stravinsky demonstra um conhecimento detalhado de toda a obra de Gesualdo, inserindo-o no contexto musical de sua época e revelando detalhes de sua lógica composicional.

A admiração de Stravinsky por Gesualdo é também demonstrada nas entrevistas a Robert Craft editadas em *Conversas com Stravinsky* (STRAVINSKY, CRAFT, 2004) e musicalmente nas obras *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum,* recomposição de três madrigais de Gesualdo para instrumentos completada em 1960 e *Tres Sacrae Cantiones* (1957-1959), onde Stravinsky compõe as partes perdidas de três motetos de Gesualdo.

Neste trabalho trataremos da recomposição feita por Stravinsky das *Tres Sacrae Cantiones,* analisando suas partes a partir do estilo de Gesualdo e dos escritos de Stravinsky, procurando entender a nova visão dada pelo último que torna a obra uma composição conjunta entre autores de períodos tão distantes.

II. TRES SACRAE CANTIONES - HISTÓRICO

A obra sacra de Gesualdo editada em sua vida é composta por três livros. Os dois primeiros, publicados em Nápoles em 1603, são chamados *Sacrae Cantiones,* e ambos possuem a inscrição *Liber Primus.* O que diferencia esses dois livros é a textura de vozes: um deles foi escrito a cinco vozes, o outro a seis e sete. Pela inscrição, deduz-se que Gesualdo pretendia escrever duas séries de *Sacrae Cantiones,* mas não se tem indício que ele as tenha composto (WATKINS, 1973, pg. 244). Completa a obra sacra de Gesualdo o livro a seis vozes que contém vinte e sete *Responsoria,* junto com *Miserere* e *Benedictus,* publicado em 1611, além de um póstumo a quatro vozes, *Psalmi delle Compiete,* em 1620[2]. Dos livros sacros, apenas o de *Sacrae Cantiones* composto a seis e sete vozes nos chegou incompleto, tendo sido perdidas as partes do *Bassus* e *Sextus.*

Deste livro incompleto fazem parte vinte motetos (dezenove deles a seis vozes e um a sete), dos quais Stravinsky escolheu três para compor as partes perdidas. Dois deles, *Da pacem Domine* (número dois) e *Assumpta est Maria* (número doze), possuem indicação de partes canônicas, sendo que a realização dos cânones completa uma das vozes perdidas, que nas duas obras passam então a apenas uma, o baixo. A terceira obra escolhida por Stravinsky foi *Illumina nos,* último moteto do livro de Gesualdo e o único a sete vozes, possue duas partes perdidas: o *Bassus* e o *Sextus.*

A recomposição das *Tres Sacrae Cantiones* foi planejada por Stravinsky para ser executada junto com o seu *Canticum Sacrum*, que havia sido composto por encomenda para a Bienal de Veneza de 1956[3]. Como o *Canticum Sacrum* tinha a duração de apenas dezessete minutos, Stravinsky pensou em complementar o concerto com a recomposição de algumas obras de Gesualdo, o que foi recusado pelos venezianos pelo fato de Gesualdo ser napolitano, sendo substituída pelas variações canônicas de Bach *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (WHITE, 1991).

A primeira das canções sacras a ser trabalhada por Stravinsky foi o *Illumina nos,* completada em 1957. É sobre ela que Stravinsky fala em entrevista a Robert Craft (STRAVINSKY & CRAFT, 2004), dando-nos a sua visão da obra de Gesualdo e sua intenção na recomposição, que discutiremos neste artigo.

III. TRES SACRAE CANTIONES - GESUALDO

Nos três motetos recompostos por Stravinsky, Gesualdo utiliza-se de uma escrita muito mais tradicional do que a utilizada em seus madrigais, ou mesmo da utilizada em outras obras sacras. A obra sacra de Gesualdo tende a ser mais diatônica do que a profana mas, ao mesmo tempo, essa linguagem diatônica pode incorporar uma concentração de dissonâncias dignas de seus mais avançados madrigais (WATKINS, 1973, pg. 255). Em *Da pacem (Sacrae Cantione I),* contudo, a escrita de Gesualdo remete aos antigos madrigalistas. Segundo Watkins (1973, pg. 246), a escrita canônica sobre este texto, utilizada no *tenor* e *sextus,* encontra precedentes históricos, como por exemplo, Martin Agricola, *4 voc. ex 2* (1567); Anton Brumel, *4 voc. ex 2* (1545); Pierre de la Rue, *4 voc. ex duabus* (1540); Philip Verdelot, *4 voc. ex una* (1545) e na *Missa Da Pacem* de Josquin.

Outro elemento retomado dos antigos compositores por Gesualdo foi o *cantus firmus,* adotado por ele nas duas canções sacras que se utilizam de procedimentos canônicos, *Da pacem (Sacrae Cantione I) e Assumpta est Maria (Sacrae Cantione II),* e uma vez na *Responsoria* (WATKINS, 1973, pg. 246). Em *Da pacem,* o *cantus firmus* retirado do gregoriano aparece no *tenor,* marcado *Canon in Diapente* (intervalo de quinta). A resolução do cânone ocorre no sextus (cânone estrito), e a indicação da distância rítmica necessária para esta resolução aparece assinalada no original pelo *signum congruentia* (WATKINS, 1973, pg. 246). O *cantus firmus,* escrito em notas longas, é bem fiel ao canto gregoriano original, o que nem sempre ocorre em outras obras sacras de Gesualdo (ROGER DAVIS, 2000, pg. 112). Além do cânone estrito, encontramos outros trechos imitativos (esses com imitação livre).

Em *Assumpta est Maria* encontramos vários procedimentos composicionais similares ao moteto anterior, *Da pacem.* De escrita igualmente tradicional, utiliza-se de *cantus firmus*, baseado na antífona para a segunda Véspera de agosto. O *cantus firmus* é novamente tratado como material canônico, revelando o *sextus* perdido através da indicação *in canon diapason et diapente*. Ele se inicia no *sextus,* sua *resolutio diapason* (em oitava) ocorre no *altus*, e a *resolutio diapente* (em quinta) no *quintus.* O *tenor* e o *cantus* tem suas entradas em estilo imitativo, no quinto e primeiro graus modais, respectivamente.

Nos três motetos em questão, as dissonâncias são poucas e sempre tratadas (preparadas e resolvidas ou utilizadas como notas de passagem) à maneira dos compositores da *prima prattica.* São poucas também as notas alteradas, aparecendo na sua grande maioria para mudar a terça do acorde ou para evitar o trítono, resolvendo sempre imediatamente, como sensíveis, ascendentes ou descendentes.

Os grandes saltos melódicos, considerados aqui os saltos maiores do que uma quinta, costumam ter sentido extramusical na linguagem madrigalesca de Gesualdo.São muito pouco utilizados por ele nas partes que nos chegaram das *Tres Sacrae Cantiones,* sendo seu uso restrito quase sempre aos intervalos totalmente permitidos na época (6ª s menores ascendentes e oitavas).

A representação musical do sentido do texto, prática comum na obra do Príncipe de Venosa, é feita nestes motetos principalmente através de direcionamentos melódicos e variações rítmicas, criando motivos que se espalham pelas vozes.

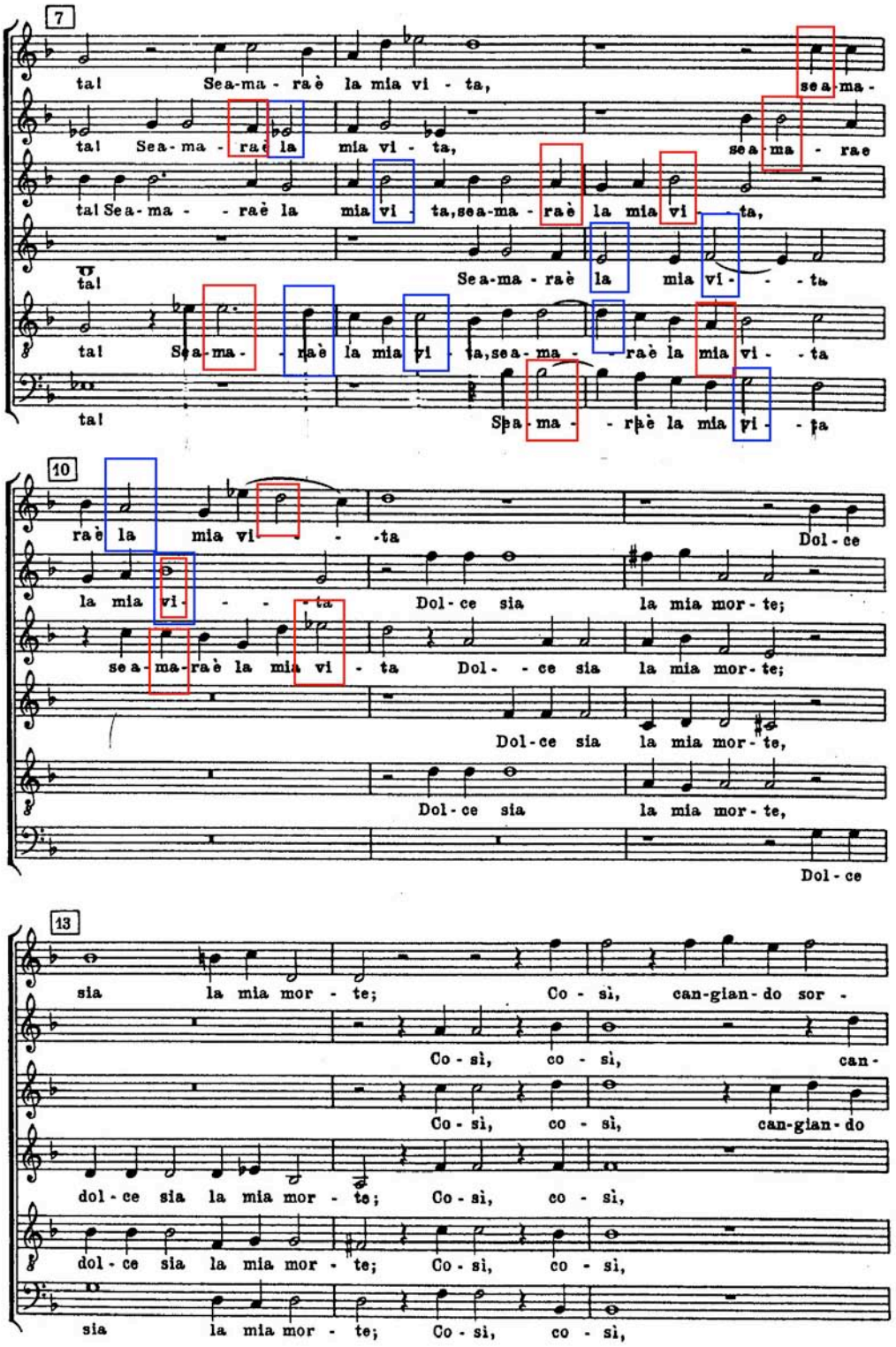
IV. TRES SACRAE CANTIONES – A VISÃO DE STRAVINSKY

As vozes compostas por Stravinsky acrescentam várias dissonâncias aos motetos, muitas das quais com uso irregular para a época de Gesualdo. Entre os usos irregulares, podemos citar: dissonâncias sem preparação, dissonâncias atingidas por salto e dissonâncias sem resolução, aparecendo desvinculadas de uma representação dramática do texto, contrariando assim tanto a *prima* quanto a *seconda prattica.*

Stravinsky justifica as dissonâncias acrescentadas nas partes recompostas por ele das *Tres Sacrae Cantiones*, de tratamento não usual para a época de Gesualdo, em entrevista a Robert Craft (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, pg. 24). Nesta entrevista, Stravinsky argumenta que o madrigal de Gesualdo *Donna, se m'ancidete* (exemplo 1), pertencente aos primeiros livros, já apresenta um grande número de 2ª s, e atribui isto ao fato desta peça ser escrita a seis vozes. Portanto, as peças que compõem as *Tres Sacrae Cantiones,* que são a seis e sete vozes, poderiam também ser escritas com um grande número de dissonâncias. Porém, no madrigal em questão, as segundas e sétimas, ainda que amplamente empregadas em um trecho curto, aparecem sempre preparadas e resolvidas. Além disso, elas estão fortemente ligadas ao sentido do texto. As segundas e sétimas aparecem conectadas as palavras *amara* (amarga) e *vita* (vida), escrevendo de maneira consonante as palavras *dolce* (doce) e *morte,* ressaltando com isto a dualidade inerente ao texto (se amarga é a minha vida, doce será a minha morte). Isso demonstra que Stravinsky entendeu a utilização das dissonâncias na obra de Gesualdo fora do contexto do pensamento da *seconda prattica,* traduzindo-as para o universo do século XX, como dissonâncias emancipadas.

Já nas *Sacrae Cantiones* o texto não justifica tais dissonâncias, fato agravado por ser uma obra sacra e pela escrita das outras vozes seguirem a escrita tradicional da *prima prattica.* A única justificativa possível para a escrita de Stravinsky é a artística, a miscigenação dos estilos de ambos os compositores, sua proposta inicial, como disse o autor, na entrevista já citada: "Minhas partes não são tentativas de reconstrução. Elas são tão minhas quanto de Gesualdo".

As vozes escritas por Stravinsky também apresentam muito mais grandes saltos melódicos (maiores do que 5ª.) em comparação as vozes já existentes dos motetos, utilizados também fora do contexto representativo da época de Gesualdo.



Exemplo 1 - C. Gesualdo, *Donna, se m'ancidete, Terzo libro a cinque voci,* n. 20

As linhas do baixo escritas por Stravinsky possuem um peso maior no conjunto, movimentando-se muito mais do que os baixos de Gesualdo geralmente se movimentam.

V. CONCLUSÃO

Stravinsky utiliza elementos que, na obra de Gesualdo, ocorrem estritamente com função representativa do sentido do texto, ou seja, com função extramusical, de maneira totalmente desvinculada dessa função. As dissonâncias, melódicas ou harmônicas, assim como os saltos melódicos maiores do que quinta são, na linguagem da *seconda prattica,* instrumentos de descrição dos "afetos" do texto. Desvinculá-los dessa função já traz a obra de Gesualdo para a linguagem do século XX. As dissonâncias que, nas obras da *seconda prattica* de Gesualdo são utilizadas com um tratamento mais livre, não perdiam a "aspereza" associada a

elas no período. Stravinsky não só utiliza as dissonâncias como já emancipadas, mas ainda as utiliza em motetos escritos nos moldes da *prima prattica,* reforçando ainda mais o contraste entre a escrita dos dois compositores.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

NOTAS

[1] Principalmente o duplo assassinato cometido por Gesualdo, contra sua esposa e o amante da mesma. Para detalhes biográficos, ver *Gesualdo: The man and his music,* Watkins, 1973.

[2] Craft, 1960, prefácio da edição de *Tres Sacrae Cantiones.*

[3] *Venice Biennale International Festival of Contemporary Music*

REFERÊNCIAS

BURNEY, Charles. *A General History of Music,* London: 1776-1789, v. 3.

EINSTEIN, Alfred. *The italian madrigal, v. II.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

ROGERS DAVIS, Barbara. *Sorrow, death and music rhetoric in the sacred works of Carlo Gesualdo.* Tese de doutorado. School of Church Music Southwestern Baptist Theological Seminary Fort Worth. Texas, 2000.

STRAVINSKY, Igor *Poética Musical em 6 lições.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. *Themes and conclusions.* University of California Press, 1982.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURCI-ESCOBAR, John. *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five- voice madrigals.* Tese de doutorado. Yale University, 2004.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo: the man and his music.* London: Oxford University Press, 1973.

WHITE, Eric W.; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky.* Porto Alegre: L&PM, 1991.

GESUALDO, Carlo. _____. *Sacrae Cantiones. Zweites Buch.* Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Tres Sacrae Cantiones.* London: Boosey & Hawkes, 1959.

Aplicações de Teoria da Informação em Problemas de Análise Musical e Reconstrução Musicológica

Cristiane A. Miranda Rocha Martins,[*1] André C. R. Martins,[#2] Marcos F. Pupo Nogueira[*3]

Instituto de Artes, UNESP[*], GRIFE - EACH, USP,[#2]

*Instituto de Artes, UNESP[*3]*

[1]crisamiranda@gmail.com, [2]amartins@usp.br, [3]mpuponogueira@uol.com.br

Palavras-Chave

Análise Musical, Teoria da Informação, Séries Temporais, Reconstrução Musicológica

RESUMO

Este trabalho discute as possíveis aplicações da Teoria da Informação na Análise Musical e na Reconstrução Musicológica de partes perdidas de obras. Tendo a análise estatística já sido utilizada com sucesso em textos linguísticos e já existindo alguns estudos apontando para uma provável afinidade cognitiva entre música e linguagem, abordaremos, nesta pesquisa ainda em andamento, de que maneira este tipo de análise pode ser realizada em música.

I. INTRODUÇÃO

Ao ouvir música, um músico com treinamento musical contínuo consegue, na maioria das vezes, distinguir estilos musicais e autores. Isso se deve ao reconhecimento de padrões estilísticos composicionais próprios de cada período e, dentro deles, de cada compositor ou, ainda mais especificamente, de cada fase do compositor. A determinação de padrões composicionais é, portanto, uma importante ferramenta analítica. Esta busca por padrões na música ocorre em vários níveis: forma musical, melodia, harmonia, ritmo, instrumentação, dinâmica, relações música/texto e é habitualmente efetuada através dos métodos analíticos musicais tradicionais (intuitivo/auditivo, análise da forma musical, análise harmônica tradicional ou funcional, análise Schenkeriana, etc.). Além da determinação de estilos e compositores, a busca por padrões composicionais pode ser utilizada como ferramenta musicológica no auxílio da reconstrução de partes perdidas de obras e correções de edição, como notas erradas, acréscimo ou decréscimo de notas entre outros. Existem técnicas matemáticas próprias para a busca de padrões, como por exemplo o uso de métodos de regressão, classificação e redes neurais (HASTIE, TIBSHIRANI e FRIEDMAN,2001). Este trabalho pretende discutir a utilização de métodos estatísticos na busca dos padrões composicionais como ferramentas de auxílio na análise musical e na reconstrução de partes perdidas de obras.

A análise estatística já é utilizada com sucesso em textos linguísticos (ZANETTE, 2008)[1]. Ainda segundo Zanette (2008, pg. 989), "técnicas estatísticas fornecem um caminho para penetrar a natureza da mente". Isto se deve ao fato da análise estatística conseguir lidar com nuances estéticas, psicológicas e valores pessoais. Em Literatura podemos observar a utilização de métodos estatísticos nos trabalhos de Claude Shannon, fundador da Teoria da Informação, sobre a entropia da língua inglesa, utilizando aproximações de Markov até a geração de um texto (COVER, 2006). Outra ferramenta estatística utilizada na análise de linguagem é a Lei de Zipf (MONTEMURRO; ZANETTE, 2002), que estuda a freqüência de uso de diferentes palavras, produzindo resultados também na geração de textos (modelo de Simon), tendo sua compatibilidade em música estudada por Zanette (2006). Malyutov, Wickramasinghe e Li (2007) apresentaram em seu trabalho novas ferramentas para o reconhecimento de estilo, inspirados em Kolmogorov, com aplicações na atribuição de autoria literária.

A afinidade do processo cognitivo entre música e linguagem já foi assunto de interesse em pesquisa comparativa, como os trabalhos de PATEL (2003) e MAESS (2001). Segundo Maess, música e linguagem são complexas estruturas relacionadas à comunicação, sendo possível que compartilhem ao menos algumas estruturas neurais básicas quanto a aquisição, geração e percepção. A música, assim como a linguagem, é uma série temporal[2], mas, enquanto a linguagem é uma única série temporal, a música, com suas várias vozes, é uma série temporal multivariada.

II. METODOLOGIA

Uma partitura musical representa algo que deve acontecer ao longo do tempo. Da mesma forma que um texto, uma melodia isolada pode facilmente ser considerada como uma série temporal e, portanto, analisada utilizando-se os diversos instrumentos existentes para lidar com séries temporais. Para facilitar a análise, valores numéricos podem ser associados a cada nota, por exemplo, denominado a nota mais grave a ser estudada como um e, a partir daí, definindo cada intervalo de meio tom acima como o número seguinte. Isso permite que façamos contas e estudemos as estatísticas associadas às notas de uma melodia. Um dos primeiros resultados observados neste tipo de análise foi a observação de que, ao menos em certas peças, a distribuição de notas segue de forma bastante próxima uma distribuição de probabilidade conhecida como Lei de Zipf. Esta lei é simplesmente um formato de regras de probabilidade específico, que mostra que proporção de vezes a nota mais comum irá ocorrer, assim como quantas vezes as notas mais raras são esperadas. Uma característica importante desta distribuição específica é que ela apresenta caudas gordas, ou seja, notas raras são muito mais comuns do que seria de esperar se a distribuição de probabilidade fosse alguma distribuição mais usual, como a Normal.

No entanto, apenas estudar a proporção com que cada nota aparece, por mais interessante que tal resultado possa parecer, é claramente insuficiente para descrever toda a riqueza de informações contida até mesmo em uma simples melodia. Felizmente, áreas como Séries Temporais e Teoria da Informação fornecem ferramentas que permitem análises bem mais sofisticadas. A idéia deste projeto é explorar o uso destas

ferramentas no estudo de peças musicais e também avaliar o quão bem elas podem, no atual estado de conhecimento da área, serem utilizadas como um importante auxílio no problema de recomposição de peças incompletas.

Ainda lidando com uma simples melodia, uma informação interessante a ser estudada é apresentar não apenas a freqüência de ocorrência de cada nota, mas também outras duas medidas, a saber, a autocorrelação inter-temporal da série assim como as probabilidades condicionais observadas naquela melodia. A autocorrelação informa o quanto, em média, saber que nota foi observada agora pode nos ajudar a prever o que esperar da melodia no futuro, conforme esta melodia acontece. Por exemplo, estruturas rítmicas repetitivas podem ser facilmente identificáveis, uma vez que transformadas em números mensuráveis apropriados, em uma autocorrelação de força 1 (a mais forte possível), se este ritmo se mantiver imutável e for completamente previsível. Para notas, este instrumento permitiria medir o quão longe dentro da melodia podemos observar a influência de notas anteriores e, portanto, serve de uma primeira medida da estrutura subjacente. De forma similar, probabilidades condicionais nos indicam simplesmente qual a probabilidade de algo acontecer, neste caso, de uma nota vir a ser observada, condicionada ao conhecimento de que a última nota foi, por exemplo, Dó. Podemos também condicionar não apenas a uma nota, mas a uma sequência que antecede a nota que queremos prever, obtendo assim, uma aproximação de ordem mais alta.

Este tipo de análise está por trás das análises de textos realizadas por Shannon, que, a partir de probabilidades condicionais e do conceito de maximização da entropia das distribuições de probabilidade foi capaz de gerar textos que se assemelham a textos em inglês. De forma a melhor compreender este tipo de ferramenta, reproduzir este tipo de análise para melodias longas o suficiente para que possamos obter uma estatística relevante será um primeiro passo. De forma a validar o modelo, parte da melodia deverá ser utilizada como treinamento do modelo e parte será deixada de lado, permitindo que este pedaço não utilizado seja comparado com a previsão feita pelo modelo matemático.

Notemos, no entanto, que uma partitura musical é algo muito mais complexo do que um texto, uma vez que existem, em geral, várias vozes vozes acontecendo ao mesmo tempo. Para uma partitura coral, cada voz pode ser trivialmente identificável como uma série; para instrumentos harmônicos, tal distinção pode ser simples ou não. De forma a evitar este tipo de problema durante o estudo da técnica, deveremos nos restringir a peças onde a identificação das vozes possa ser feita de maneira não controversa. Outras formas de análise são possíveis, como a utilizada por Zanette (2007) no estudo da sonata para piano em Dó Maior K. 545 de Mozart, onde a partitura foi dividida em compassos e uma análise baseada na distância (calculada pela divergência de Jensen–Shannon) das frequências com que cada nota era observada em cada compasso. Ao não identificar as vozes individualmente, Zanette evitou o problema de separá-las, o que facilita a análise de um ponto de vista matemático.

No entanto, é óbvio que tal estratégia implica em perda de informação. Ainda assim, este método será também estudado, de forma a verificarmos se este método pode ser útil, em uma forma alterada, para o problema de recomposição. Notemos que, se repetirmos esta análise, separando as vozes de uma peça e dividindo em intervalos maiores do que um compasso de forma a obter uma amostra de tamanho significativo (uma primeira idéia seria estudar frases musicais), esta técnica pode, de fato, ajudar a medir como uma peça evolui ao longo do tempo (onde o tempo aqui é o tempo interno da música e não o tempo cronológico).

Com a introdução de mais vozes o problema torna-se aquilo que, em Estatística, chamamos de problema multivariado, para qual temos ferramentas próprias que também serão exploradas. Uma destas ferramentas consiste em obtermos uma matriz de covariância, a saber, uma matriz de números que nos informa o quanto podemos prever, de forma linear, uma voz, quando conhecemos outra. Notemos que a hipótese de linearidade pode significar que, ainda que haja influência, a matriz de covariância pode não ser capaz de detectá-la, para influências de outros formatos. Sendo mais simples do que o cálculo da divergência (utlizado na análise de Mozart feita por Zanette), a obtenção desta matriz, assim como o seu estudo, deve ser o primeiro passo na análise das peças de nosso interesse.

Uma outra abordagem a ser investigada é utilizar peças que possam ser entendidas como uma sucessão de acordes. Neste caso, ao invés de associarmos valores às notas, associá-los aos acordes. Isso nos permitirá transformar o problema multivariado novamente em uma série univariada, sendo possível, então, utilizar os instrumentos que teremos desenvolvido anteriormente para melodias no estudo deste problema.

Uma vez que estamos trabalhando com Teoria da Informação, uma quantidade que pretendemos calcular é a entropia de uma peça, obtida a partir de suas probabilidades condicionais e marginais. Medidas de entropia já são usadas em identificação de autoria de textos (MALYUTOV, 2007) e investigararemos estes métodos no contexto musical.

Finalmente, em todos os casos anteriores, tendo estimado probabilidades condicionais até mesmo no caso multivariado (onde devemos sempre lembrar que cada voz irá depender não apenas do que aconteceu antes, mas, também, do que está acontecendo simultaneamente nas demais vozes), pretendemos utilizar estas probabilidades de forma a simular as partes faltantes (faltantes, ou porque não as conhecemos, ou porque as reservamos de forma a validar o modelo).

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apresentamos brevemente as bases teóricas que servirão de alicerce para uma pesquisa em andamento, que fará experiências de reconhecimento estilístico e de simulação de partes perdidas de obras. Para analisar os resultados obtidos, um primeiro controle do modelo será feito, retirando-se de peças completas (corais) uma das vozes escritas e simulando essa voz através dos métodos estatísticos, para comparação.

A seguir, verificaremos se o modelo estatístico utilizado consegue reconhecer a autoria de um conjunto de obras, fato importante para comprovar a detecção do estilo composicional e sua posterior utilização nas recomposições.

Por último, as obras recompostas deverão ser submetidas a avaliação, por uma banca de especialistas em música que desconheçam essas obras, misturadas a obras inteiramente compostas pelo autor cujo estilo simulamos e sem

identificação, para verificarmos se é possível se distinguir quais são as obras originais e quais são as recompostas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

NOTAS

1 .Damian Zanette é chefe do Grupo de Física Estatística e Interdisciplinar no Centro Atômico Bariloche, Argentina e tem aplicados seus conhecimentos também na área musical.

2.Série temporal: Série de observações de uma mesma variável feitas em instantes diferentes de tempo.

REFERÊNCIAS

COVER, Thomas M.; Thomas, Joy A. *Elements of Information Theory*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2006.

HAMILTON, James D. *Time series analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

HASTIE, Trevor, TIBSHIRANI, Robert & FRIEDMAN, Jerome. *The Elements of Statistical Learning*. Springer Series in Statistics, 2001.

MAESS, B.; KOELSCH, S.; GUNTER, T.; FRIEDERICI, A.D. *Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study*. Nature Neuroscience, v. 4, pg. 540-545, 2001.

MALYUTOV, M.; WICKRAMASINGHE, I.; LI, S. *Conditional complexity of compression for authorship attribution.* SFB 649 Discussion Paper 2007-057.

MONTEMURRO, Marcelo A.; ZANETTE, Damián H. *Entropic Analysis of the*

role of words in literary texts. Advances in Complex Systems, Vol. 5, No. 1, pg. 7-17. World Scientic Publishing Company, 2002.

PATEL, A. D. *Language, Music, syntax and the brain.* Nature Neurosciences, vol. 6, pg. 674-68, 2003.

SHANNON, Claude E. and WEAVER, Warren: *The Mathematical Theory of Communication.* Urbana, Illinois , The University of Illinois Press, 1949.

ZANETTE, Damián H. *Zipfs's law and the creation of musical context.* Musicae

Scientiae, v.10, pg.3–18, 2006.

_____.*Segmentation and Context of Literary and Musical Sequences.* Complex Sistems, 17, pg. 279-293, Complex Systems Publications, Inc., 2007.

_____. *Playing by numbers.* Nature, vol. 453, pg. 988-999. Macmilan Publishers Limited, 2008.

Considerações sobre o processo analítico na Suíte da Epopéia Brasileira de Delsuamy Vivekananda Medeiros

Daniel Ribeiro Medeiros

[*] *Departamento de Artes – UFPR, Universidade Federal do Paraná*
[1] drmedeiros25@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Análise estilística, Teoria e análise, Literatura violonística

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma breve análise de caráter descritivo acerca de características pontuais da peça Caravela – a qual faz parte da *Suíte da Epopéia Brasileira – Peças Características* do violonista/compositor Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938 – 2004). Com isso, pretende-se gerar uma discussão em torno das possíveis estratégias que poderão ser adotadas na pesquisa que se antevê. A maioria das observações estarão direcionadas através de alguns conceitos sobre análise estilística abordados no livro *Style and Music* de Leonard B. Meyer.

I. INTRODUÇÃO

A atuação de Vivekanda como concertista, compositor e professor foi bastante intensa na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, bem como no exterior, num período que se estende de meados da década de 50 até o início da década de 90. Sua trajetória profissional está registrada em diversos documentos, tais como programas de concertos, matérias em jornais, certificados, atestados, artigos, composições (manuscritos), currículo, programas de concerto, revistas, etc[1]. Porém, é notória a falta de bibliografia específica referente a atuação deste músico nos campos da performance, composição e docência. Com isso, torna-se evidente a importância do levantamento de documentos – juntamente às partituras manuscritas – que possam gerar informações complementares no sentido de possibilitar um direcionamento mais lógico ao processo de analítico adotado, assim como o levantamento de bibliografia que possa apoiar o processo de contextualização. Este procedimento torna-se evidente em decorrência da escassez de literatura que trate da atuação deste músico em sua intensa trajetória nos campos da performance, composição e docência. Contudo, o trabalho deverá considerar uma série de fatores externos à própria análise devido, principalmente, ao ineditismo temático da pesquisa que se propõe.

Dessa forma, o levantamento de documentos deverá contribuir no sentido de nortear algumas estratégias, bem como ajudar nas decisões que envolvam questões estilísticas.

O que se pretende com este texto é uma breve discussão acerca da obra – mais especificamente da peça Caravela – e de seu relacionamento com o processo de análise estilística.

A breve análise que aqui será trabalhada, desenvolverá uma série de questionamentos em torno de traços pontuais da peça, observando elementos característicos da composição de Vivekananda[2], assim como das estratégias que poderão ser adotadas para o trabalho futuro.

II. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A SUÍTE DA EPOPÉIA BRASILEIRA

Registrada em manuscrito, pouco se sabe sobre o ano em que foi escrita, de sua circulação, das críticas, bem como outros aspectos que a envolvem. Porém, o próprio compositor descreve no prefácio algumas características da obra, assim como suas intenções artísticas:

> A obra em sí [sic] é totalmente descritiva com alguns aspectos impressionistas. Aliam-se recursos sonoros e harmoniosos objetivando vincular as causas aos efeitos. Depois de sentirmos todas as nuances melódicas e seus acordes, em que procuramos traduzir, em notas musicais, a grandiosidade dos feitos de nossos irmãos brasileiros, cremos ter atingido nosso desiderato. (MEDEIROS, [S/d], p.1)

Para melhor exemplificar as considerações descritas pelo próprio compositor no prefácio, observemos os títulos das peças que compõem a suíte:

Tabela 1: peças que compõem a Suíte da Epopéia Brasileira.

1) *Caravela* – Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido;
2) *Pindorama*[3] – O despertar de uma geração de gigantes;
3) *O Mestiço* – Os elementos básicos de nossa etnia;
4) *Senzala* – A escravidão, o clamor do cativo;
5) *A Corte* – Os fidalgos, os grandes bailes;
6) *Independência* – A conquista de nossa soberania;
7) *Rosário* – Uma homenagem à família brasileira;
8) *Brasília* – A apoteose .

Nota-se que, em termos de processos composicionais, a peça apresenta (a priori) características programáticas. Neste sentido, e de acordo com Zamacois (1982) , pode-se dizer que a suíte se encaixa nos gêneros:

> [...] programático, assim chamado por estar sujeito ao desenvolvimento das composições a um programa argumental; o descritivo, no qual se aspira dar a sensação de coisas concretas, materiais ou imateriais, e o impressionista, que pretende criar ou evocar ambientes, situações...[...] (ZAMACOIS,1982, pp. 5-6, tradução nossa).

Segundo Quaranta (2002), observa-se que a suíte representa uma tentativa de "[...] recriação musical de alguma situação ou estado, real ou imaginário [...]", apresentando assim, "[...] características programáticas ou ilustrativas." (QUARANTA, 2002, p. 14)

No *Dicionário Grove de Música* (1994), há também algumas considerações sobre música programática:

> A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como 'um prefácio aposto a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, ou para uma parte especial dele.' A música programática [...]

> distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 636)

No capítulo *Caráter e expressão* de *Fundamentos da composição musical*, Arnold Schoenberg tece algumas observações sobre as motivações artísticas que permeiam o ato composicional. De acordo com o autor, pode-se dizer que Vivekananda compôs sua suíte sob a influência de associações emotivas, narrando a história do Brasil através de peças características, que procuram refletir elementos históricos, identitários, antropológicos, sociais e culturais (SCHOENBERG, 1991, p. 119). É interessante comentar que outras peças de Vivekananda possuem títulos sugestivos, tais como *Dança macabra*, *Recordando a infância*, *Recordando os pagos*, etc. Dessa forma, nota-se que em termos de processo composicional, a obra de Delsuamy começa a apresentar certas características relevantes.

Conforme Zamacois (1982), na questão referente à forma musical, pode-se dizer que a obra enquadra-se dentro da definição de suíte moderna, ou seja, "só conserva [...] o significado original do vocábulo francês: uma série de peças que formam um todo." (ZAMACOIS, 1982, p. 165, tradução nossa). Neste caso, a *Suíte da Epopéia Brasileira* é formada não por uma sucessão de danças antigas, mas sim, através de um programa argumental organizado cronologicamente dentro do período histórico brasileiro, que vai desde o descobrimento até a construção de Brasília. Contudo, em torno da idéia de suíte moderna, pode-se buscar o diálogo da suíte de Vivekananda com a *Suíte Popular Brasileira* de Heitor Villa-Lobos. Esse diálogo pode se dar no nível da análise do conteúdo musical propriamente dito, e/ou pode ocorrer como um aspecto somente contextualizador enquanto prática composicional dentro do escopo da produção violonística no século XX. Segundo consta, a suíte de Villa-Lobos foi composta entre os anos de 1908 e 1912, e compõe-se das seguintes peças: *Mazurka-choro*, *Schottisch-choro*, *Valsa-choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*. Cabe ressaltar que as obras para violão de Villa-Lobos se estabelecem como parâmetros técnico/musicais dentro da literatura violonística no século XX. Conforme Dudeque (1994), "seus achados técnicos, melódicos e harmônicos [...] abrem um novo caminho na escrita idiomática para o instrumento." (DUDEQUE, 1994, p. 90) Dessa forma, pode-se visualizar (a priori) que a suíte de Vivekananda apresenta elementos culturais assimilados enquanto procedimento organizacional de um grupo de peças dentro do contexto da produção composicional violonística brasileira. Sendo assim, pode-se estabelecer um parâmetro para o diálogo com outras obras do repertório violonístico brasileiro. Este parâmetro pode se dar segundo a definição de estilo de Meyer (1996):

> Estilo é a replicação de um modelo, quer no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de limitações. (MEYER, 1996, p.3, tradução nossa)

Em que:

> [...] na medida em que o que quer que seja replicado na obra de um artista, um movimento, uma época, ou até mesmo uma cultura, deve ser considerado como tendo sido uma escolha feita pelo artista através de um conjunto de restrições, [...] E por essa razão constitui um aspecto do estilo do artista, assim como o estilo de um movimento, época, ou cultura." (MEYER, 1996, p. 7, tradução nossa)

III. CARAVELA: DESCRIÇÃO DE CARACTERÍSTICAS HARMÔNICAS[4]

A análise desta peça será abordada primeiramente sob a observação de Meyer (1996), que diz que a "análise estilística deve [...] começar com a descrição e classificação [...] dos recursos replicados em alguma obra ou obras". (MEYER, 1996, p. 10, tradução nossa). Dessa forma, serão discutidas algumas características harmônicas dentro das regras sintáticas (syntatic rules) do sistema tonal. Serão observados os traços mais evidentes na superfície da peça em termos de sua elaboração dentro deste conjunto de leis, das estratégias adotadas pelo compositor neste campo, assim como algumas hipóteses que possam ser relevantes em torno destas.

A peça Caravela, está organizada em três partes, a princípio fechadas, devido às características harmônicas, à mudança de andamentos e de materiais:

|| A :|| : B :|| : C :|| CODA ||

A Seção A (andante) está na tonalidade de Lá maior e apresenta, assim como em outras seções na peça, uma característica tonal ambígua[5]. Essa característica já se apresenta na primeira página da peça (compasso 1 ao 12) através da seguinte seqüência harmônica:

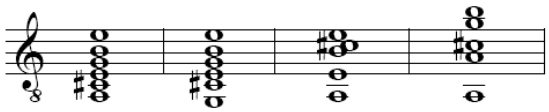



Figura 1. Acordes utilizados do compasso 1 ao 12 da seção A.

Estes acordes estão somados ao contexto rítmico abaixo:

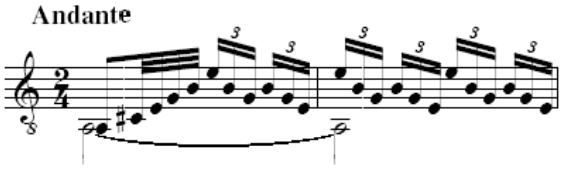



Figura 2. Configuração rítmica inicial da seção A.

A análise mostrou uma persistência em torno de algumas formatações do acorde de Lá maior que privilegiam a nota Sol natural (sétimo grau menor que caracteriza, num primeiro momento, o modo mixolídio de Lá). Leves mudanças ocorrem na organização das alturas, bem como no contexto rítmico. Porém, estas se dão mais por conseqüência de aspectos idiomáticos do instrumento do que de uma elaboração exclusivamente musical. Por exemplo, conforme a figura 2, os arpejos delineiam toda a extensão vertical das cordas do violão (cordas Mi, Lá, Ré, Sol, Si e Mi). A partir do compasso 7 há uma leve compressão na amplitude do arpejo (e conseqüentemente na formatação dos acordes), restringindo-o às cordas Lá, Ré, Sol, Si e Mi. Pode-se relacionar este aspecto ao conhecimento de Vivekananda sobre a obra para violão de Villa-Lobos[6], onde boa parte do material musical é elaborado através de características intrínsecas ao idioma do instrumento, o que confere, muitas vezes, uma certa peculiaridade ao

contexto harmônico, bem como do material musical como um todo.

Em relação à funcionalidade dos acordes de nona observados na fugura 1, cabe ressaltar aqui, que estes não apresentam a uma característica tonal tradicional. A inclusão das notas sol bequadro (sétima menor) e si bequadro (nona maior) trazem a sensação de ambigüidade harmônica no sentido tonal do termo. Mais adiante, essa questão será retomada dentro do contexto da cadência da seção.

Com relação ao desvio tradicional de função harmônica, cabe mencionar alguns apontamentos sobre o acorde de nona que Rimsky Korsakov tece em seu *Tratado Practico de Armonia*. Segundo o autor, o acorde de nona se caracteriza como "parte da harmonia dominante" (KORSAKOV, 1947, p. 63, tradução nossa). Além disso,

> o acorde de nona resolve no acorde perfeito fundamental de tônica; a nona descende por grau conjunto à quinta do acorde de I grau e as demais vozes marcham segundo as regras enunciadas para a resolução do acorde de sétima de dominante (KORSAKOV, 1947, p. 64, tradução nossa).

Observa-se que nenhuma dessas resoluções tradicionais aparecem, caracterizando a utilização destes acordes sob uma perspectiva diversa à utilizada durante longo período da história.

A cadência da seção ocorre nos compassos 15 e 16. De amplitude pequena, apresenta a seguinte configuração:

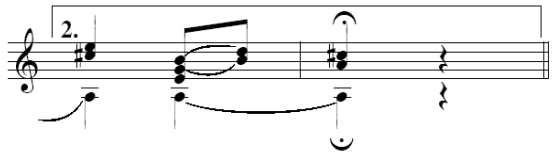


Figura 3. Cadência (v – I) da seção A (compassos 16 e 17).

Conforme Meyer (1996), uma análise musical inteligível de um determinado estilo deve essencialmente gerar uma série de hipóteses que possam levar a uma compreensão e interpretação dos fatos brutos (MEYER, 1996, p. 11). Com isso, observando a figura 3, vê-se que a cadência apresenta um característica peculiar dentro do conjunto de regras do tonalismo: o acorde de quinto menor (v)[7] se dirigindo para o acorde de tônica maior. Segundo Schoenberg, que aborda a tríade menor artificial sobre o V dentro do contexto do processo histórico/evolutivo da harmonia tonal[8]: "Uma dominante é uma tríade maior. Se uma terça menor substituir a terça natural, esta tríade deve ser chamada quinto menor (v)[...]" (SCHOENBERG, 2004, p. 34). Nota-se que a explicação de Schoenberg (2004) reforça o que Meyer (1996) observa quando discorre sobre a harmonia como um parâmetro representativo de um conjunto de regras sintáticas (*syntatic rules*). Segundo o último, pode-se apontar que a cadência se estabelece como um dos diversos "conjuntos de relacionamentos funcionais possíveis dentro dos parâmetros" (MEYER, 1996, p. 19, tradução nossa). Estes relacionamentos nem sempre ocorrem da maneira mais provável dentro do tonalismo, como por exemplo, uma esperada cadência V7 – I. Dessa maneira, se manifesta, mesmo que num primeiro momento, um aspecto da estratégia do compositor frente às possibilidades dos possíveis relacionamentos funcionais. O fato da cadência apresentar uma característica híbrida (tonalismo-modalismo), não representa, na visão de Meyer (1996), uma mudança das regras, mas sim, uma estratégia em particular adotada pelo compositor. Contudo, pode-se dizer que a peça *Caravela* é tonal. A isso soma-se o fato de que o restante da peça apresenta traços tonais bem claros, que se apresentam na configuração de direcionamentos que objetivam cadências à dominante (V).

Na seção B começam a ocorrer direcionamentos harmônicos tonais bastante característicos. Nota-se um claro movimento dirigido do primeiro grau ao quinto grau da tonalidade de Lá maior. Vejamos um exemplo de como ocorre a seguinte movimentação na superfície:

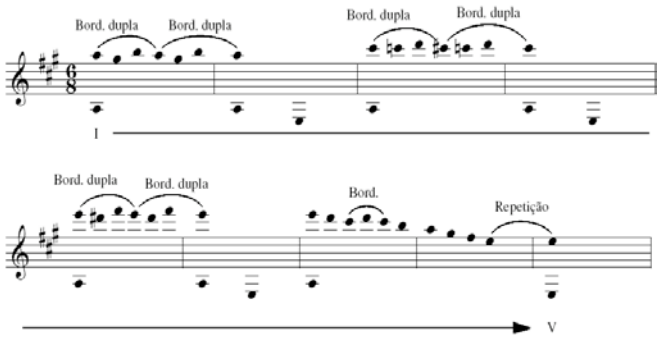


Figura 4. Compassos iniciais da seção B (compassos 18 e 26).

Na figura 4 temos a superfície do trecho, que mostra de maneira clara, através da cifragem, o movimento dirigido ao V. Porém, vejamos de forma mais aprofundada:

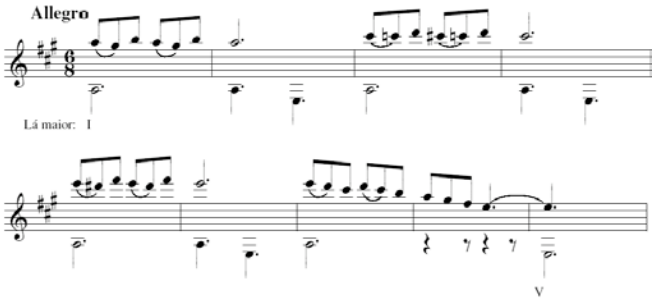



Figura 5. Redução dos compassos iniciais da seção B (compassos 18 e 25).

Eliminando as notas ornamentais, segundo os conceitos da teoria schenkeriana[9]:

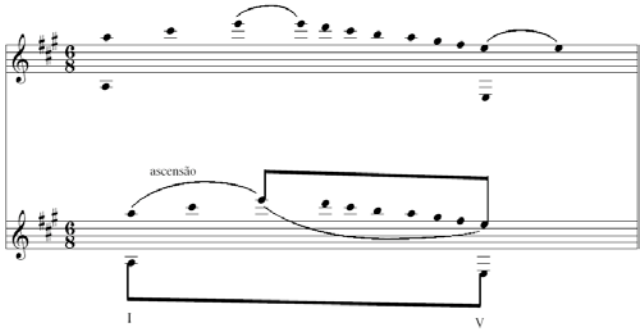


Figura 6. Movimento do I ao V (compassos 18 a 26)

Através dos gráficos, podemos observar que os compassos 18 ao 23 se tratam de um prolongamento do acorde de Lá maior através de seu arpejamento, o que confere um grau de acréscimo de tensão em sua ascensão até o intervalo de quinta

(mi) deste acorde disposto horizontalmente. A expansão no tempo deste acorde é quebrada quando atinge a nota Mi 4^{10} descendendo por graus conjuntos até mi 3, recaindo sobre o V grau da tonalidade de lá maior. Dessa maneira, pode-se considerar que a abordagem analítica schenkeriana, através da visão de Salzer (1952), torna-se um instrumento importante para se efetuar uma análise mais aprofundada da peça em torno de uma observação tonal.

Voltando aos aspectos da composição de Vivekananda que refletem recursos idiomáticos do instrumento como materiais composicionais característicos, vale destacar ainda o trecho que vai do compasso 82 ao 88 (Seção C). Segue abaixo:

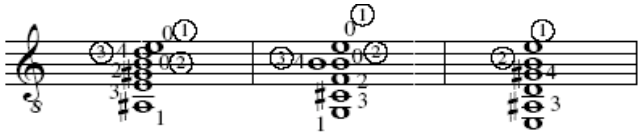


Figura 7: o padrão de digitação de mão esquerda é o mesmo para os três acordes.

O trecho denota uma clara construção harmônica muito mais por aspectos idiomáticos do instrumento do que estritamente musicais. A utilização destes acordes paralelos, ou seja, a passagem de um acorde para outro mantendo-se o mesmo padrão de digitação de mão esquerda e mesma relação intervalar, é um recurso muito utilizado em obras violonísticas. Caracteriza de forma explícita um dos recursos técnicos mais idiomáticos do instrumento, até mesmo como aspecto ativo em materiais musicais.

Cabe lembrar que este recurso foi amplamente explorado nas obras para violão de Villa-Lobos, o qual, gerou uma série de possibilidades composicionais para o instrumento, tornando-se parâmetro para compositores do mundo inteiro.

Segue abaixo um trecho do *Estudo nº 1* de Villa-Lobos com indicações de mão esquerda. Nota-se a sucessão de acordes paralelos, bem como a manutenção de cordas soltas (1ª corda e 6ª corda soltas):

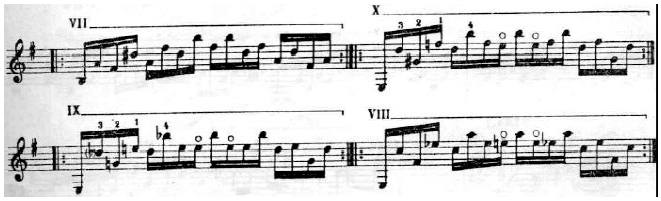



Figura 8: Compassos 11 ao 14 (Max Eschig, 1953).

Vejamos o mesmo recurso de acordes paralelos (mesma relação intervalar, mesma digitação, juntamente com uma nota pedal em corda solta):

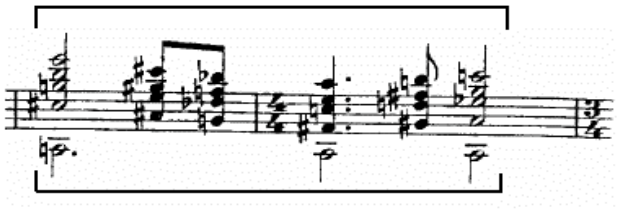



Figura 9: Prelúdio nº 3, Heitor Villa-Lobos. Compassos 9 ao 10 (Max Eschig, 1953).

O colchete na parte superior destaca o paralelismo das formações cordais. Estas refletem o mesmo padrão de digitação de mão direita. O colchete na parte inferior destaca a nota pedal Lá bequadro (5º corda solta).

É interessante colocar aqui uma das muitas afirmações que Teresinha Prada faz em seu livro *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. Segundo a autora, Villa-Lobos foi o maior representante da composição para o violão na primeira metade do século XX (PRADA, 2008, p. 207), deixando a idéia de que o compositor tornou-se um dos principais parâmetros técnico/musicais para compositores que trabalharam com o instrumento posteriormente, corroborando com a citação de Dudeque (1994) observada anteriormente.

Contudo, o que foi apresentado acima vai ao encontro do que Meyer (1996) observa no final do primeiro capítulo de *Style and Music*. Segundo o autor:

> Se as escolhas feitas pelos compositores [...] são explicadas, então as limitações que governam tais escolhas devem ser explicitadas. Tornar tais regras explícitas e desenvolver hipóteses sobre seus relacionamentos é a tarefa central da análise estilística (MEYER, 1996, p. 37, tradução nossa).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o próprio autor de *Style and Music* comente que a análise estilística possa inferir sobre os padrões replicados dentro de uma única obra, o propósito deste trabalho está na tentativa de estabelecer um conjunto de estratégias mais amplas, as quais possam representar bem a tarefa de se efetuar um diálogo da obra de Vivekananda com as diversas fontes já mencionadas.

Segundo Meyer (1996), as "obras em um grupo ou repertório, as quais são tratadas como um conjunto, terão sempre características em comum, mas as bases para a seleção podem ser completamente variadas", onde "[...]os meios os quais as entidades são agrupadas, dependem do interesse do investigador" (MEYER, 1996, p. 38-39, tradução nossa). Ou seja, o estabelecimento de parâmetros capazes de gerar uma rede de diálogos com a obra, dependem das considerações mais apropriadas que o pesquisador poderá efetuar dentro do trabalho de pesquisa.

Considerando o que foi apresentado no texto:

- Torna-se necessário um trabalho de levantamento de documentos que possam direcionar (em parte) o trabalho analítico quanto aos aspectos contextualizadores. Acredita-se que essa parte da tarefa seja de fundamental importância. Devido à escassez de material bibliográfico referente à trajetória profissional de Vivekananda, as fontes documentais primárias parecem estabelcer um bom conjunto de materiais, no sentido de que se possa complementar e direcionar o processo de análise estilística;
- Sobre a necessidade – dentro da análise estilística – de estabelecer um diálogo entre a obra de Vivekananda com a de outros compositores, a fim de observar suas composições dentro de um contexto composicional para violão no Brasil dentro do século XX, seria interessante comparar amostragens das obras deste com as de Heitor Villa-Lobos para violão solo. Conforme a importância de Villa-Lobos através de suas contribuições dentro do campo composicional violonístico no século XX, das relações pontuais apresentadas no texto que se referem ao tratamento do material musical entre a peça *Caravela*

de Vivekananda e o *Estudo nº 1* e *Prelúdio nº 3* de Villa-Lobos, provavelmente se estabelecerá um diálogo interessante entre as obras de ambos autores. Cabe ressaltar que o catálogo de obras para violão solo de Villa-Lobos apresenta a seguinte ordem: *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912); *Choros nº 1* (1920); *12 Estudos* (1924-1929); e os *5 Prelúdios* (1940) (PRADA, 2008, p. 62). O levantamento de peças de Vivekananda feito até o momento apresenta como primeira obra, em ordem cronológica, a peça *Recordando a infância* (1957). Dessa maneira, pode-se estabelecer a obra para violão solo de Villa-Lobos como um dos vários referenciais musicais e composicionais para este trabalho. Outro aspecto que reforça este diálogo é o fato de que em vários programas de concerto de Vivekananda, constam peças de Villa-Lobos, ou seja, nota-se que o compositor gaúcho teve contato direto com a estética villalobiana;

- A comparação dos aspectos técnico/violonísticos da *Suíte da Epopéia Brasileira* com obras da literatura do instrumento, pode ser transposta para o contexto dos padrões replicados preconizados por Meyer (1996). Dessa forma, observa-se uma estratégia interessante para a delimitação de um aspecto importante da obra;
- As características harmônicas relacionadas ao idiomatismo do violão na peça *Caravela*, podem estabelecer um parâmetro musical e técnico/instrumental interessante dentro do processo de diálogo com a literatura violonística brasileira do século XX, principalmente com a obra de Villa-Lobos;
- A fundamentação teórica no que diz respeito aos processos harmônicos tonais da obra, poderá estar apoiada em Felix Salzer. Em seu livro *Audición esctructural – coherencia tonal en la música* de 1952, o autor aborda a teoria analítica schenkeriana sob uma ótica mais aberta. Segundo o próprio autor, as idéias de Schenker "podem aplicar-se e extender-se aos estilos de música mais diversos", sendo que "a ampla concepção que fundamenta sua proposta não está confinada a nenhum período histórico da música" (SALZER, 1952, p. 18, tradução nossa). Sendo assim, esta abordagem analítica torna-se uma ferramenta essencial para observar os traços mais característicos da obra em suas estruturas mais profundas.

Contudo, espera-se que o presente trabalho possa contribuir para possíveis discussões acerca dos trabalhos analíticos que envolvam observações de cunho estilístico.

NOTAS

1. Boa parte destes documentos foram levantados junto a família de Vivekananda.

2. Segundo Meyer (1996), "[...] obras individuais servem como base para generalizações sobre a natureza das limitações (as regras e estratégias) que guiaram as escolhas feitas por algum compositor ou grupo de compositores." (MEYER, 1996, p. 26, tradução nossa).

3. O termo *Pindorama* significa: 1. Região ou país das palmeiras. 2. Nome dado ao Brasil pelos Pampianos. (PINDORAMA. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. p.1334.).

4. A harmonia será considerada neste trabalho por conta de sua especificidade em relação a amostra de características inerentes a um conjunto de regras sintáticas, o que segundo Meyer (1996), estabelece um bom parâmetro para a realização de considerações pertinentes à análise estilística.

5. O termo "ambíguo" é utilizado aqui, para referenciar a volatilidade em torno de um tonalismo que, em alguns momentos, remete à sonoridades modais. O aspecto harmônico tonal, é aqui observado no contexto da peça inteira.

6. Nos programas de concertos de Vivekananda constam obras de Villa-Lobos.

7. Segundo a terminologia utilizada por Schoenberg em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004).

8. Em *Harmonia*, Schoenberg observa que os modos maior e menor (tonalismo) possuem um parentesco com os modos eclesiásticos. Baseado nisso, o autor entende que os sons estranhos à escala são oriundos dos modos eclesiásticos.

9. As considerações dentro da abordagem schenkeriana se darão através da visão de Felix Salzer em *Audición estructural: coherencia tonal en la música*.

10. A classificação das notas em relação à tessitura levará neste texto a consideração de que o violão é um instrumento transpositor de oitava (abaixo).

REFERÊNCIAS

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: Edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981.

KORSAKOV, Rimsky. *Tratado practico de armonia*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. *Suíte da Epopéia Brasileira – Peças Características*. Para violão solo. Partitura. Pelotas: manuscrito, [S.d.].

MEYER, Leonard. *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MEC/DAAC, 1971.

PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

QUARANTA, Daniel. *Considerações sobre processos composicionais na criação musical*. 2002. 172f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo nº 1*. Para violão solo. Partitura. Paris: Max Eschig, 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Prelúdio nº 3*. Para violão solo. Partitura. Paris: Max Eschig, 1954.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1982.

Exposição, *Inventio* e *Exordio* : a seção de abertura da fuga da Sonata para Piano (1972) de Camargo Guarnieri

Daniel Vieira*[1]

*Programa de Pós-GRaduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
[1]zharbo@gmail.com

Palavras-Chave

Fuga, Retórica Musical, Camargo Guarnieri

RESUMO

Este trabalho sugere uma abordagem retórica estrutural para a fuga da Sonata para Piano (1972) de Camargo Guarnieri. A partir dos elementos constitutivos da fuga (sujeito, resposta e contra-sujeito, por exemplo) um ciclo de tensão é construído, caracterizando um status que é projetado na seção de abertura da fuga para toda a obra. Essa abordagem rejeita o conceito de figuras de retórica musical para valorizar o locus retórico estrutural, puramente persuasivo, de cada elemento constitutivo.

I. INTRODUÇÃO

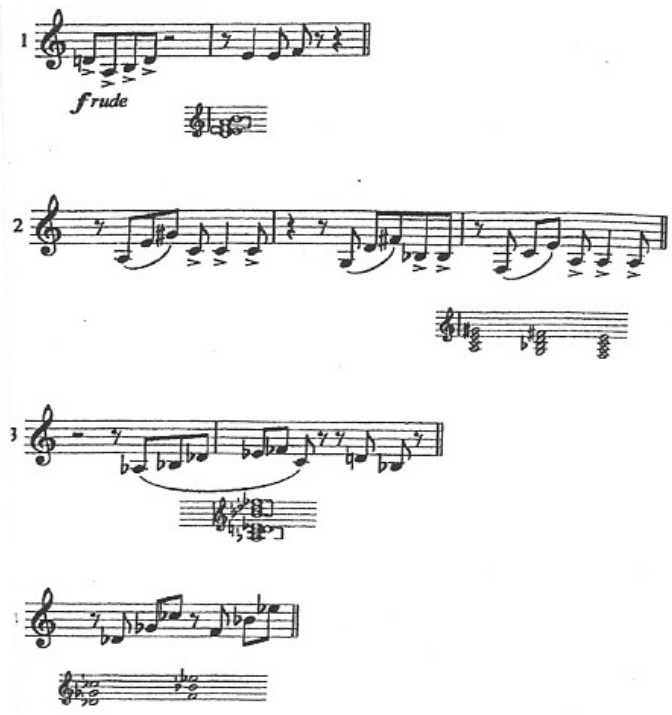
O trabalho realizado neste artigo remete-se a exposição da fuga que compõe o terceiro movimento da Sonata para Piano de 1972 de Camargo Guarnieri. Como obra, essa Sonata representa um marco na literatura para piano no catálogo do compositor. A fuga, aqui tomada em análise, como parte de uma obra constituída por vários movimentos "atesta muito claramente seu triunfo pessoal sobre as vicissitudes da vida" (VERHAALEN, 2001, p. 177).

II. ANÁLISE

'Triunfante – Enérgico (Fuga a 3 partes) – Triunfante' são os subtítulos do terceiro movimento dessa Sonata, assim a fuga encontra-se como centro do movimento, como corpo e em posição de destaque. O Triunfante, composto por onze compassos de introdução para a fuga, é constituído por "acordes violentos" de acordo com Guarnieri (1998), intercalados por acordes súbitos, etéreos, em pianíssimo. Não me detendo a essa introdução, menciono apenas como o encadeamento desses acordes é realizado por sucessão sequencial de blocos, ou pilares, com a mesma formação. Esses blocos possuem, apesar de serem organizados de diferentes maneiras, os mesmo intervalos, resultando em sonoridades formadas pela mesma razão intervalar, conferindo-lhes um ambiente de tensão que será aguardado no decorrer da fuga como um todo. O foco de interesse para esse artigo, porém, será a seção de abertura da fuga, onde uma abordagem retórica moderna será utilizada.

O sujeito dessa fuga apresenta a extensão de oito compassos e um direcionamento melódico apoiado por intervalos de 4ª justa e 5ª justa, permitindo enquadrar essa melodia naquilo que Graves, Jr. (1962) considera como sujeito atonal diatônico livre (GRAVES, JR., 1962, p. 2) e, ritmicamente algumas síncopas são enfatizadas. Por isso, a meu ver, o próprio compositor afirma que o caráter desse tema é "...rítmico e lembra o gingado pernóstico carioca" (GUARNIERI, 1998, p. 5).

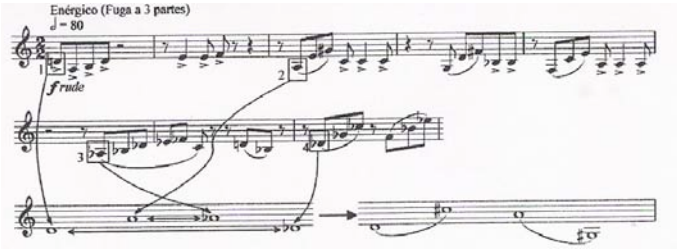
Estruturalmente, as notas melódicas desse tema são intercaladas por pausas. Essas pausas sugerem agrupamentos que permitem a formação de acordes baseados a partir de cada um dos agrupamentos, considerando cada uma e todas as notas com valor e peso harmônico, delimitados, dessa maneira:

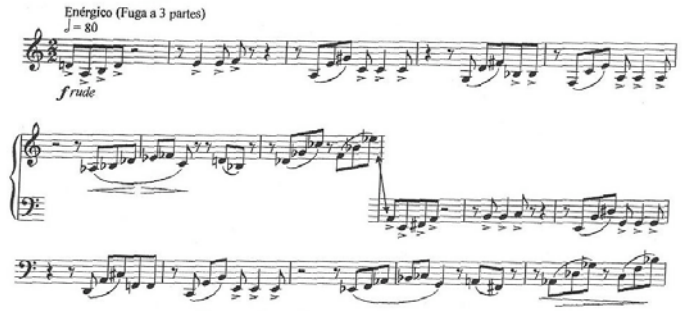
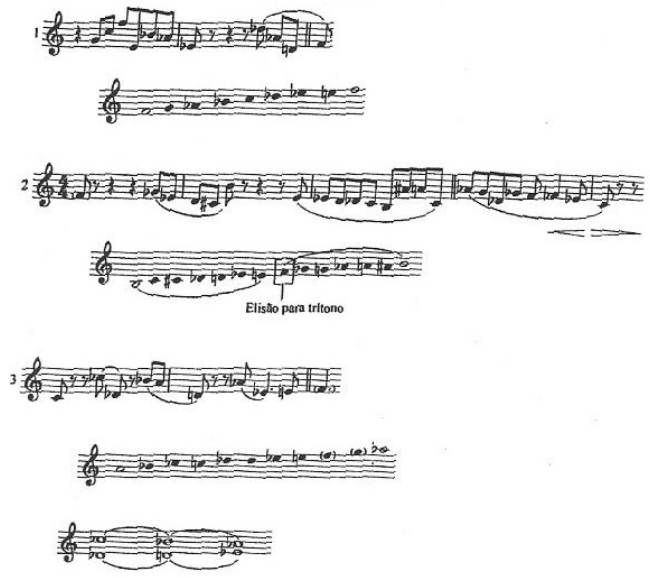


Exemplo 1. Sujeito da fuga da Sonata, c, 11-19.

O sujeito dessa fuga é iniciado com um intervalo de quarta e encerrado também com um intervalo de quarta, mantendo uma distância de sétima, entre um intervalo para com o outro. Com essa possibilidade de estruturação, o tema apresenta-se claro, marcante e auto-suficiente em sua capacidade expressiva, sendo essa uma das principais características e exigências para uma melodia de tema para fuga, como aponta Carvalho (2002, p. 130), prevendo, com essas características um plano a ser cumprido ao longo da fuga.

Lembrando que essa fuga é um movimento dentro de uma obra maior, o tema pode ser percebido com uma ênfase ao intervalo de sétima que fora utilizado no primeiro movimento da Sonata (sol# – lá)[1]. Agora, na fuga, como afirma Graves, Jr. (1962), não interessando a utilização de bemóis ou sustenidos, representando uma liberdade na notação e o direcionamento podendo ser variado (GRAVES, Jr., 1962, p. 7), ao selecionar as primeiras notas de cada grupo que fora caracterizado no exemplo anterior, obtém-se outras sétimas que, como destacadas no próximo exemplo, colaboram para manter a unidade motívico-temática da Sonata. Uma outra

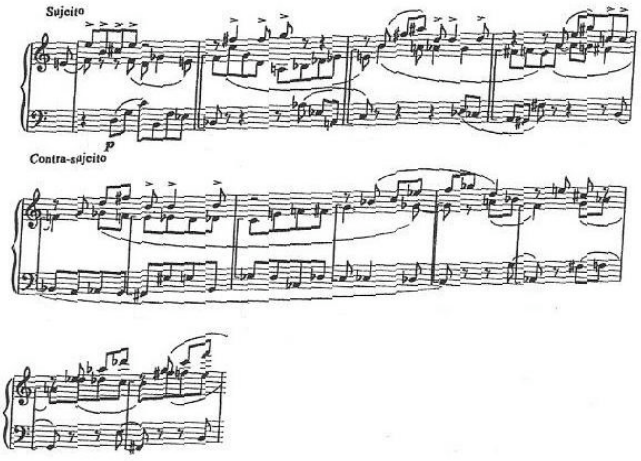
projeção acarretará tensão e unidade motívico-temática em outras considerações a serem observadas no decorrer da fuga.

Exemplo 2. Projeção do Intervalo de 7.ª no sujeito da fuga.

Sendo essa uma fuga com caráter harmônico atonal e textura a 3 vozes, o tema inicia com a nota Ré, na voz intermediária. A seguinte entrada, destacada no próximo exemplo, é realizada na voz inferior e imita o sujeito a uma quinta. A imitação acontece de maneira real, conforme o costume em fugas no século XX (GRAVES, Jr., 1962, p. 16).

Exemplo 3. Sujeito e Resposta Real

Exemplo 4. Padrões escalares do contra-sujeito

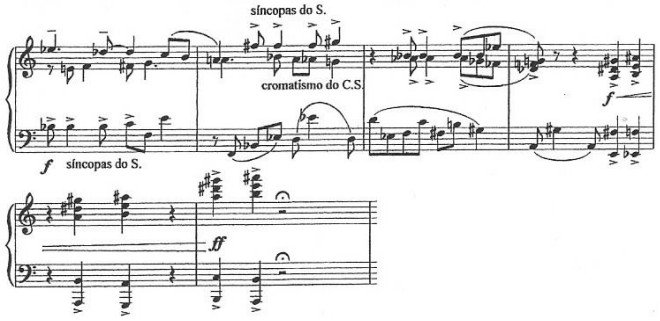
O caráter desse contra-sujeito é, sem dúvida, mais melódico que o do sujeito, devido ao uso de ligaduras, que enfatizam essa condição. A sonoridade sugerida pelo compositor é piano. Assim, a característica desse elemento é melódico-legato e piano, contrastando diretamente com o sujeito que era, e é mantido na resposta, forte, rítmico e *marcato*.

O tema é apresentado pela terceira vez na voz superior, enquanto a voz inferior realiza o contra-sujeito. A voz intermediária apresenta um contraponto livre que é um misto do material que fora apresentado anteriormente pelas outras duas vozes com um caráter mais cromático. Ao mesmo tempo, esse cromatismo dá origem ao primeiro episódio que segue (c. 36).

O material melódico do contra-sujeito possui um direcionamento mais oscilante que o do sujeito, onde intervalos de 7ª e de 9ª são utilizados, intercalados com fragmentos de escalas cromáticas, formando padrões escalares artificiais, delimitando oitavas como extensão para esses padrões. O Exemplo 4. traz três padrões escalares denotados no contra-sujeito dessa fuga.



Exemplo 5. Terceira entrada do tema na exposição

O primeiro episódio (c. 36 – 47) é compreendido a partir do último fragmento do sujeito com um cromatismo proveniente do contra-sujeito. De fato, apontando especificamente para as vozes externas, utilizam-se as quartas e as síncopas oriundas pontualmente do sujeito, enquanto a voz intermediária adota um cromatismo proveniente do contra-sujeito que dera origem ao contraponto livre que ocorrera durante a terceira entrada do tema na exposição. Todo esse episódio ocorre como uma continuação imediata ao final da exposição, com a mesma fluência de modo a ser mantida a fim de atingir um nível mais elevado de tensão. A textura mantida entre a exposição e nesse episódio é de construção de uma trama à três vozes e manutenção dessas, terminando o trecho com uma sequência de acordes com quartas (na mão direita) e intervalos de nonas (na mão esquerda), gerando uma aglomeração de sons, seguidos por uma fermata de silêncio (c. 46 – 47). O exemplo 6. traz o final desse episódio apontado as síncopas oriundas do sujeito o cromatismo do contra-sujeito e finaliza com acordes de quartas e nonas, como descrito anteriormente.

Exemplo 6. Final do 1º Episódio. Final da seção de abertura da fuga

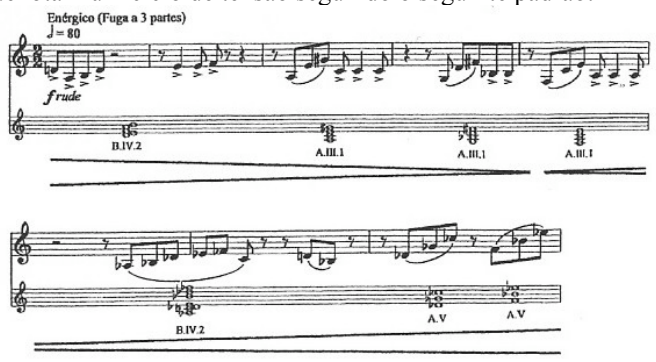
III. DISCUSSÃO

Numa abordagem retórica o que se procura compreender passa a ser como se obtém a persuasão quer própria, da audiência ou até mesmo da história, afim da manutenção do discurso nesta. Assim, o ato de persuadir pressupõe um destinatário que compreenda e saiba avaliar os respectivos argumentos, o que implica em reconhecê-los como centro das suas próprias decisões (SOUSA, 2003, p. 47). Adiciono a esse sentido, o de não persuadir passivamente, mas com uma interação, uma citação sobre o pensar persuasivo:

> Não basta por isso falar fluentemente, colocar bem as palavras, fazer um discurso que emocione e cative o auditório. Mais do que construir frases de grande efeito, mais do que dominar as técnicas do dizer, é preciso saber pensar, articular as razões ou os argumentos, perceber as eventuais objecções, decidir sobre a sua pertinência, acolhê-las ou rejeitá-las, segundo se mostrem ou não passíveis de enriquecerem as respectivas propostas. E acima de tudo, é necessário ter sempre presente que o falar só faz sentido se for a expressão de um raciocinar. É esta competência argumentativa que se assume como requisito da retórica a um tempo eficaz, racional e livre (SOUSA, 2003, p. 4).

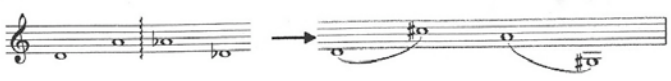
Harrison (1990) no artigo "Rhetoric and fugue: an analytical application"[2] realiza uma análise retórica de uma fuga de Bach não se detendo nas figuras que o compositor utiliza, justificando que esse padrão deveria ser característico do repertório composicional comum do compositor, mas sim valorizando sua utilização *in locus* ocorrente. Assim, um pensar ativo sobre a obra estudada é o que realmente leva a persuasão e não uma apreciação ou percepção passiva de um assunto ou obra musical em questão. Harrison (1990) sugere que se questione: Qual o propósito persuasivo? Qual o significado efetivo proposto? Assim, as respostas dessas perguntas caracterizariam e e estariam num *status* que deve ser definido como elemento de geração e de tensão argumentativa. Em uma fuga esse *status* representa uma condição inerente ao sujeito, que vem a ser o *inventio* da composição.

Na fuga tomada em análise, os elementos constituintes do sujeito da fuga, naturalmente exercem uma função persuasiva entre si. Uma ordem hierárquica se conforma na divisão natural do sujeito e com os acordes que podem ser formados daquela subdivisão analisados por uma teoria consistente, a de Hindemith (1970) no "The Craft of Composition" onde os acordes são classificados hierarquicamente em grupos e subgrupos de acordo com sua formação, por exemplo, denotam um ciclo de tensão seguindo o seguinte padrão:



Exemplo 7. Ciclo de tensão denotado no sujeito

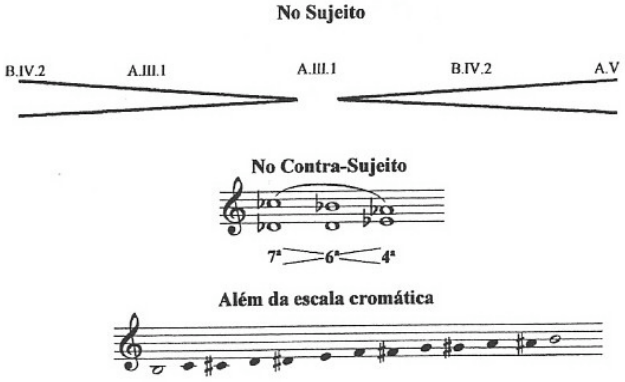
Como já exposto, as notas inicias de cada grupo de acordes mantém, entre si, a relação de sétima, a qual gerou o primeiro movimento da Sonata, além de representar uma figura de retórica, em uma utilização e representação moderna – palíndrome. Guarnieri faz esse tipo de elaboração com esse tema mostrando um pensamento ousado, além de procurar uma total liberdade com relação às "amarras" da forma.



Exemplo 8. Palíndrome

Essas duas ocorrências caracterizaram, para mim, um determinado *status* para o sujeito e as questões sobre qual o real significado persuasivo levaram-me a procurar por sua projeção ao longo da fuga. Um movimento de tensão – relaxamento – tensão é o tipo de movimento estrutural realizado no sujeito, e a insistência no intervalo de sétima é uma característica peculiar a essa obra.

Com a determinação do *status*, o *inventio*, caracterizado pelo enunciado do sujeito a seção de abertura da fuga começa a apresentar elementos de ordem retórica. A sua resolução como argumentos persuasivos podem tomar projeções ao longo da fuga, tornando-se elementos de unidade estrutural para a fuga. A exposição da fuga, por exemplo, pode ser considerada uma outra repartição de design, designada como *exordio*.

A interação do sujeito com o contra-sujeito, na entrada seguinte ao enunciado, mantém as mesmas características com um acréscimo de tensão, visto que existem duas vozes combinadas nesse momento. Além do mais, o contra-sujeito é construído sobre combinações de escalas cromáticas onde a mais características delas dividida pelo trítono e agindo como elisão para a unidade da melodia. Assim, a escala cromática assume um papel preponderante nessa contextualização.

Exemplo 9. Projeção do *status* no sujeito e no contra-sujeito

De fato, com a entrada da terceira voz, a soma do resultado sonoro obtido pela sobreposição de sujeito, contra-sujeito e mais um contraponto livre derivado do cromatismo do contra-sujeito, assim como a ênfase intervalar do sujeito, resulta em uma textura bastante densa sem nenhum centro definido. Articulando, somente, a continuação da exposição inicial da fuga, com a relevância de já garantir maior coerência e persuasão 'locutária' através da utilização dos materiais mencionados. A densidade dessa textura eclodirá em um

episódio totalmente vinculado à exposição e como derivação absoluta dessa.

Nesses termos toda a inventividade da fuga que seguirá será dependente direta da articulação sujeito – *status* (como um ciclo de tensão) a ser resolvida ao longo da fuga. O que poderia se tornar num recurso empobrecedor do discurso musical torna-se uma paleta ativa e enriquecedora desse, haja vista a gama de possibilidades oriundas dos materiais utilizados e a menções à unidade geral da obra como já mencionado. Intervalos de segundas e sétimas tornam-se únicos, pois são inversões naturais uns dos outros, porém sua gama intensiva e expressiva pode, articulada ao ciclo construído pelo sujeito e seção de abertura da obra, carregar a gama mais atraente e importante, nesse caso, que é a de persuasão total ao longo da fuga.

IV. CONCLUSÃO

Harrison (1990) questionava qual seria o significado persuasivo, nessa fuga, com a "performance composicional" do compositor o significado passa a constituir a própria natureza do sujeito, seu delineamento melódico e relações estabelecidas com outros elementos constituintes da fuga (resposta e contra-sujeito, por exemplo). Cada elemento em seu *locus* pode transformar uma "simples" escala cromática em uma arma de poderosa persuasão para a obra. Assim, posso denotar que figuras de retórica clássica como elementos simples não constituem a persuasão esperada, mas vinculadas a um posicionamento estrutural, talvez, possam colaborar a fim de um sucesso persuasivo do discurso como arte musical.

NOTAS

1. Ver: Camargo Guarnieri: *Sonata para piano*. I – Tenso, São Paulo Irmãos Vitale, 1998.

2. HARRISON, Daniel. Rhetoric and fugue: an analytical application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, nº 1, 1990, p. 1 – 42.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Any R. *Contraponto tonal e fuga* – manual Prático. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

GUARNIERI, M. Camargo. Análise da Sonata. In: _____. *Sonata para piano*. São Paulo Irmãos Vitale, 1998.

GRAVES, JR., William L. *Twentieth century music* – A handbook. Washington, DC. : The Catholic University of America Press, 1962.

HARRISON, Daniel. Rhetoric and fugue: an analytical application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, nº 1, 1990, p. 1 – 42.

HINDEMITH, Paul. The *Craft of Composition*. Book I – Theory. Fourth Edition. English Translation by: Arthur Mendel. Schott, New York, 1970.

VERHAALEN, Marion. Camargo Guarnieri: expressões de uma vida. Tradução: Vera Sílvia Camargo Guarnieri. Edusp/Imprensa Oficial de São Paulo. 2001.

Disponível em meio eletrônico:

<www.persuação.com> Acesso em 08/02/2008.

Expressividade intervalar no *Poesilúdio n.º 13* de Almeida Prado

Edson Hansen Sant'Ana

Universidade de Brasília (UnB)

edhansen_2000@hotmail.com

Palavras-Chave

expressividade intervalar, análise musical, Almeida Prado.

RESUMO

Expressividade intervalar como conceituação desenvolvida a partir de considerações de Almeida Prado. Uma ampliação dessas considerações em busca de formar um corpus de entendimento da ordem dos materiais construídos a partir da lógica de intervalos. O intervalo recursivo entendido também como marca indelével no aspecto de conferir unidade e coesão da peça.

I. INTRODUÇÃO

O *Poesilúdio n.º 13* de Almeida Prado, composto em 1985, pertence ao conjunto de obras denominado *16 Poesilúdios para Piano*, o qual tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores. Moreira (2002) apresentou um trabalho submetendo os *Poesilúdios* ao método de análise pela teoria dos conjuntos de Allen Forte. Posteriormente, Rocha (2004) abordou o segundo caderno dos *Poesilúdios* sob a ótica da interpretação musical. Compreendendo e detectando outras possibilidades, o *Poesilúdio n.º 13* é abordado aqui por uma análise que visa demonstrar a ocorrência de um processo recursivo de intervalos de importância na composição.

A proposta de análise será fundamentada a partir de uma terminologia cunhada pelo próprio compositor – a *expressividade intervalar* (Almeida Prado, 2006; Nadai 2007). Compreende-se aqui que tal termo é utilizada num primeiro momento pelo compositor para indiciar o aspecto idiomático cabíveis nos instrumentos de afinação variável – como os de sopro, cordas e a própria voz humana. Justificando essa primeira aplicação da conceituação que envolve questões instrumentais, decide-se aqui desdobrar tal conceituação em um âmbito composicional-analítico. Enquanto o compositor justifica a existência de diferenças substanciais entre um mesmo intervalo, mas que escritos para instrumentos distintos poderão resultar em cores diversas de uma variada palheta de timbres, propõe-se aqui ampliar a conceituação do termo *expressividade intervalar* reconhecendo que esta adquire tamanha relevância no processo de composição que a justifique como um parâmetro central de análise. A presente proposta analítica visa mensurar e avaliar a utilização dos intervalos na medida em que se observa que da manipulação destes emerge uma lógica que confere coesão à obra musical. Tal lógica intervalar torna-se não somente um processo ou técnica de composição, mas um método vinculado a um senso da sua poética composicional, capaz de expressar um discurso mais amplo que contém sentidos de meta e extra-linguagens.

Prosseguindo no aprofundamento da conceituação ampliada de *expressividade intervalar*, tal termo deve ser compreendido como um conjunto de cuidados em organizar as construções e lógicas criativas através dos intervalos. Os alinhamentos e escolhas dos intervalos seguirão um padrão variado por uma organização simples (facilmente detectada), complexa (exigindo outras relações analíticas) e ou livre. Se as estruturas acórdicas, em Almeida Prado, podem estar vinculadas a vários sistemas musicais - tonal, modal, atonal, serialismo livre e transtonalismo - tal vinculação ocorre por uma ordem de organizações intervalares que farão tais intervalos estar dentro de um sistema ou outro, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Determinados tipos de intervalos são recorrentes, em cuja recursividade nota-se uma intenção e um planejamento no decurso da composição. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a *expressividade intervalar* num sentido ampliado daquela terminologia cunhada pelo próprio compositor.

A escolha do *Poesilúdio n.º 13* justificativa-se por ser este um dos exemplos nos quais a verificação recursiva da *expressividade intervalar* se configura de modo mais marcante, levando o estilo composicional a nível bastante sofisticado. No que tange à textura esta peça utiliza em alguns momentos três vozes, havendo uma predominância de duas vozes. Explora os uníssonos e contrapontos de lógica intervalar-harmônica visando contraste e demonstração de uma gama timbrística assegurando novidade, sem descuidar-se da coesão e unidade.

Avançando no esforço de compreender as estruturas dos materiais, consideramos o uníssono como uma possibilidade intervalar tão hábil quanto os demais intervalos, acrescentando-se ainda que a sua expressividade se relaciona muitas vezes a determinados efeitos de textura. Recorre-se à proposta da Teoria dos Conjuntos de Forte (1973 e 1988) e Straus (1990) que conceitua "classe de alturas", e considera o uníssono ou a oitava como intervalo "zero". Ressalta-se que o uníssono referido no *Poesilúdio* em questão reporta-se a procedimentos de intervalos de oitava entre a mão esquerda e a direita.

A repetição de determinados intervalos no plano de composição determina o processo recursivo. Essa recursividade intervalar confere ao intervalo um atributo de importância dentro da construção da ordem vertical e da horizontal. Portanto, as observações e contemplações analíticas percorrerão um eixo intervalar-harmônico. Nesse sentido, o intervalo ganha importância como elemento-estrutura essencial para a formação não somente de possíveis estruturas acórdicas, mas das texturas, dos blocos, das superposições, das camadas de materiais pensados a partir de uma ordem e uma lógica intervalar que assume uma proximidade ou distanciamento desta ou daquele sistema.

No *Poesilúdio no. 13* a gama de possibilidades de utilização intervalar envolvem três intervalos. O primeiro deles considerado não somente a menor medida dos sistemas musicais baseados nos Doze Tons, mas de fato a segunda

menor, torna-se o intervalo conceitual do compositor. Descendente do intervalo de segunda menor, os outros intervalos, o de sétima maior e o de nona menor fecham o quadro de relacionamento da segunda menor. O compositor toma estes intervalos e os coloca em projeção de importância e valor através da recorrência dos mesmos. A sistematização da música atonal pela "classe de alturas" de Forte e Straus colocam como categoria 1 os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor. A categorização de Forte e Straus coincide com a eleição dos mesmos intervalos por Almeida Prado também neste *Poesilúdio n.º 13*. Assim o compositor apesar de conseguir por métodos ideológicos diferentes, tais intervalos (segunda menor e seus correlativos), os reconhece e atribuí-lhes valor e importância de tensão máxima, ou o intervalo básico de maior tensão – a segunda menor (Persichetti, 1961, p.13). Ao certo, é que Almeida Prado toma tais intervalos e os faz recorrentes em toda a peça de maneira clara.

Segundo Forte (1970) e Straus (1990), as correlações de alturas entendidas através da compressão dos intervalos correspondem às seguintes categorizações:

Tab. 1: Classe de intervalos

Classe de Intervalos	Cl 1	Cl 2	Cl 3	Cl 4	Cl 5	Cl 6
Intervalos do Sistema Tonal	2ª. m 7ª. M 9ª. m	2ª. M 7ª. m	3ª. m 6ª. M	3ª. M 6ª. m	4ª. J 5ª. J	4ª. aum 5ª. dim

Em busca de cumprir um percurso de melhor entendimento do *Poesilúdio no. 13*, apresentar-se-á um esquema formal que considera A, B, C e D como materiais temáticos. Assim tal *Poesilúdio* encontra-se organizado:

Tab. 2: esquema formal seção I do *Poesilúdio n.º 13*

Seção I							
A	B	C	B'	C	B''	C	D
c.1	2	3	4	5	6	7	8-9

Tab. 3: esquema formal seção II do *Poesilúdio n.º 13*

Seção II							
A'	D	A''	D	A'''	D	C	Mat. Cadencial
10	11-12	13	14-15	16	17-18	19-20	21

Considerou-se Seção I até quando do surgimento do material D. A partir de então, inicia-se o compasso 10 com a Seção II, que por sua vez contém um predomínio do material D, com intercalações de variações de A (A' A'' e A'''). A organização do *Poesilúdio* em questão demonstra a busca por discurso que se distancia das formas convencionais.

Segue uma exemplificação utilizando o material A e a descrição da predominância intervalar de 2ª. menor numa ordem horizontal, embora ocorra 2ª. maior e alguns outros intervalos aqui de ordem elementar.

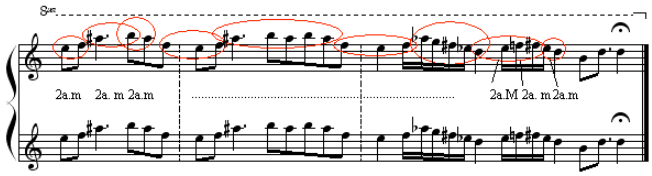


Fig.1. Material A – incluindo predominância de 2ªs. menores

O material B é iniciado com figuração minimalista na camada interior. Esta voz carrega uma disposição horizontal constituída de 2ªs. menores. A partir do 4º. tempo de semínima como demonstrado abaixo, ocorre também uma relação intervalar vertical acrescentando outro intervalo "da classe 1 alturas": o de nona menor.

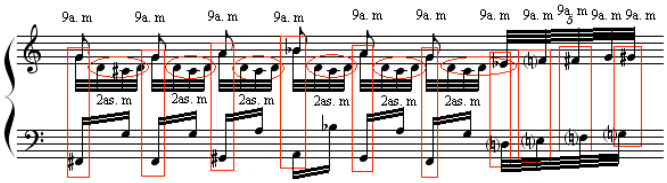


Fig. 2. Intervalos de relação vertical – 9ª. menor; intervalos de relação horizontal – 2ª. menor.

Na proposição seguinte, o material C discorre sobre um cluster (síntese do material inferior com o superior) que tem suas alturas distadas de uma 2ª. menor em relação ao material executado acima pela mão direita. O motivo básico está encerrado em inflexões de um septina, que se repete mais três vezes, formando o material C. Verifique-se a constituição dos intervalos de 2ª. menor:

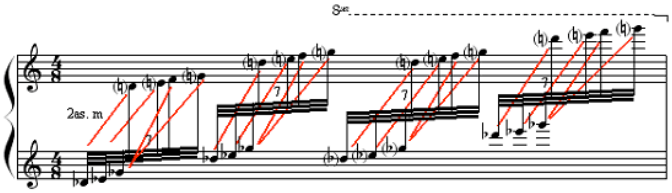


Fig. 3. Cluster (parte inferior pensada numa relação com a parte superior em termos de 2ªs. menores)

No seguinte material, que é classificado como D, há uma lógica vertical de aspecto acórdico, disposto sucessivamente. Pode-se vincular esta estrutura a um sistema tonal com centro em Mi, um dado acorde com 7ª. menor, mais uma 4ª. quarta aumentada – cuja quarta consiste em apresentar o seu Lá# a caminho para o Si (que é o quinto grau do acorde) como uma passagem do intervalo recursivo de 2ª. menor. Assim novamente são evocados os intervalos de importância e valor:

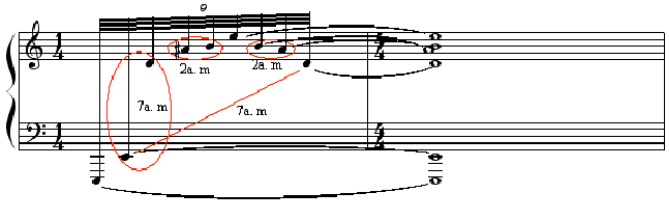


Fig. 4. Caso mais leve em termos de presença de intervalos de 2ª. menor; e mais o de 7ª. menor equivalente ao de 2ª. maior.

Concluindo as considerações sobre a lógica intervalar deste *Poesilúdio n.º 13*, apresenta-se o material cadencial que está contido no compasso 20 (divididos em dois sub-compassos).

Pode-se vislumbrar logicamente uma textura em uníssono, contendo uma ordem de segundas maiores e menores que sempre compõe uma escala de uma ordem modal. No aspecto relativo à textura em uníssono, há uma alusão ao material A, que logo surpreende ao quebrar a expectativa apresentando algo diferente, mas dentro do conceito de *expressividade intervalar*. Deve-se observar que entre as extremidades novamente a reiteração de um intervalo dessa ordem eletiva. As extremidades deste material cadencial, entre a primeira e a última nota, formam um intervalo de 7ª. maior – intervalo também correlacionado com o de 2ª. menor.

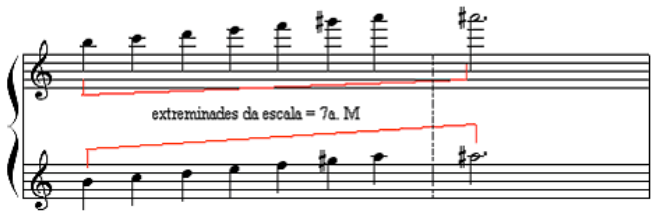



Fig. 5. Material escalar composto de 2ªs. menores e maiores.

No *Poesilúdio no. 13* observa-se uma predominância do intervalo de 2ª. menor e de seus correlativos (7ª. maior e o de 9ª. menor). Ainda que todos tenham recorrência equiparada, o intervalo de segunda menor emerge como o extrato desta classe de três intervalos.

Abaixo é demonstrado um breve quadro de entendimento de equiparação dos intervalos 2ª. m, 7ª. M e 9.ª m. O quadro abaixo ajuda no entendimento dessa equiparação e na elaboração do pensamento de atribuição de valor e importância desses intervalos no processo de estabelecer a malha que dá coesão a este *Poesilúdio.*

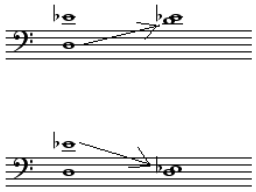


Fig. 6. Uma 9ª menor e sua equivalência com a 2ª. menor:

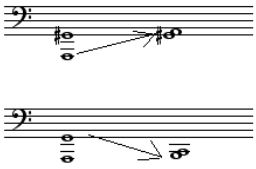


Fig. 2. Uma 7ª. maior e sua equivalência com a 2ª. menor:

[1] "O que me emociona ao compor dó-mib ou dó- réb é a expressividade intervalar. Os intervalos não são propriedade do tonal ou do atonal. Nesse sentido eu posso ser tudo, porque sou livre para fazer uma melodia tonal e em seguida uma atonal. Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo. Isso te auxilia muito na análise. Um intervalo de terça não é igual a uma segunda no Trombone. Neste instrumento o intervalo de oitava é imenso. No piano é comum. É perto. Na voz você sente o esforço. A terça é sempre uma consonância. A segunda não, tanto a maior quanto a menor. São como cores e expressão diferentes. Uma quinta não é igual a uma quarta aumentada. No vocal você sente uma cor de mudança. É a cor intervalar. É a expressividade intervalar" (Entrevista de Almeida Prado, 2006, *apud* Nadai, 2007, p.9).

CONCLUSÃO

A presente análise permite concluir que o intervalo de 2ª. menor e seus correlativos (7ª. maior e o de 9ª. menor) têm função de estabelecer a coesão e a unidade da composição. Tal recursividade intervalar sugere que a repetição de determinados intervalos, sejam em disposição horizontal ou vertical, vai além de um dispositivo ocasional, mas se configura como um elemento condutor que unifica e concede uma ampla gama de timbres. Supomos ainda que a *expressividade intervalar* se integre ao transtonalismo da quarta fase do compositor, mas não discorreremos aqui porque tal investigação está além do escopo deste trabalho. O *Poesilúdio no. 13*, inspirado por elemento extra-musical, busca instaurar um ambiente sonoro evocativo da música árabe. Segundo o compositor esta não tem harmonia, mas sim sucessões e sobreposições de melodias em uníssono que estão em oitava, e que não se afina segundo a lógica ocidental. Assim, as 9ªs. menores estão nesta peça para imitar a 8ª. desafinada (entendido como uníssono mal afinado). Portanto essa ordem de recursividade intervalar entre determinadas alturas são conceituadas na "classe de alturas" de Forte e Straus como "classe 1". Nesta composição de Almeida Prado, tal conjunto representativo de intervalos é coincidentemente aquele que tem importância e valor dentro da composição. Buscamos demonstrar no presente trabalho que a utilização de determinados intervalos como padrão interno da composição justifica que o termo cunhado pelo compositor *expressividade intervalar* possa ser ampliado de modo a abranger a ordem analítico-composicional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. *Cartas Celestes* – Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons. 1985. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. *Modulações da Memória: (um Memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

FORTE, A. *The structure of atonal music.* New Haven: Yale UP, 1973.

GAZIRI, N. N. *Sistemas de Composição e Análise Musical*. 1993. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n.° 19, 1991.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes. *Dos Momentos e do tempo* – estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado Música de Câmera de Almeida Prado. Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 18p. Disponível na World Wide Web: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acessado em: 03 Outubro 2008.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos "16 Poesilúdios" para Piano de Almeida Prado*: Análise Musical. 2002. 2v. 402p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *OPUS*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM - Ano 10, n. 10 (dez, 2004) - Campinas -SP, p. 73-80.

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado*: uma análise interpretativa. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. (tradução de Alicia S. Santos). Madri: Real Musica, 1961 (1985).

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música – n.º 11, Belo Horizonte (jan - jun, 2005), p. 130-136.

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

YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para Piano, aspectos Técnico-Interpretativos*. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

Articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy: Estudo analítico da Ciranda N°11 “Nesta rua, nesta rua”

Frederico S. Santos*
*Departamento de Música, Universidade Estadual de Minas Gerais
fredericossantos@hotmail.com

Palavras-Chave
Heitor Villa-Lobos, Claude Debussy, análise comparativa

RESUMO

Este artigo é um extrato da Dissertação de Mestrado e tem como objetivo abordar a análise comparativa entre a Ciranda N°11 “Nesta rua, nesta rua” do Heitor Villa-Lobos e algumas obras de piano do compositor Claude Debussy1 a fim de mostrar algumas afinidades constantes entre a obra o compositor brasileiro e a do francês.

I. INTRODUÇÃO

Villa-Lobos desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, através da reestruturação de todo o material que o influenciou, e não apenas os elementos da estética impressionista. Todos eles foram trabalhados, renovados, e não, abandonados, criando uma síntese original entre o panorama musical erudito contemporâneo e as melodias folclóricas e populares brasileiras. Villa-Lobos explorou de tal forma a sonoridade que o timbre em si, em várias obras, foi elevado ao primeiro plano da composição.

A utilização do material composicional presente na obra de Villa-Lobos, segundo NEVES (1977), só pode ser examinada com relação à sua necessidade expressiva, escapando de toda a análise que pretenda enquadrá-la em esquemas funcionais preestabelecidos.

II. A IMPORTÂNCIA DA TEXTURA NO SÉCULO XX

A textura na música do séc. XX é considerada um elemento estrutural tão importante quanto à melodia, a harmonia e o ritmo. Em alguns momentos ela chega a caracterizar a própria obra. “A caracterização das texturas está relacionada às idéias de densidade e rarefação (ROCHA, 2001, p.38)”. Por isso, a densidade da textura está ligada não só à harmonia e à polifonia, mas também aos timbres, aos registros e às dinâmicas.

PASCOAL (2005), através de reflexões sobre o texto de KOSTKA (1999) descreve de forma simples e objetiva dois tipos de texturas que podem ser observadas nas composições de Villa-Lobos: a textura na dimensão vertical e a textura na dimensão horizontal.

Segundo a autora, acontece também uma ampliação da prática tonal, caracterizada pela variedade de texturas nas dimensões vertical e horizontal, os bordões servem então de bases para linhas melódicas, ritmos e acordes, como elementos formadores das texturas; as texturas desenvolvidas passam a ser tratadas como planos independentes.

A. Elementos composicionais

Para a elaboração das *Cirandas* o compositor carioca utilizou uma grande variedade de materiais, mas elementos como notas e acordes-pedais e o ostinato são recorrentes em todas as peças do ciclo. Tais elementos são também muito presentes nas obras de Debussy. Conforme PASCOAL (2005), o ostinato foi um dos elementos composicionais que mais propiciou a experiência da simultaneidade, multiplicando os acontecimentos melódicos, rítmicos e harmônicos.

Quanto ao ritmo, são recorrentes as semelhanças entre obras da primeira fase villalobiana e obras de Debussy. Assim, esse elemento deve ser considerado de interseção entre os dois compositores em se tratando do ciclo das *Cirandas.* No entanto, na obra analisada foi possível constatar um número inoperante de semelhança entre as estruturas rítmicas. Já a polirritmia é uma constante na obra dos dois compositores.

B. Considerações harmônicas

Quanto à questão harmônica, PAZ (1976) comenta sobre as duas possíveis atitudes tomadas por Debussy para a elaboração de suas composições: em primeiro lugar, a tonalidade como necessária, mas sem rigores,[1] e em segundo lugar, o não-uso de uma tonalidade e sim de várias, a politonalidade. No entanto, o compositor, em substituição à tonalidade convencional, empregou assiduamente “notas-pedais” em suas obras, sobre as quais se desenvolvem as combinações temáticas ou harmônicas, e também fez uso do ostinato, com a mesma finalidade, isto é, o desenvolvimento de “linhas ou séries de linhas ou também de acordes que dão lugar a algo semelhante a um contraponto de harmonias” (PAZ, 1976, p.192).

Todas as características acima foram utilizadas nas obras de Villa-Lobos em diversas intensidades e em todas as fases do compositor, ainda que de formas diferentes. O politonalismo, bitonalismo e o atonalismo estão presentes na elaboração harmônica do ciclo das *Cirandas.* O atonalismo, assim como as escalas pentatônica e de tons inteiros, é utilizado pelo compositor apenas como recurso para obter “efeitos colorísticos”, assim como a utilização do cromatismo na Ciranda N°11.

C. O tratamento do piano

O tratamento do piano, em Debussy, é realizado através do aproveitamento das ressonâncias, exploração de timbres, uso dos pedais sustentando os ostinatos e misturando os sons causando reverberações. Para a execução de suas obras, o pianista deve ter um conhecimento vasto sobre os diferentes tipos de toques. Todos os efeitos indicados: *laissez vibrer*, *délicatement et presque sans nuances*, *doucement sonore*, as escalas em glissando, os acordes harmônicos, os contrastes dos registros, todos estes materiais, aplicados ao texto musical, revelam um novo ambiente sonoro.

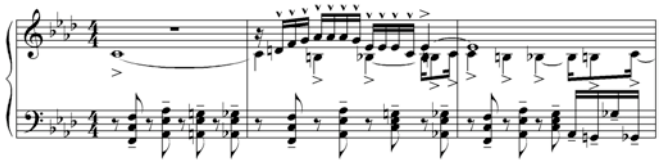
Quanto ao tratamento do piano em Villa-Lobos, de acordo ao ciclo analisado, não podemos determinar apenas um tipo de toque. Villa-Lobos explora nas *Cirandas* diversos tipos de

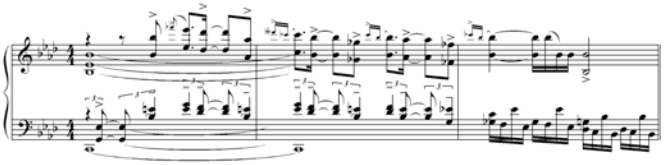
toques, articulações e acentos que amalgamados com as notas e acordes-pedais determinam um complexo sonoro característico. É necessário salientar a importância das indicações[2] na obra villalobiana.

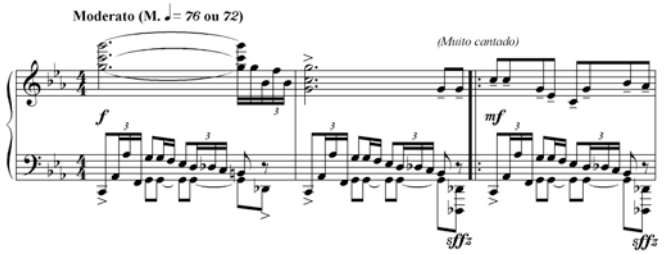
O pedal na obra do compositor brasileiro, assim como na obra do compositor francês, adquire uma utilização mais ampla, favorecendo a superposição de texturas, principalmente as que exploram simultaneamente as extremidades do piano, e os harmônicos através da ressonância do instrumento.

III. ANÁLISE ESTRUTURAL DA CIRANDA N°11 "NESTA RUA, NESTA RUA"

Esta peça apresenta grande riqueza rítmica e abundância de acentos e articulações que vão do som destacado e seco do *martelato* ao som cantado da melodia folclórica. A peça apresenta 41 compassos e pode ser dividida morfologicamente em A (a+b+a') - B. Salienta-se a presença do cromatismo, sobretudo na primeira seção, com centro tonal Fá e cor frigia pela presença do Sol b. O extrato inferior é um elemento de ligação, unidade, com o ostinato da segunda seção, que apresenta centro tonal Dó e cor frigia pela presença do Ré b. Consta-se ainda que a primeira seção apresenta uma bitonalidade devido a presença de dois centros tonais, na parte superior Dó e na parte inferior Fá.

"Um pouco apressado" é a indicação para o andamento dessa primeira seção que deverá ser executada com dinâmica *ff*, indicada pelo compositor. Observa-se a presença de alguns *sfz,* na segunda parte do último tempo, e a repetição significativa de alguns compassos. Na parte inferior, acordes de três sons, com toques secos, que apesar das repetições, não formam um ostinato, devido a modificações estruturais (Ex:1). Verificam-se três subseções bem definidas dentro da primeira seção.

Ex. 1. Compassos 5 a 7

A segunda subseção, compasso 11 ao 17, apresenta um elemento melódico em notas oitavadas, com apojaturas e acentos (*marcato*) na parte superior, superposto e acompanhado por intervalos harmônicos de terças, quartas e sextas, em quiálteras, na parte intermediária e nota-pedal na parte inferior (Ex: 2). Estes elementos são repetidos, mas com modificações na parte superior, pois, esta aparece sem notas oitavadas, sem apojaturas e com a acentuação modificada (*portato*), o que difere significativamente as interpretações de ambas as passagens analisadas. Após a finalização desta segunda parte, compassos 17 e 18, o compositor retorna a primeira subseção da primeira seção, encerrando-a com elementos de passagem no compasso 25.

Ex. 2. Compassos 11 a 13

A segunda seção é iniciada no compasso 26 e tem como indicação "*Moderato*". São apresentados nele um acorde de tônica (Dó) e o ostinato 1, que caracteriza a segunda seção. No próximo compasso tem início a melodia folclórica com indicação "Muito cantado" (Ex: 3). Verifica-se a importância que Villa-Lobos dedicava à acentuação, pois a melodia possui dois tipos diferentes de acentos. Salientamos o *sffz* na segunda parte do último tempo do ostinato, assim como ocorre na primeira seção da peça. No compasso 37 encontramos sinais de repetição (retorno no compasso 28). A peça é finalizada com acorde dissonante sobre a tônica (Dó).

Ex. 3. Compassos 26 a 28

IV. SÍNTESE

1) Quanto às dimensões vertical e horizontal:

Dimensão vertical: Constata-se a utilização de diversos elementos, principalmente na primeira seção, entre eles salienta-se a *tache sonore* (Prelúdio: III; IV – Caderno II) e o emprego percussivo da harmonia, na elaboração da parte inferior. Pode-se citar entre os elementos composicionais utilizados: a harmonia de timbres, *apojaturas* e *acciacaturas* estruturando intervalos de oitavas (segunda subseção) e a presença "decorativa" do material cromático.

Dimensão horizontal: A primeira melodia é composta através da repetição de idéias em fragmentos. Quanto à melodia folclórica apresenta o binômio anacruse-acento e uma relação de superposição de extratos sonoros com o ostinato 1, visto a independência dos dois elementos no discurso musical.

2) Quanto ao uso das intensidades e dos registros:

As intensidades nesta peça são caracterizadas pela riqueza de detalhes sonoros devido à utilização de diferentes acentos (*marcato, martelato,*), articulações (*staccato, portato*) e sinais de intensidade (*pp, p, mf, ff, sfz, sffz*). A obra é mantida em uma intensidade forte, mas com contrastes significativos, principalmente entre as subseções da primeira seção. A segunda seção mantém intensidade mediana, mas com fortes contrastes causados pelo *sffz* na segunda parte do último tempo.

Embora o compositor transite por todos os registros do instrumento, o grave é o registro mais utilizado dentro deste contexto musical.

3) Quanto ao tratamento do piano:

O instrumento é explorado em grande parte pelos diferentes tipos de toques, principalmente os toques secos e percussivos na primeira subseção e o toque mais cantado na segunda. Assim como em outras *Cirandas* a abundância de diferentes sonoridades exigidas do intérprete, para a execução da obra, deve ser orientada pelas mudanças contrastantes de toques. O pedal, embora não indicado, parece ser necessário na segunda seção, para sustentar o ostinato na mão esquerda, ampliando a densidade sonora, enquanto a mão direita realiza a melodia folclórica.

V. CONCLUSÃO

Constatou-se através das considerações analíticas, que a obra apresenta elementos que possuem ligações muito próximas aos utilizados nas obras de Claude Debussy. Entretanto, a forma como Villa-Lobos utiliza estes elementos é muito pessoal. O compositor, de certe forma, transfigura o material utilizado pelo compositor francês ou desloca-o para outro contexto, perdendo, por exemplo, aquela imprecisão característica do Impressionismo. Além disso, verificou-se que Villa-Lobos utiliza um elemento, em demasia, que chega a caracterizar suas obras e a distanciá-las da música do compositor francês – a acentuação. Através dela o compositor conseguiu duas diferenças substanciais: a primeira foi ampliar sua gama de sonoridades através de toques distintos e a segunda o deslocamento métrico, que é um procedimento caro ao compositor e ocorre nesta obra e em grande parte das peças do ciclo.

Com a criação das *Cirandas*, é possível constatar o amadurecimento de Villa-Lobos e a precisão em ordenar suas preferências. Pois, embora utilizasse basicamente os mesmos processos que na *Prole do Bebê 1* e *2*, o compositor soube priorizar as melodias, e o material de características impressionista, trabalhado de forma peculiar, a ponto de não serem mais observadas características que eram evidentes em sua primeira fase.

A música de Villa-Lobos tornou-se tão original que, "Influências externas, inclusive de Debussy e do Impressionismo, ou não eram tão obvias a ponto de serem prontamente identificadas... ou estavam bem escondidas atrás de '*la richesse et la varieté d'un folklore somptueux* (CHAVES s.d., p.43)". Com isso, é possível aferir que há características comuns entre as composições de Debussy e o ciclo analisado, desde que possamos compreender a forma como os elementos foram transferidos de um contexto para outro, e sobretudo, como Villa-Lobos priorizou uns em relação aos outros.

[1] O termo "sem rigores" nesta passagem se refere a uma aplicação da tonalidade expandida e não mais na concepção clássica do termo.

[2] As peças para piano de Debussy foram classificadas devido à presença de algumas características importantes para a análise comparativa com o Ciclo das Cirandas de Villa-Lobos. Para tal trabalho foram analisadas as seguintes peças: *Suíte Bergamasque, Danse Bohémienne, Images I, Images II, Cadernos de prelúdios I e II, os 12 estudos, Masque, Estampes, Ballade, Pour le piano e Le plus que lente.*

REFERÊNCIAS

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos:* o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River : Prentice Hall, 1999.

MARTINS, José Eduardo. *O Som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas metas, 1982. p.14-65.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1977. 200p.

PASCOAL. Maria Lúcia. *A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos:* estratégias da textura como recurso composicional. Per Musi, Belo Horizonte, v.11, p. 95-104, jan./jun. 2005.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo.* São paulo : Duas cidades, 1976. p.23-251.

ROCHA, Míriam Bastos. *Aspectos Técnico-Pianísticos na interpretação da Prole do Bebê Nº 2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música Brasileira, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

SANTOS, Frederico Silva. *As Cirandas*: articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: Relações Intervalares no Discurso Musical a Partir da Teoria dos Conjuntos e Gestos Musicais

Germano Gastal Mayer, Any Raquel Carvalho

Conservatório de Música, Universidade Federal de Pelotas

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

germano@mayer.art.br, anyraque@cpovo.net

Palavras-Chave

Bruno Kiefer, teoria dos conjuntos, gestos musicais, análise musical

Keywords

Bruno Kiefer, pitch-class set, musical gestures, musical analysis

RESUMO

Este trabalho oferece um estudo das configurações intervalares contidas no grupo de peças para piano intitulado Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer (1923-1987). A análise toma como referencial teórico a obra Introduction to Post-Tonal Theory de Joseph Straus (2000), a qual elucida a teoria dos conjuntos. Objetivou-se encontrar padrões que fornecem coerência ao discurso das peças na ordem em que foram concebidas. Os conjuntos foram estudados em concomitância com os gestos musicais levantados por Luciane Cardassi (1998), característicos do estilo de Kiefer.

ABSTRACT

This work offers a study of the intervallic relationships within Kiefer's piano pieces entitled *Seis Pequenos Quadros* [Six Small Pictures], composed in 1981. The theoretical framework used for the analysis was the pitch-class set theory as explained in *Introduction to Post-Tonal Theory* by Joseph Straus (2000). The main goal was to search for patterns that provide coherency to the pieces in the order which they were conceived. This parameter was investigated according to musical gestures raised by Luciane Cardassi (1998) and typical of Kiefer's style.

I. INTRODUÇÃO

A produção musicológica do compositor, escritor e professor Bruno Kiefer (1927-1987) tem sido notadamente mais divulgação do que suas composições, fato este justificado pela falta de publicações de suas obras e conseqüente indisponibilidade destas. Não obstante, tendo estudado harmonia e contraponto em Porto Alegre (RS) com Ênio Freitas de Castro, o compositor deixou cerca de 150 obras, tendo a música para piano fundamental importância na sua produção.

Em 1981 Kiefer foi solicitado a escrever uma composição destinada a ser um presente de aniversário de Aymara Célia a seu marido, Rafael Célia, médico e músico residente em Porto Alegre. Desta circunstância se originou um conjunto de peças para piano com o título *Seis Pequenos Quadros*, os quais são nomeados da seguinte forma:

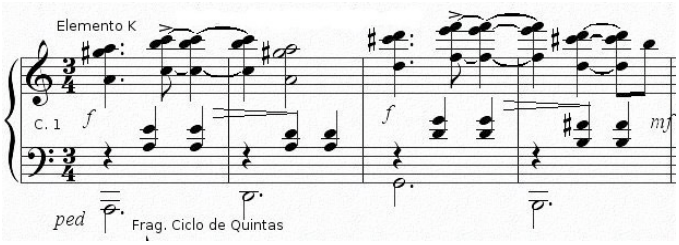
- ☐ Quadro nº 1: *Vastidão*
- ☐ Quadro nº 2: *Com leveza*
- ☐ Quadro nº 3: *Valsa Impossível*
- ☐ Quadro nº 4: *Cantilena*
- ☐ Quadro nº 5: *Dolente*
- ☐ Quadro nº 6: *Linhas Angulosas*

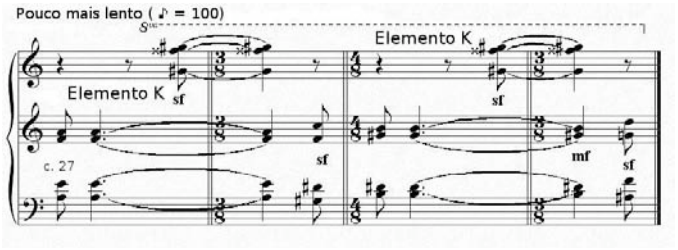
Trata-se de obra pertencente ao último período composicional de Kiefer, quando já estava "liberto do afã da pesquisa e da busca pela afirmação pessoal ... revelando um compositor mais solto, não raro mais bem-humorado" (CHAVES, 1995, s/p). Ainda que o compositor tenha dado liberdade ao intérprete para executa-las "isoladamente ou em conjunto" (KIEFER, 1981), a audição destas peças na ordem numérica apresentada sugere inter-relações específicas que realçam o fluxo sonoro. Partindo deste pressuposto, este trabalho apresenta uma análise comparativa entre elas, com o objetivo de identificar características da linguagem musical que dão coerência ao discurso. [1]

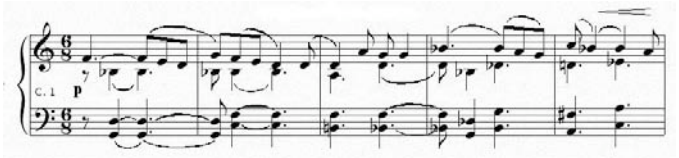
Como referência de nomenclatura para características da linguagem composicional de Kiefer, usou-se os gestos musicais levantados por CARDASSI (1998). A autora organizou e nomeou os gestos musicais recorrentes numa gama de obras do compositor escritas entre 1970 e 1983. Estes gestos classificados como "de autocitação" constituem "uma das características mais marcantes do estilo do compositor" (CARDASSI, 1998, p. 176).

A obra aqui analisada apresenta características concernentes a relações intervalares as quais relacionam as peças de maneira aparentemente desordenada. A sistematização destas informações revela, porém, que as afinidades acompanham a seqüência numérica apresentada pelo próprio compositor.

II. ESTRUTURAS HARMÔNICAS E CONJUNTOS

Numa primeira abordagem, constata-se inicialmente que em certos momentos o texto musical apresenta a sucessão de tríades com notas agregadas, caracterizando um modalismo expandido. Tais eventos ocorrem nas peças de nº 3, 4, e 5. Quando presentes, as tríades, além de serem entidades básicas, modeladoras do discurso harmônico, tendem a se inserir na estruturação de sonoridades que transcendem às coleções diatônicas. Relacionando tal discurso harmônico à seqüência numérica aplicada por Kiefer, observa-se o crescimento do emprego de acordes desta natureza acompanhando a numeração dos *Quadros*. Isto acontece da seguinte maneira: o *Quadro* nº 3, *Valsa Impossível,* caracteriza-se por excertos de tríades expandidas em uma textura mais aberta. Tais tríades compõem-se de configurações intervalares que vão ao encontro da coleção octatônica [2]. No entanto, observa-se no início da peça um fragmento do ciclo de quintas dando a estes acordes um viés tonal, o qual é logo eliminado.

Exemplo 1. ***Quadro nº 3, Valsa Impossível***

No *Quadro* nº 4, *Cantilena*, estas características modais retornam, já sem interrupções, delineando toda a seção central através de uma textura fechada. No entanto, observa-se a presença do *elemento K* (vide Exemplo 2) timbrando as estruturas, como uma reminiscência das *sombras cromáticas,* gesto musical presente nas outras seções. As s*ombras cromáticas,* expressão cunhado por CARDASSI (1998), compreendem motivos recorrentes formados por semicolcheias em segunda menor e sétima maior descendentes, encontrados extensamente no *Quadro* nº 4. Já o *elemento K* é a junção destes intervalos em um bloco harmônico.

Exemplo 2. ***Quadro* nº 4,** ***Cantilena***

Somente no *Quadro* nº 5 o modalismo predominará totalmente em texturas de natureza tanto contrapontística quanto cordal, o que diferenciará esta peça das demais pelo seu tom tendente ao nacionalismo.

Exemplo 3. ***Quadro* nº 5,** ***Dolente***

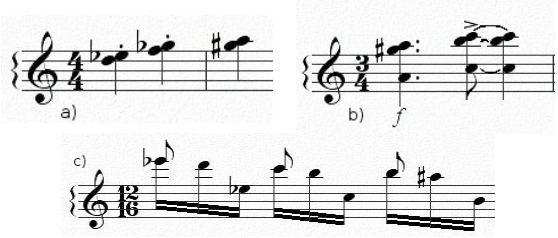
Tendo o conjunto de composições como peça de abertura o *Quadro* nº 1, *Vastidão,* o qual se estrutura como o exemplar mais notadamente octatônico de toda a obra, observa-se que este sistema de organização de alturas é paulatinamente substituído pelo modalismo expandido, até culminar no emprego absoluto do sistema modal no *Quadro* nº 5, *Dolente.*

Aplicando como auxilio a teoria dos conjuntos (STRAUS, 2000) foi possível observar que os subconjuntos da coleção octatônica são encontrados em abundância na maior parte do grupo de peças, ou seja, nos *Quadros* nº 1, 2, 3, 4, e 6. Trata-se da mesma abundância observada por GERLING (2001) na presença destas configurações intervalares em outras três composições para piano: *Terra Selvagem* (1971), *Lamentos da Terra* (1974) e *Alternâncias* (1984). É interessante notar que tal coleção permite a presença tanto de tríades como de outros elementos diatônicos em meio a disposições claramente atonais. Daí a possibilidade de mescla com elementos modais nas peças de nº 3 e 4. No entanto, referindo-se às peças que analisou, GERLING afirma que

> apesar da presença inequívoca do componente octatônico, não posso afirmar que este seja resultante de um planejamento pré-composicional, nem que o compositor tenha conscientemente se utilizado de um sistema especialmente construído (GERLING, 2001, p. 70).

Tais considerações são igualmente válidas para os *Seis Pequenos Quadros*, pois embora as peças apresentem esta característica, os conjuntos não acompanham necessariamente o gestual empregado (ainda que este último, contribuindo para a direção e organização do discurso, tenha auxiliado no levantamento deles) e se apresentam de maneira independente dos gestos e outros parâmetros musicais. Inclusive, a presença variada dos subconjuntos da coleção octatônica (8-28) é constatada, não raro, em trechos sem qualquer autonomia no discurso.

Ainda assim, constata-se nos *Quadros* nº 1, 2, 3 e 4 a presença da coleção octatônica completa, sendo que nas peças de números 2, 3 e 4, estas relações intervalares apresentam-se como resultado da seqüência de díades cromáticas [3] à distância de uma 3ª menor. Em cada um destes *Quadros,* as díades estão dispostas de maneira particular: desacompanhadas em *Com Leveza*, integradas ao *elemento K* em *Valsa Impossível* e integradas às *sombras cromáticas* em *Cantilena.*



Exemplo 4. a) Díades Cromáticas (*Quadro* nº 2, *Com Leveza*);
b) Elemento K (*Quadro* nº 3, *Valsa Impossível*);
c) *Sombras Cromáticas* (*Quadro* nº 4, *Cantilena*)

Um subconjunto importante desta coleção, o qual permeia os mesmos *Quadros* expressos acima, é o [0, 1, 3, 4] (4-3), pois apresenta recorrências significativas para o fluxo musical, em especial, dos *Quadros* nº 2, 3, e 4. Seu uso prolífico cria um elo estrutural entre diferentes idéias musicais como gestos e motivos [4] além de fragmentos esparsos. Por último, e em um 3º grau hierárquico, encontra-se o subconjunto (3-3), formado pelos intervalos de 2ª Menor e 3ª Menor que relacionam os *Quadros* nº 1, 2, 3 e 4. Tal conjunto permeia estas peças de duas maneiras distintas:

- Como uma entidade autônoma, construtora de motivos completos;
- Como subconjunto de (4-17) e (4-3), os quais pertencem ambos a coleção octatônica.

Na Tabela a seguir, encontra-se a localização nos *Quadros* dos conjuntos mencionados:

Tabela 1. Localização dos conjuntos (3-3), (4-3) e (4-17) nos *Quadros* nº 1 – 4.

		Quadro nº 1 *Vastidão*	*Quadro* nº 2 *Com Leveza*	*Quadro* nº 3 *Valsa Impossível*	*Quadro* nº 4 *Cantilena*
CONJUNTOS	**[0, 1, 4] (3-3) autonoma-mente**	c. 23, 40 – 42	c. 38 – 39	c. 7 – 8, 16 – 17, 23 – 26, 42 – 43 e 55	c. 11 – 12 e 60 – 61
	[0, 1, 3, 4] (4-3)	c. 17 – 18 e 29 (2º t.) – 31	Díades cromáti-cas (salto de 3ª Menor)	*Elemento K* (salto de 3ª Menor)	*Sombras cromáticas* (salto de 3ª Menor)
	[0, 1, 3, 4, 7] (4-17)	3º e 4º *temas da chamada*, c. 28 e ostinato de acompanha-mento	3ª *trilha melódi-ca*	c. 5, 19, 26, 39	-

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou relacionar elementos que fornecem unidade ao conjunto de peças. Contudo, tendo o compositor afirmado que os *Quadros* podem ser executados isoladamente, é importante destacar que os resultados obtidos não vão de encontro à natureza independente de cada *Quadro*, pois as características aglutinadoras não subtraem o brilho singular de cada composição. Ao contrário, apresentam indícios de um sólido alicerce estilístico, através do qual Kiefer, com a experiência de seu último período, desenvolve sua variedade musical. Não obstante, a execução destas peças na ordem em que o autor as registrou assegura a audição de elementos que se modificaram paulatinamente. Sabe-se que o intérprete poderá tanto acatar as argüições aqui dispostas explicitando estes aspectos, quanto traçar um caminho independente. Mas espera-se que os dados obtidos sirvam como ferramenta para a construção interpretativa, cabendo ao intérprete a consciente e livre manipulação dos aspectos levantados.

NOTAS

1. O estudo que dá origem a este artigo é mais abrangente e foi realizado como dissertação de mestrado defendida em 2005, tendo como orientando e orientador o primeiro e segundo autores respectivamente. Aqui são apresentados de forma sintetizada alguns aspectos relevantes deste trabalho.

2. A coleção octatônica pode ser organizada como uma escala onde são alternados tos e semitons.

3. *Díades cromáticas* aqui devem ser entendidas como intervalos geralmente harmônicos de 2ª menor.

4. entende *gesto musical* como "um conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental e recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte" CARDASSI (1998, p.7). Já para a definição de *motivo* se aplica aqui a acepção de SADIE: "idéia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente do seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase" (SADIE, 1994, p.624).

REFERÊNCIAS

CARDASSI, Luciane. *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar.* 1998. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CHAVES, Celso L.: *Apresentação.* In. Terra Selvagem. Para piano. Partitura. Porto Alegre, Editora da Universidade [UFRGS]. Cadernos de música/3, 1982.

_____. *A música esculpida em pedra*. In. *Bruno Kiefer, e a vida continua* [Gravado por C. C. Gerling] CD. Porto Alegre, Fumproarte, 1995. 1 cd.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven. Yale University press, 1973.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros – obras para piano – (1950-1988).*Rio de janeiro, Funarte;Relume Dumará, 1997.

GERLING, Cristina Capparelli. *Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer*. Opus. v. 3 n. 3, p. 75-80. Porto Alegre. set. 1991.

_____. *'Terra Selvagem', 'Lamentos da Terra' e 'Alternâncias':* o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer. In: *PER MUSI.* v. 4, p. 52 – 71, Belo Horizonte. 2001.

KIEFER, Bruno. *Seis Pequenos Quadros.* Para piano. Paritura. Porto Alegre: manuscritos em duas cópias distintas – lápis e/ou nanquim em papel vegetal, 1981.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música – Edição Concisa.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Music.* New Jersey: Prentice Hall, Inc, 2000.

O Acorde de Segundo Grau Rebaixado na Articulação da Forma-sonata do Primeiro Movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven

Graziela Bortz

Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
gbortz@uol.com.br

Palavras-Chave
Análise musical; harmonia; forma-sonata

RESUMO

O uso do acorde de segundo grau rebaixado no primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven ilustra a idéia de que estruturas em pequena escala se refletem em estruturas profundas na construção da obra tonal de qualidade. Beethoven contrapõe este acorde à tríade de tônica desde o início e o reitera em momentos cruciais na articulação da forma. O acorde estabelece uma polarização que é tão ou mais importante que a própria modulação à tonalidade relativa durante a exposição.

I. INTRODUÇÃO: A PROGRESSÃO I-bII-V-I EM PEQUENA E LARGA ESCALA

O primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven ilustra bem a idéia schenkeriana de que estruturas profundas ocorrem em larga escala e se refletem nas estruturas de superfície em pequena escala na música tonal (Salzer, 1956; Sloboda, 2008). A cadência I-bII^{6}-V^{7}-I representa a estrutura mais sintética enfatizada nesta obra em seu nível mais profundo.

Em larga escala, esta cadência que utiliza o segundo grau rebaixado (bII) unifica a obra, servindo como guia de escuta e meta composicional nas dimensões horizontal e vertical em momentos cruciais da estrutura formal. Esta estrutura profunda é apresentada imediatamente nos primeiros compassos da peça, onde ocorre a cadência autêntica perfeita sobre a tônica – Mi menor – nos compassos 3 e 4, que se repete meio tom acima, em Fá maior, ou seja, sobre o acorde de bII nos compassos 6 e 7 (Ilustração 1). Não há, certamente, nestes últimos compassos uma modulação, e sim uma expansão de cada acorde: I e bII através de suas respectivas dominantes.

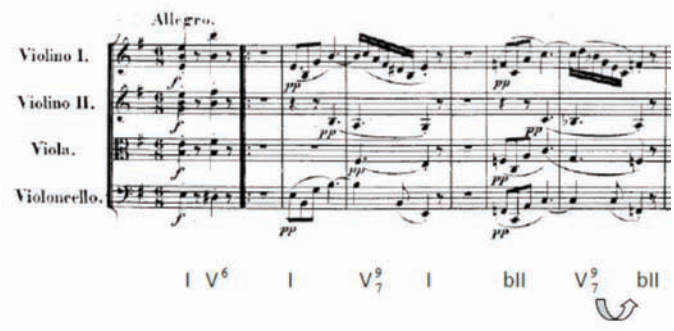



Ilustração 1: Compassos 1-7 do 1º movimento do Quarteto de cordas op. 59, n. 2 de Beethoven.

Segue-se o acorde de dominante com sétima que se estende até resolver novamente na tônica no compasso 15.

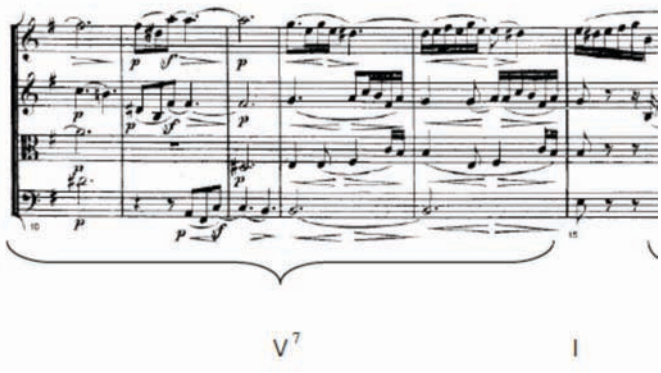



Ilustração 2: Compassos 10 a 15 do 1º movimento do Quarteto de cordas op. 59, n. 2 de Beethoven.

Ainda que a progressão principal I-bII-V^{7}-I apareça expandida através das dominantes secundárias de I e bII, não perde seu caráter de estrutura fundamental, onde a dominante segue o acorde de bII para concluir a cadência autêntica. Segue-se a isso a repetição da mesma progressão I-bII^{6}-(VII^{o7})-V^{7}-I, agora mais sintética, dos compassos 15 a 21.

É interessante notar que, exceto pelas cadências autênticas perfeitas nos compassos iniciais em I (c. 4) e em bII (c. 7), a exposição (cs. 1 a 71) não apresenta nenhuma outra cadência deste tipo até o final da seção, quando retorna-se ao início. O tema subordinado e de conclusão estão na tonalidade de Sol maior, mas nenhuma cadência autêntica perfeita (CAP) os enfatiza. Ao contrário, a CAP é evitada até mesmo quando parece ser preparada por um pedal de dominante nos compassos 31 a 35 (Ilustração 3), cadência esta frustrada dos compassos 35 a 36 pelo movimento melódico no baixo. A tonalidade de Sol maior é de fato alcançada no c. 39, mas sem nenhuma ênfase cadencial, já que sua dominante com sétima aparece na terceira inversão (V^{4}_{2}, c. 38), conseqüentemente resolvendo na primeira inversão da nova tônica (I^{6}). Em outras palavras: a nova tonalidade é alcançada contrapontisticamente (por graus conjuntos), evitando-se, assim, a CAP, que costuma pontuar a articulação da forma como marco estrutural importantíssimo da música tonal da segunda metade do século XVIII.

Exposição c. 1-71		Desenvolvimento c. 72-140				
Mi m	Sol M	Si m V		Lá m IV		Mi m
I	III	I	bII CAP	I	bII CAP	I CAP
c. 1	c. 39	c. 78	c. 107	c.115	c. 127	c.133

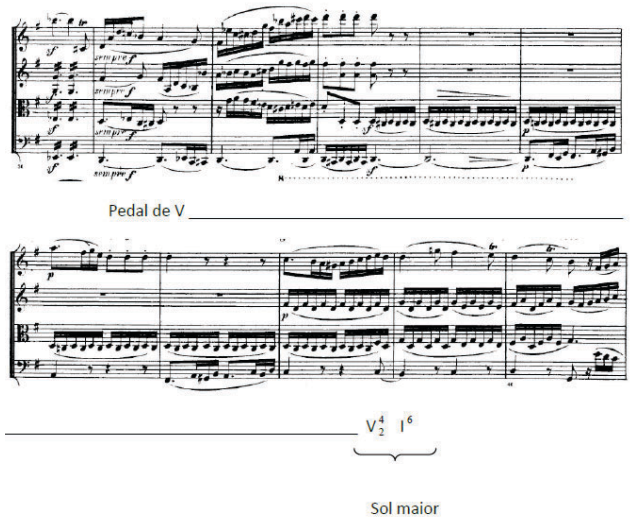


Ilustração 3: Compassos 30-40 do 1º movimento do Quarteto de cordas op. 59, n. 2 de Beethoven.

Após descrever as características da exposição da forma-sonata (que o autor coloca no plural: formas-sonata), Rosen (1988, p. 275) comenta sobre a textura característica da seção do desenvolvimento:

> A textura da seção de desenvolvimento geralmente se assemelha à textura barroca mais do que em qualquer outra parte da sonata: deve evitar ambas as modulações decisivas da exposição e a estabilidade da reexposição, invenções essenciais do estilo sonata[1].

Como observado acima, na exposição do primeiro movimento desta obra, Beethoven deixa clara a tonalidade de Sol maior como contraste à tonalidade principal, mas o faz de maneira contrapontística, evitando chegadas harmônicas cadenciais, o que seria o esperado na seção de desenvolvimento, mas não na exposição. De fato, a função da modulação na exposição é estabelecer a "polarização ou oposição" que será a "força generativa de todo o movimento", nas palavras de Rosen (1988, p. 229): "uma dissonância em larga escala".

No entanto, a oposição entre os acordes de Mi menor e Fá maior logo nos primeiros compassos é tão forte[2] que parece desnecessário uma chegada harmônica clara através de cadência ao tema subordinado na tonalidade relativa. A oposição a Mi menor é tão clara através da tríade napolitana no início, que dispensa – não a modulação em si – mas uma modulação dramática à tonalidade relativa.

II. O ACORDE DE bII EM LARGA ESCALA: DESENVOLVIMENTO, REEXPOSIÇÃO E CODA

De acordo com Lester (1986, 1989), uma forte herança da música tonal está na coordenação existente entre as várias qualidades composicionais, tais como: a estrutura harmônica, a textura, o ritmo, a métrica, o desenho melódico, a dinâmica e os gestos musicais na articulação da forma. Neste movimento, a forma, a estrutura harmônica, a textura e a condução vocal se mostram indissociáveis.

A Ilustração 4 mostra como o acorde bII se apresenta em importantes momentos nas seções do desenvolvimento e reexposição, articulando a organização temporal em larga escala e reproduzindo a forte progressão apresentada em pequena escala nos primeiros compassos da obra. Essa articulação formal é um fator crucial na construção e unidade do movimento.

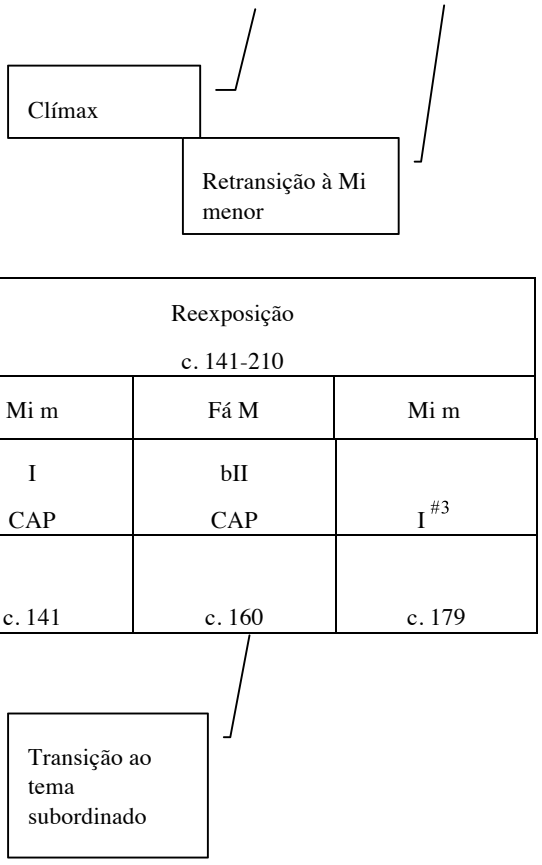


Ilustração 4: Tabela demonstrativa da estrutura formal e harmônica em larga escala do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

O desenvolvimento se inicia no compasso 72 e a tonalidade de Si menor é sugerida no compasso 78 quando aparece o tema principal (Ilustração 5), embora sua dominante resolva como cadência de engano em Sol maior. O mesmo se repete em seguida meio tom acima.

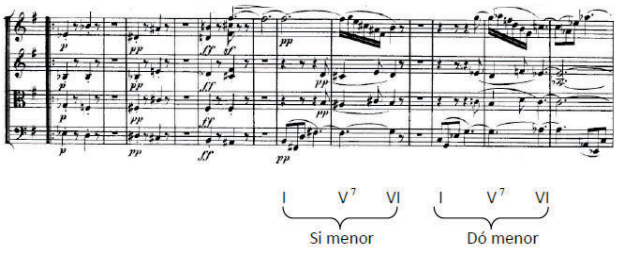



Ilustração 5: Início do desenvolvimento - compassos 72 a 83 do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

Após vários compassos sem nenhuma identificação de tonalidade clara, um pedal de dominante sobre Fá# (V^{6-5}_{4-3}, cs.

95-100) aponta uma possível chegada a Si menor novamente. No entanto, o Fá# se transforma na terça do acorde de Ré maior com sétima (V^6_5 de Sol) e, seguindo o ciclo de quintas, alcança-se Dó maior com grande energia e movimento em *fortíssimo* e em cadência autêntica perfeita no compasso 107 (Ilustração 6). Ocorre aqui uma grande chegada harmônica, textural, dinâmica, rítmica e métrica, como nenhuma outra ocorrência comparável no movimento até então.

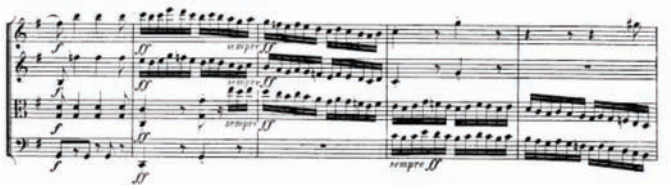



Ilustração 6: Compassos 106 a 110 - cadência autêntica perfeita em Dó maior no compasso 107 do desenvolvimento do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

De acordo com Feign[3], Beethoven costuma explorar a progressão melódica entre o quinto e o sexto grau em larga escala em modo menor (ou 5-b6-5 em modo maior), como agente melódico reforçador da tonalidade, já que acentua a tensão da dominante. A nota Dó (sexto grau) aparece ressaltada tanto na tríade napolitana (Fá maior) da tonalidade principal do início (nível local – Ilustração 7), como no desenvolvimento, na tríade napolitana (Dó maior) de Si menor, no clímax do movimento (larga escala – Ilustração 6).

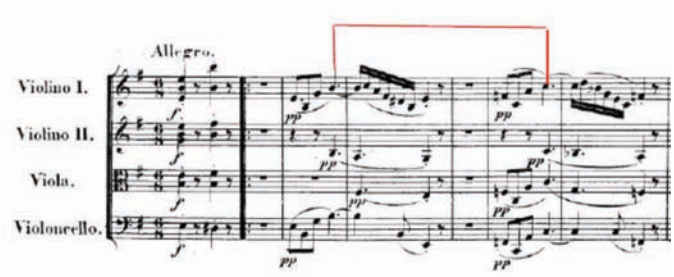



Ilustração 7: A progressão 5-6 em nível local no início do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

É interessante notar ainda que a nota Dó no primeiro violino do compasso 107 (Ilustração 6) – onde ocorre a grande CAP – encontra-se no mesmo registro que a primeira nota Si no primeiro compasso (Ilustração 7), assim como em seu retorno na reexposição no compasso 141. Nesses três momentos, a dinâmica é forte. Por ocorrerem em momentos cruciais, reforçados pelo registro, dinâmica e progressão harmônica fortes, as notas Si-Dó-Si produzem a condução vocal 5-6-5, articulada em larga escala. A condução melódica local e em larga escala são coincidentes aqui.

Outra chegada importante ocorre ainda no desenvolvimento, já apontando para a recondução à tonalidade principal, no compasso 127 (Ilustração 8; *Cf.* Ilustração 4): uma CAP em Sib maior[4], bII da tonalidade de Lá menor (evidenciada desde o compasso 115). A retransição à tonalidade principal ocorre via seqüência de graus conjuntos ascendentes acompanhados de suas dominantes (Ilustração 8). A retomada do tema principal ocorre alguns compassos depois (c. 141).

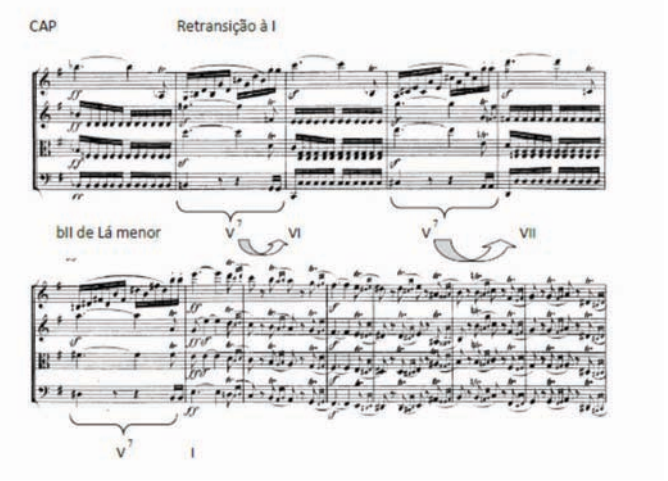


Ilustração 8: Compassos 127 a 138 do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

Beethoven utiliza uma vez mais a tríade napolitana estrategicamente na reexposição ao articular a transição para o tema subordinado no compasso 160, novamente reforçada por CAP:

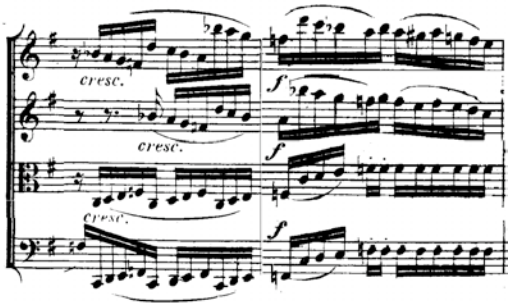



Ilustração 9: Compasso 159-160 do primeiro movimento do Quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven.

Elementos de desenvolvimento aparecem ainda na Coda, que tem início no compasso 210. Beethoven evita novamente a cadência autêntica perfeita até os últimos compassos e parece lógico que utilize o acorde de sexta napolitana para a cadência final, repetindo a versão ornamentada da cadência: I-bII $^{6}_{4}$-V^{6-5}_{4-3}-I desde o compasso 245 até finalizar o movimento.

O acorde de tríade napolitana é reiterado várias vezes com a mesma função de reforçar metas formais neste movimento, envolvendo a escuta através de um plano claro, onde textura, dinâmica, condução vocal e harmônica são tecidos estrategicamente.

---

[1] Tradução do autor.

[2] *Cf.* conceitos de progressões fortes e extra-fortes em Schoenberg (1969).

[3] Idéia mencionada em aula no curso ministrado pelo então professor de análise musical Joel Feign da *Manhattan School of Music*: *Beethoven Quartets*, 1991.

[4] A ilustração não mostra a dominante aqui, que aparece no compasso anterior.

REFERÊNCIAS

BEETHOVEN, Ludwig van. *Complete String Quartets*. New York: Dover, 1970.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: Norton, 1989.

_____. Notated and Heard Meter. *Perspectives of New Music* 24, nº. 2, 1986, p. 116-28.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.

SALZER, F. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1956.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton, 1969.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical*. B. Ilari e R. Ilari (Trad.). Londrina: Eduel, 2008.

Sistema Laban/Bartenieff e música: possíveis interfaces

Guilherme Bertissolo

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia
gbertis@yahoo.com.br

Palavras-Chave

música, Sistema *Laban/Bartenieff*, teoria musical

RESUMO

O *Sistema Laban/Bartenieff* vem se mostrando como um campo fértil para pesquisas no domínio da música há pelo menos quinze anos. Trabalhos recentes têm aplicado seus pressupostos para a pesquisa em diversos aspectos do saber musical, tais como interpretação – especialmente regência - e composição. Este artigo apresenta algumas idéias básicas sobre este sistema e suas possibilidades de aplicação em música.

ABSTRACT

The Laban/Bartenieff System system has been considered an important field for research in music for at least fifteen years. Recent studies have made references to Laban principles and assumptions in several distinct areas of music knowledge such as interpretation - specially conducting -, and composition. This paper presents some of the basic ideas of the system and some of their possible applications in music.

I. À GUISA DE UMA INTRODUÇÃO

Não há música sem movimento. Onde há vida, há movimento. Não é novidade que as diversas áreas do conhecimento científico importem conceitos para um melhor entendimento das suas realidades. Apesar de o movimento ser um elemento sem o qual a música não pode existir e, a despeito dos diversos aspectos correlacionados entre ele e a música, o estudo sistemático do movimento em música tem sido negligenciado há muito tempo.

Nos últimos anos, é possível perceber um movimento em universidades estrangeiras na direção da pesquisa que busque relacionar o movimento e música[1]. Entretanto, no Brasil, a despeito dos muitos casos de processos colaborativos, é ainda muito incipiente esse tipo de estudo. Esse artigo busca apresentar algumas idéias básicas e possíveis aplicações do *Sistema Laban/Bartenieff*, ou Análise Laban de Movimento (LMA), para a pesquisa em música[2].

II. UM POUCO SOBRE O SISTEMA *LABAN/BARTENIEFF*

Rudolf von Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, na época Império Austro-Húngaro, e é considerado até hoje como um dos principais teóricos do movimento humano. Suas teorias são aplicadas em diversas áreas do conhecimento, desde as artes cênicas até política (MIRANDA, 2008b; KOVÁROVÁ; MIRANDA, 2006). O seu sistema consiste em uma série de desenvolvimentos operados por diversos de seus colaboradores e é usado como uma ferramenta para descrição e registro do movimento humano (FERNANDES, 2006, p. 28).

A LMA decompõe o movimento humano em quatro categorias hipoteticamente distintas, mas conceitualmente relacionadas: Espaço (Harmonia Espacial), Expressividade (Esforço), Modos de Mudança de Forma e Corpo. Cada Categoria, por sua vez, possui suas respectivas subcategorias. Por exemplo, a Categoria Expressividade é subdividida, dentre outras coisas, em Peso (assim um movimento pode ser analisado como forte ou leve), Espaço (direto ou indireto), Tempo (súbito ou sustentado) e Fluxo (livre ou controlado[3].

III. A LMA E A MÚSICA

Laban expressava preocupações com a noção de equilíbrio do corpo no espaço dinâmico, em relação com as proporções[4] entre os intervalos na corda pitagórica, por exemplo (1/2=oitava, 2/3=quinta, etc). Na Corêutica (LABAN, 1976), o autor compara o que ele chama sete ``cortes transversais'' (*cross-sections*) do movimento humano à escala maior (ibid, p. 118). Os doze pontos do icosaedro[5], decorrentes da intersecção dos pontos dos três planos pelos quais o corpo humano se move (horizontal, vertical e sagital), são relacionados por Laban aos doze pontos à escala cromática, sugerindo que, psicologicamente, existe um considerável paralelismo entre os modos maior e menor da harmonia tonal e as atitudes de ataque e defesa na dança (p. 122)[6].

São no mínimo curiosas as possibilidades de aplicação das teorias de Laban em música. Entretanto, a literatura encontrada, embora expressiva em termos qualitativos, é tão pouco numerosa que podemos aborda-la a seguir na sua totalidade[7].

O artigo de PRESTON-DUNLOP (1994) traz importantes contribuições para a contextualização histórica desse campo de estudo, buscando estabelecer pontos comparativos entre o dodecafonismo (SCHOENBERG, 1984) e a Corêutica (LABAN, 1976). A autora empreende uma genealogia das possíveis relações entre esses pensadores dentro do período compreendido entre 1899 a 1938. A tentativa de relacionar as teorias de Schoenberg às de Laban, buscando pontos comparativos, é um esforço louvável. Entretanto, alguns pontos precisam ser reconsiderados. A autora afirma que Schoenberg criou um ``sistema[8] de sons que funcionava sem uma âncora natural, desenvolvendo completamente novas regras na composição para substituir aquelas dos últimos três séculos'' (ibid, p. 116). Ora, Schoenberg como um dos pioneiros do conceito de *Grundgestalt*[9] buscava antes de tudo uma continuidade em relação à saturação da tonalidade, tendo em vista que as operações duma matriz dodecafônica já eram aplicadas em música desde a renascença. É questionável a idéia de que Schoenberg rompeu abruptamente com a tradição da música ocidental. A própria crença de que o sistema tonal é baseado em leis naturais (PRESTON-DUNLOP, 1994, p. 118) é amplamente discutida em seu livro *Harmonia* (SCHOENBERG, 2001). Hoje, com a crescente emergência dos estudos em sonologia e etnomusicologia, a tonalidade é considerada mais como uma convenção cultural do que como um sistema de valores relacionados à natureza dos sons.

O artigo de BROOKS (1993), que busca estabelecer paralelos entre a harmonia musical e a harmonia espacial de Laban. É um artigo bastante lúcido onde a autora reivindica

para a LMA no campo do estudo do movimento o mesmo patamar que a teoria da música tem para o campo da música, possibilitando uma sistemática para pedagogia, análise e composição (ibid, p. 31). A autora questiona a escolha por Laban do termo ``Harmonia'', partindo de uma comparação com a aplicação de termo em música como se tratando da ``dimensão vertical'' da música (em contraposição à dimensão horizontal, melódica ou contrapontística)[10]. Se as escalas de Laban são movimentos indo de ponto a ponto sucessivamente, por que o paralelo com o termo harmonia (ibid, p. 31)? Para Brooks o termo era empregado mais no sentido de equilíbrio (sons e movimentos harmônicos, com efeito de satisfação; sons e movimentos desarmônicos, com efeito irritante) e em comparação com as vibrações cordais (corda pitagórica) em música com as vibrações de um corpo em movimento. A autora propõe uma comparação com as três ``camadas'' da harmonia musical (considerando um encadeamento de acordes formados por tríades) a três camadas da harmonia espacial: o espaço geométrico, a arquitetura do corpo e as qualidades dinâmicas do movimento.

GAMBETTA (2006) propõe a criação de ferramentas e terminologias que vão em direção à convergência entre os saberes musical e de movimento (ibid, p. 45), remetendo-nos à década de 1970 e às primeiras incursões na aplicação da LMA em música,. Assim, essa metodologia se apresenta como uma alternativa ao ensino tradicional de regência, que enfocava na marcação métrica dos tempos musicais, deixando de lado aspectos fundamentais do *continuum* sonoro. Gambetta propõe então equivalências (ver tabela 1) entre a expressão musical e a Expressividade (LMA), organizando "afinidades" entre elas. O autor ainda avança no sentido de determinar afinidades Espaciais e de Forma, de maneira a tornar mais inter-relacionados os movimentos com a intenção interpretativa para passagens musicais grafados em partitura em uma dada obra musical.

Tabela 1: Equivalências entre Som e Movimento (GAMBETTA, 2006, p. 48-9)

Expressividade	**Elementos da Expressão Musical**		
	Tempo	*Dinâmica*	*Articulação*
Peso leve	Aumento	Diminuição	Menos Intensidade
Peso forte	Diminuição	Aumento	Mais Intensidade
Espaço Indireto	Neutro	Neutra	Mais longa
Espaço direto	Neutro	Neutra	Mais curta
Tempo sustentado	Diminuição	Neutra	Pouco acentuada
Tempo súbito	Aumento	Neutra	Muito acentuada
Fluxo livre	Neutro	Aumento	Neutra
Fluxo controlado	Neutro	Diminuição	Neutra
	Caráter	*Precisão*	*Fraseado*
Peso leve	Leve	Neutro	Neutro
Peso forte	Pesado	Neutro	Neutro
Espaço Indireto	Amplo	Pouca	Maleável
Espaço direto	Focado	Muita	Estrito
Tempo sustentado	Calmo	Neutra	Alongado
Tempo súbito	Apressado	Neutro	Condensado
Fluxo livre	Despreocupado	Pouca	Fluente
Fluxo controlado	Imobilizado	Muita	Controlado

O uso de movimentos auxiliares de onze clarinetistas interpretando uma mesma obra[11] são o tema da pesquida de CAMPBELL, CHAGNON e WANDERLEY (2005). Para isso, foram realizadas filmagens das execuções e descrições LMA dos movimentos dos intérpretes. Os autores elencaram quatro atributos para obsevação: atitude corporal (uso psicológico e físico do corpo no espaço), qualidade de fluxo (uma descrição da energia investida no movimento), qualidades de Forma (uma descrição da constante alteração da forma do corpo: crescendo, afundado, etc) e transferências de peso (a conectividade e organização do corpo como um todo) (ibid, p. 4). Foram criadas também categorias conceituais para análise dos movimentos observados. São elas: movimentos distraídos, contraste nos caráteres e movimentos entre as duas seções da peça, o fraseado de movimento e a constante repetição de gestos. Com isso, as análises musicais das interpretações foram comparadas às análises de movimento, de maneira a apontar tendências de gestos auxiliares em determinados trechos musicais e, em um sentido oposto, os reflexos que determinadas passagens musicais causaram nos padrões de movimento dos executantes.

IV. CONSIDERAÇÕE FINAIS

Os estudos abordados nesse artigo aplicam a LMA como uma ferramenta para o aprimoramento do conhecimento musical. Embora as aplicações mais específicas do sistema tenham sido realizadas na área de interpretação, cremos que as noções aqui abordadas podem ser aplicadas pelos diversos campos do conhecimento musical, trazendo uma grande contribuição à pesquisa em música.

A aplicação da LMA para treinamento em regência orquestral é realizada nos EUA desde a década de 1970. Como este contexto comprova, poderosas ferramentas podem ser colocadas à disposição do regente a partir das qualidades expressivas do movimento analisadas pelo *Sistema Laban/Bartenieff*. Além disso, a interpretação/execução intrumental (como do clarinete, no caso de CAMPBELL; CHAGNON; WANDERLEY, 2005) ganha um tema profícuo de pesquisa, que possibilita ao instrumentista/pesquisador um meio eficaz para uma tomada de consciência do uso do movimento corporal na criação e uma interpretação de uma obra musical[12].

Na pesquisa em nível de Mestrado na área de Concentração em Composição na Universidade Federal da Bahia, que resultou na dissetação supracitada (BERTISSOLO, 2009), a LMA mostrou-se como uma poderosa ferramenta para composição musical no contexto da obra *Noite*. Trata-se de uma obra de música e dança em quatro Atos e Três Interlúdios, para uma bailarina, sexteto misto e eletrônica, onde propusemos uma dialógica entre os fazeres de música e dança, a partir da Análise Laban de Movimento[13].

As noções mobilizadas pelo *Sistema Laban/Bartenieff* podem também oferecer contextos para a pesquisa em educação musical (relacionando padrões de movimento de em contextos de ensino-aprendizagem em sala de aula, por exemplo) e em etnomusicologia (inclusive pela sabida impossibilidade de diferenciação conceitual de música e dança em certos contextos culturais). Enfim, a LMA está a nossa disposição, como um campo fértil passível de novas exploração enquanto objeto e como possibilidade de criação de ferramentas para pesquisa em diferentes saberes musicais.

NOTAS

1. Movimento que pode ser observado, por exemplo, no artigo de GAMBETTA (2006) que será abordado em seguida. O autor cita uma

bibliografia não muito numerosa (sete entradas, que poderiam ser ampliadas para oito se considerarmos a tese do próprio autor), mas bastante expressiva, de estudos que aplicam a LMA para a regência orquestral. Não tivemos acesso a esses estudos, pois todos eles são trabalhos acadêmicos resultantes de cursos de pós-graduação (teses ou dissertações) não publicados, todos nos EUA. Entretanto, a fundamentação de Gambetta dá conta desse contexto e as proposições do artigo deixam claros os avanços na área. Além disso, ressaltamos a emergência de relatos de pesquisa como os de CAMPBELL; CHAGNON; WANDERLEY (2005). No trabalho de dissertação intitulado *Po(i)ética em Movimento: a Análise Laban de Movimento como propulsora de realidades composicionais*, defendido em 2009 como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia, proponho uma aplicação composicional dos aspectos da teoria de Laban a partir de uma relação dialógica entre som e movimento dançado. Para maiores detalhes cf. BERTISSOLO (2009, 2008).

2. Buscamos aqui o que Boaventura de Sousa Santos chama solidariedade de conceitos. ``A solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjectividade" (SANTOS, 2007, p. 81).

3. Para maiores detalhes sobre o *Sistema Laban/Bartenieff* cf. os escritos do próprio LABAN (1976, 1990, 1998), bem como autores que escreveram sobre seu sistema, tais como FERNANDES (2006) e MIRANDA (1979, 2008a).

4. Ver por exemplo o trecho da Corêutica em que Laban aborda a ``sensação de equilíbrio, que nós podemos chamar harmonia" (LABAN, 1976, p. 29).

5. O *Sistema Laban/Bartenieff* propõe uma arquitetura do corpo em movimento (Harmonia Espacial). Laban lança mão de poliedros regulares, figuras cristalinas ao redor do corpo, que propõem padrões para o movimento corporal. Dentre elas, destaquemos o octaedro, o cubo e o icosaedro (LABAN, 1976; FERNANDES, 2006).

6. Assim, seria possível aplicar operações seriais (retrogradações, inversões, transposições, multiplicações, rotações, entre outras) para o movimento, a partir dos pontos do icosaedro labaniano.

7. Para o levantamento do corpo teórico desse artigo foram consultadas as seguintes fontes: 1-Anais das Conferências *Laban Performing Arts* (KOVÁROVÁ; MIRANDA, 2006) e 2-*Laban 2008: artes cênicas e novos territórios* (MIRANDA, 2008b); 3-Resumos de todas as comunicações apresentadas nas *Conferências Bienais da International Council of Kinetography Laban/Labanotation* (ICKL) disponíveis *on-line* (http://www.ickl.org/); e 4-Extensa pesquisa pela internet, com o uso de palavras-chave em bancos de dados de bibliotecas e institutos (ligados à LMA ou não), inclusive no Portal de Periódicos da Capes.

8. O conceito de ``sistema" era muito questionado por Schoenberg. Veja-se por exemplo o trecho: ``estes sistemas!(...) Mostrarei que nunca são o que sempre deveriam ser: sistemas de representação! (...) Demonstrarei como tal sistema é pouco depois insuficiente, como logo tem que ser rompido, sendo preciso remendá-lo com um segundo sistema que tampouco é um sistema suficiente para mal acomodar alguns novos resultados" (SCHOENBERG, 2001, p. 46).

9. Conceito chave para o que se convencionou chamar “Análise Motívica”, amplamente aplicada como paradigma em obras de Brahms, um dos compositores preferidos de Schoenberg. Para maiores detalhes ver ``Beyond Orpheus" (EPSTEIN, 1979).

10. Nós podemos perguntar: a Harmonia musical é um fenômeno exclusivamente vertical? Um Prelúdio de Bach para violino (ou outro instrumento não harmônico) possui pois uma harmonia? É realmente necessária a simultaneidade de sons para se configurar um universo tonal? Acredito que poucos se atreveriam a dizer que no caso de Bach a resposta seja negativa. Embora didaticamente o ensino harmonia trate dos encadeamentos de acordes com sons superpostos, o próprio ensino de harmonia nos ensina a estar atento às relações horizontais de um dado encadeamento.

11. O Segundo Movimento das *Três Peças para Clarinete Solo* de Igor Stravinsky.

12. Sem contar nas inúmeras possibilidades oriundas da relação movimento x música aplicáveis em um contexto improvisatório, em obras de caráter indeterminista/aberto.

13. Como foge ao escopo desse artigo abordar os processos de criação mobilizados na criação de Noite ou as relações dialógicas empreendidas nesse contexto, roga-se ao leitor interessado que consulte o trabalho de dissertação (BERTISSOLO, 2009), onde além da partitura completa da obra poder-se-á encontrar uma descrição detalhada dos processos de criação de *Noite*.

REFERÊNCIAS

BERTISSOLO, Guilherme. *Po(i)ética em Movimento: a Análise Laban de Movimento como propulsora de realidades composicionais*. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

_____. 2008. Po(i)ética em movimento: o movimento como propulsor de realidades composicionais.” In: *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

BROOKS, Lynn M. Harmony in space: a perspective on the work of rudolf laban. *Journal of Aesthetic Education*, v. 27, n. 2, p. 29–41, 1993.

CAMPBELL, Louise; CHAGNON, Marie-Julie; WANDERLEY, Marcelo. *On the use of Laban-Bartenieff techniques to describe ancillary gestures of clarinetists*. Montreal/Quebéc: McGill University, 2005.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus*: studies in musical structure. Cambrigde/London: The MIT Press, 1979.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento:* o *Sistema Laban/Bartenieff* na formação e pesquisa em artes cênicas. 2 ed revisada e ampliada. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GAMBETTA, Charles. Lma for conductors: revealing the equivalence between movement and music. In: KOVÁROVÁ , Miroslava.; MIRANDA, Regina. (Ed.). *Proceedings of Conference Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Associaton/ Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 45–54.

KOVÁROVÁ , Miroslava.; MIRANDA, Regina. (Ed.). *Proceedings of Conference Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Associaton/ Academy of Music and Dramatic Arts, 2006.

LABAN, Rudolf von. *The language of movement*: a guidebook to choreutics. Boston: Plays Inc., 1976.

_____. *Danca educativa moderna*. São Paulo: Icone, 1990.

_____. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1998. Trad. Anna M. B. De Vecchi e Maria S. M. Netto.

MIRANDA, Regina. *O movimento expressivo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

_____. *Corpo-Espaco*: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008a.

MIRANDA, Regina. et. al. *Anais da Conferência Laban 2008*: artes cênicas e novos territórios. Rio de Janeiro: Centro Laban-Rio, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, *Laban/Bartenieff* Institute of Movement Analysis, 2008b.

PRESTON-DUNLOP, Valérie. Laban, schoenberg, kandinsky 1899-1938. In: LOUPE, L. (Ed.). *Traces of dance*. Paris: Dis Voir, 1994. p. p. 110–131.

SANTOS, Boaventura de. *Crítica da razão indolente*. Volume 1. São Paulo: Cortez, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Ed UNESP, 2001.

Centros e coleção de referência em *Branca Neve Invernal* de Eunice Katunda

Iracele Vera Lívero, Maria Lúcia Pascoal

Instituto de Artes, UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas

iracelelivero@uol.com.br,mlpascoal@gmail.com

Palavras-Chave

Eunice Katunda, Análise Musical, Música brasileira do século XX, Música Pós-tonal

RESUMO

O artigo traz informações contidas na tese de Doutorado *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tem como principal objetivo revelar o material e a linguagem da compositora em Branca Neve Invernal, segunda peça da suíte *Três Momentos em New York*, composta em 1969. Na Introdução sintetiza aspectos da vida da compositora Eunice Katunda (1915-1990). A Metodologia constou de consulta a acervos públicos e particulares, estudo da bibliografia de Análise Musical, digitalização da partitura, estudo ao piano e análise da peça. O trabalho conclui, apontando características técnicas e estruturais da composição e assim, procura contribuir para o desenvolvimento de pesquisas do repertório de música brasileira do século XX.

ABSTRACT

This paper aims to reveal the material and compositional technique of Eunice Katunda's (1915-1990) *Branca Neve Invernal* from *Três Momentos em New York* suite (1969). The Introduction summarizes the biographical aspects of the composer. The methodology includes investigation of materials such as personal letters, interviews and newspaper articles obtained in her personal files. Information obtained from the analyses permit to make conclusions in respect to the material, the compositional techniques and the musical language of the composer. This research aims the analysis and the study of a scarcely known and lesser studied Brazilian composer, as a contribution to the better comprehension of the twentieth-century Brazilian piano music.

I. A COMPOSITORA EUNICE KATUNDA

Eunice Katunda (Rio 1915, São José dos Campos 1990) marca a história da música brasileira, no século XX, como atuante pianista responsável por primeiras audições de música nacional e internacional, tanto no Brasil como no exterior[1] , assim como uma representativa compositora.

Os esforços de renovação da música brasileira, empenhados por jovens integrantes do Música Viva, foram terreno fértil para a musicista Eunice Katunda. Tendo trabalhado composição com Camargo Guarnieri, entre 1942 e 1945 e Hans Joachim Koellreutter, a partir de 1946, possui o crédito de ter sido a única (compositora) das Américas a apresentar uma peça no XXIV Festival de Música Contemporânea em Bruxelas, Bélgica, em 1950. [2]

Já havia sido reverenciada por Hermann Scherchen, em 1948, quando este maestro rege seu *Quatro Cantos à Morte*, com a Orquestra da Rádio de Zurique.

O compositor Aaron Copland (1900-1991), de passagem pelo Brasil, ao assistir à primeira audição do *O Negrinho do Pastoreio* em 1946, considera-a como uma das promissoras compositoras do país.[3]

Sua inteligência singular revela-se na diversidade de sua maneira eclética de compor. Sob um particular ideal de expressão humana para a música brasileira, assume com liberdade, sem rigores ou formalismos, a técnica dodecafônica, enquanto membro do Grupo Música Viva, entre 1946 e 1950.

Após seu afastamento do Grupo, devido provavelmente a confusões ideológicas em função do *Manifesto de Praga* (1948) e da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), passa a se dedicar a pesquisas, estudos e coletas de ritmos e cantigas dos rituais da Bahia.

Para Eunice, este foi um período bastante fértil, resultando em composições com matizes brasileiros. A partir de então seguem-se convites para ministrar cursos e conferências em diversas cidades do Brasil e também dos Estados Unidos, o que lhe deu a oportunidade de discorrer sobre as formas e expressões da música brasileira e de suas influências africanas.

Em 1968, realiza concerto no *Carnegie Hall* (EUA), o mais representativo para sua carreira de intérprete, recebendo as melhores críticas da imprensa americana, bem como o reconhecimento pela apresentação de uma peça de sua autoria: *Sonata de Louvação* (1958).

Uma das obras escritas sob o influxo dessa viagem aos Estados Unidos é a suíte *Três Momentos em New York* (1969), *Evocação de Jazz, Branca Neve Invernal* e *Velha Modinha.* Com a dedicatória "Para o Ives, em 15/7/1972", a suíte foi estreada pela pianista Beatriz Balzi em "Emoção da Memória Brasileira", sala Rubens Sverner, São Paulo, em 9 São Paulo em 9 de abril de 1985.

Reconhecem-se nesta suíte elementos característicos do ambiente vivenciado nessa sua viagem. Com uma linguagem pós-tonal, estas peças confirmam a posição de Eunice quanto à descaracterização de uma linha rígida de pensamento composicional. O presente trabalho enfocará a segunda peça da suíte, *Branca Neve Invernal*. Ilustra, através da análise das Vozes Condutoras[4] apresentada no gráfico e da Teoria dos Conjuntos de notas[5], aspectos estruturais e de relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam e criam unidade e coerência no discurso musical.

II. BRANCA NEVE INVERNAL: MATERIAL

Uma característica da análise especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Um dos primeiros aspectos a se observar quanto ao material é o emprego da escala cromática como a coleção de referência da peça. Straus (2005, p. 154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais mais amplas escondidas sob essa superfície."

A peça se organiza com base em um conjunto de 11 sons, derivadas daquela coleção - (0123456789T), organizada na sua íntegra através da combinação das linhas superior e inferior (c. 14-15), apresentada na figura 1.

As diversas possibilidades de combinação dos elementos desse conjunto formam subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

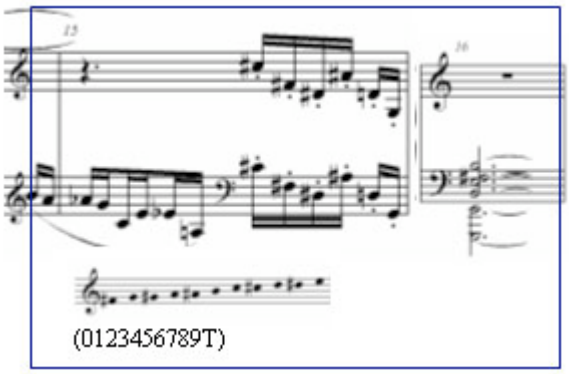



Figura 1. Conjunto com 11 sons derivada da coleção cromática. Branca Neve Invernal, c.14-15.

Na linha superior da 1ª seção (c.1-8) ocorrem hexacordes e tetracordes sobre um Pedal Mi e um ostinato rítmico sobre as notas Lá # e Mi. O hexacorde 6-15 aparece inicialmente sem esse suporte da linha do baixo, demonstrados na figura 2.

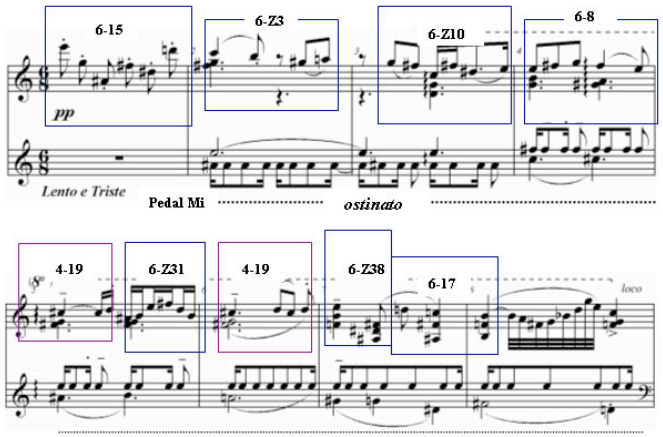


Figura 2. Subconjuntos derivados da coleção de referência. Pedal e ostinato. Seção 1 (c.1-8).

Na seção 2 (c. 9-12) predominam os tricordes 3-2 e 3-5 sobre Pedal Dó#-Dó-Sol# na região grave do instrumento, intermediados pela seqüência de acordes de quartas, que formam o tricorde 3-5. No último compasso desta seção (c.11) são exploradas as ressonâncias de superposições dos tricordes 3-5 sobrepostos ao Pedal Sol # na linha do baixo, como demonstra a figura 3.

Na seção 3 (c. 13-16), ocorre repetição dos tricordes e hexacordes organizados de maneira contrapontística.

Do ponto de vista da interação e interrelação dos elementos estruturais *Branca Neve Invernal* apresenta diversidade quanto à textura, dividindo a peça em três seções: uma linha melódica sobre um Pedal e *ostinato* rítmico, uma linha melódica em oitavas sobre um Pedal intercaladas por acordes de quartas e uma última seção em contraponto e finalizando em textura monofônica.

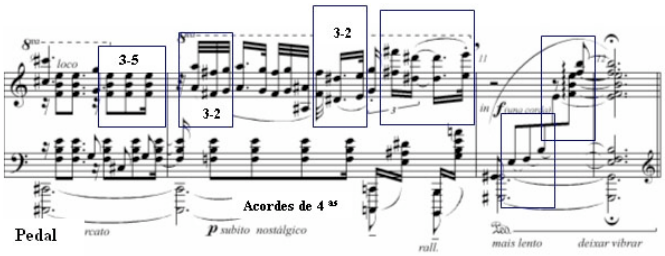



Figura 3. Tricordes 3-5 e 3-2, dimensão horizontal e vertical. Pedal. Seção 2 (c.9-12)

A. Movimento e Direção

A análise através de gráficos de vozes condutoras demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é mostrar aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[6]. De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical".

O gráfico das vozes condutoras esclarece os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. Concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça e na sua relevância quanto às articulações das seções.

A análise revela os hexacordes como os subconjuntos organizadores da dimensão horizontal, mantenedores da unidade na peça. Estes hexacordes que definem o contorno melódico na 1ª seção se conectam por uma linha diretriz Mi-Re-Do-Si-La-Sol-Fa#-Mi e se sobrepõem a um centro Mi estabelecido pelo Pedal, demonstrados na figura 4.

Os quatro primeiros compassos desta seção dão uma idéia simétrica de período, formando o que poderia ser um antecedente (c.1-2) e um conseqüente (c.3-4), seguido de um período de quatro compassos com antecendente-consequente não simétricos. (c.5-8).

Ao falar sobre o período na música, Schoenberg (1996: p. 51) declara que "[...] Após este elemento de contraste [antecedente], a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade; daí o fato de a segunda metade, o consequente, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente."

A rítmica em *ostinato*, distribuída nas 1ª e 2ª seções, apresenta quatro modelos distintos, demonstrados na terceira linha do gráfico.

O movimento do Pedal na linha do baixo forma a coleção de referência da peça: (0123456789T).

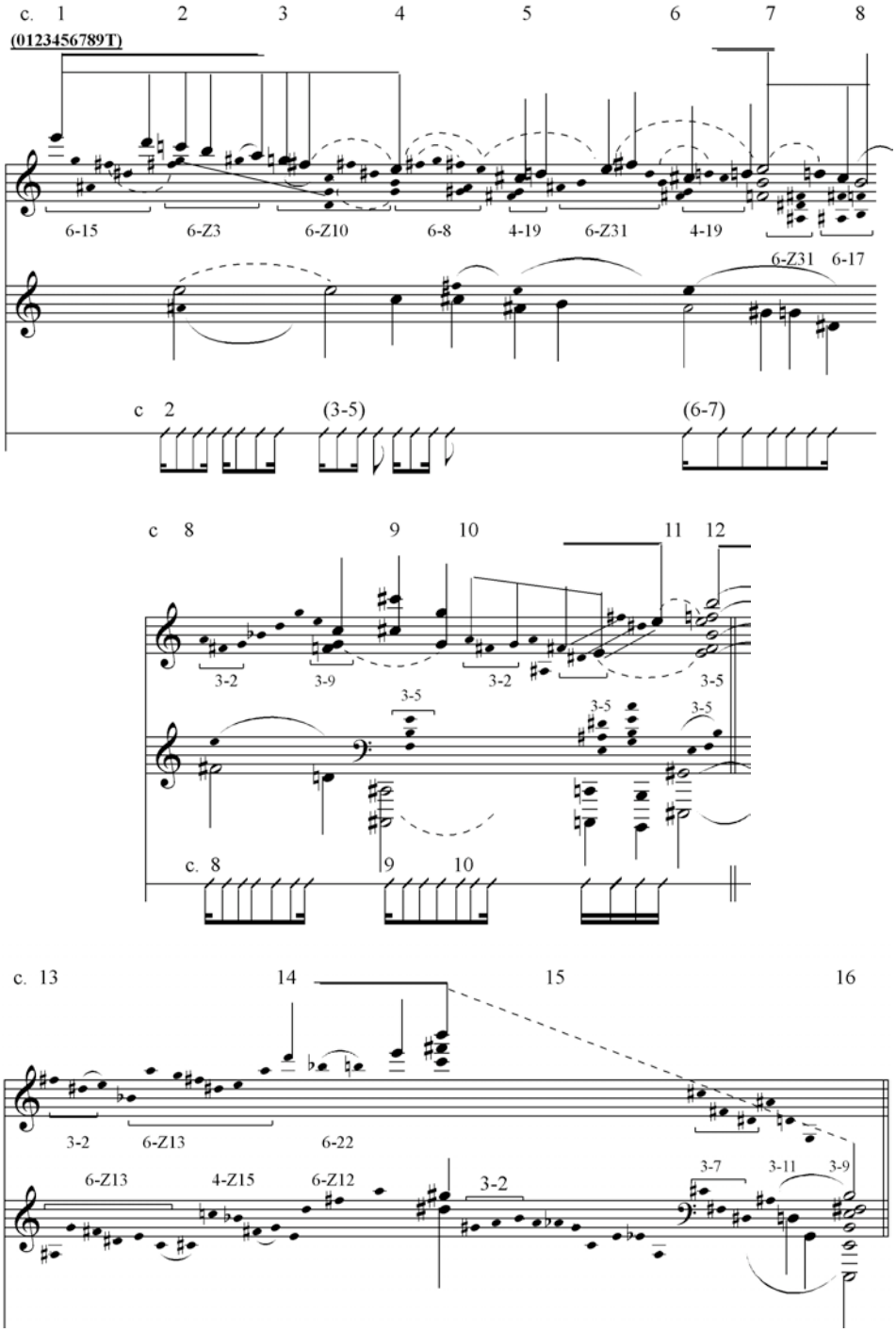


Figura 4. Gráfico das Vozes Condutoras e subconjuntos. Movimento e Direção.

B. Centros

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato." O gráfico (Fig. 5) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

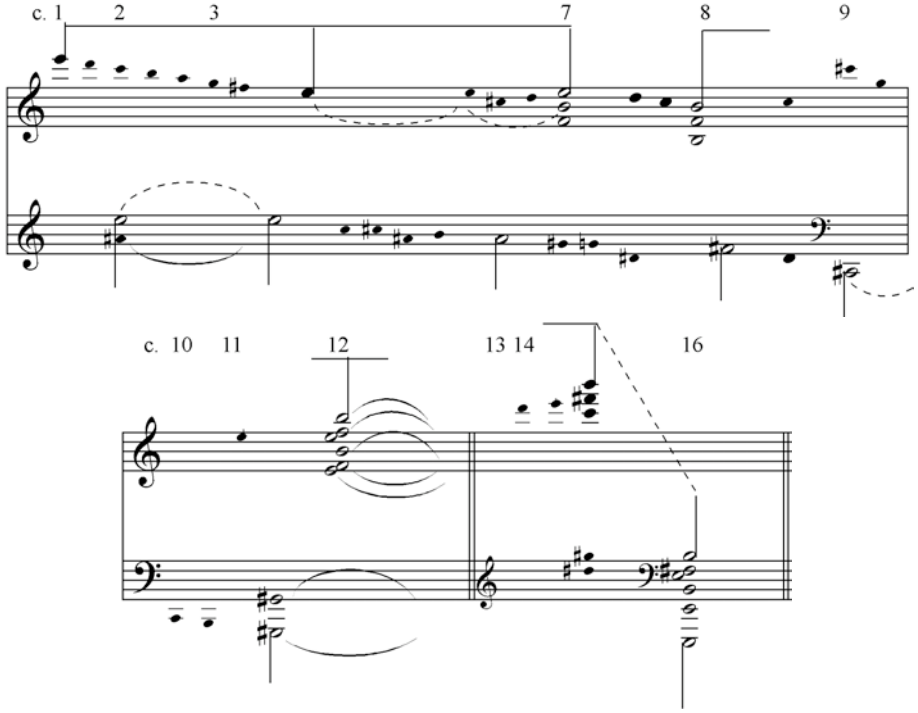



Figura 5. Gráfico das Vozes Condutoras. Centros.

A peça apresenta dois centros principais na linha superior: Mi e Si. A 1ª seção apresenta estes dois centros, enquanto nas 2ª e 3ª seções permanece apenas o Si. Verifica-se que sobre estes pontos estabelecidos como centros, formam-se acordes de quartas (c. 7.8.12.16). A linha inferior possui centros divergentes da linha superior. Na 1ª seção caminha como Pedal em Mi –Lá –Fá# (c.1-8); 2ª seção em Dó# - Sol# (c.9-12) e finalizando em Mi (c.16). Estes procedimentos confirmam uma independência entre as duas linhas da peça.

III. CONCLUSÃO

Com a análise de *Branca Neve Invernal,* segunda peça de *Três Momentos em New York* (1969) da compositora Eunice Katunda, demonstrou-se os elementos organizadores da estrutura – coleção, subconjuntos, centros – estabelecidos nas dimensões horizontal e vertical e os procedimentos empregados com estes elementos estruturais para a organização da peça. O emprego da escala cromática como coleção de referência e os subconjuntos derivados desta coleção, assim como a organização deste material, denotam como a compositora fez uso de recursos da linguagem pós-tonal. Conserva a relação entre os centros sobre progressões de quartas e quintas, porém, interrompidas e alargadas por intervenções cromáticas e estabelecidas de forma independente entre as duas linhas. Algum sentido da música tonal está presente, porém não é evidente, devido ao emprego abundante do cromatismo.

Notas

1. Como exemplo desse fato, Eunice Katunda realizou em primeira audição, *Ludus Tonalis* de Hindemith, no Rio de Janeiro (1947), em Milão (1948) e em São Paulo (1949).

2. *Quinteto Homenagem a Schoenberg*, para clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e piano (1949). A banca para seleção foi composta de Jean Absil (Bélgica), Luigi Dallapicolla (Itália), Pierre Cappedevielle (França) e Guillaume Landré (Inglaterra). Essa peça de Eunice foi tocada no terceiro dia de Festival ao lado das músicas de Webern e Milhaud.

3. Com *O Negrinho do Pastoreio*, Eunice recebe o Prêmio Musica Viva, em 1946. Em entrevista a esta autora (RJ, julho/2005), o musicólogo Vasco Mariz esteve presente neste dia, juntamente com Copland e relatou o grande sucesso desta peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na época.

4. Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em *Structural Hearing* (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

5. Aqui utilizada segundo Straus (2000 e 2005).

6. Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na musica tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros.

REFERÊNCIAS

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgment.* New York: Pendragon Press, 1982.

LIVERO, Iracele Vera. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes –UNICAMP, 2009.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda*. musicista brasileira. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

KOSTKA, Stefan. *Material and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*: Tonal Coherence in Music. New York: Dover Publications, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3a ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2ed e 3ed. New Jersey: Prentice Hall, 2000/2005.

A Linguagem e Coerência em Três Obras para Teclado de Almeida Prado

Keli da Silva Chin[1], Any Raquel Carvalho[2]

PPG-UFRGS

[1]kelichin@yahoo.com.br, [2]anyraque@cpovo.net

Palavras-chave

Variações, recitativo, fuga, Almeida Prado, análise

RESUMO

Neste artigo, foi verificada a relação da *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005) de Almeida Prado com outras obras do mesmo compositor: *Variações, Recitativo e Fuga*, de 1968, e *Haendelphonia*, de 1991. Através dessa análise, foi possível constatar a importância da manipulação rítmica e contrapontística na linguagem musical de Almeida Prado, além do uso de elementos recorrentes na construção de um discurso coerente.

I. INTRODUÇÃO

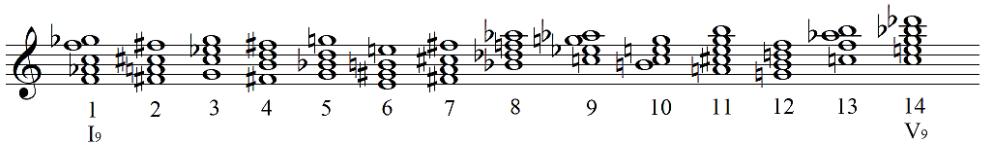
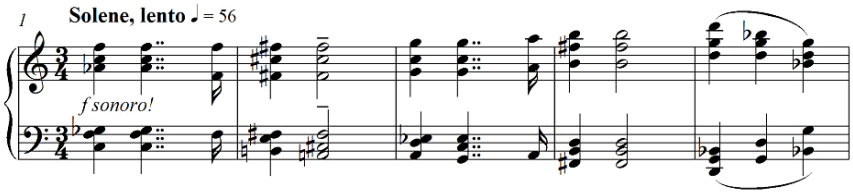
O presente trabalho[1] discorre sobre três obras de Almeida Prado: *Chacona, Recitativo e Fuga* (para piano, 2005), *Variações, Recitativo e Fuga* (para piano, 1968) e *Haendelphonia* (para cravo, 1991). A escolha dessas obras se deu pelo fato de terem sido compostas para teclado e apresentarem estruturas análogas, pois são organizadas em três movimentos - sendo o primeiro em forma de variações, o segundo em andamento lento cantabile e o terceiro inclui uma fuga. Após apresentar uma breve análise de cada obra, elementos recorrentes são identificados e descritos na conclusão deste artigo.

II. *CHACONA, RECITATIVO E FUGA* (2005)

Em sua *Chacona* (2005), Almeida Prado utiliza uma seqüência pré-definida de catorze acordes (Ex. 1) escolhidos livre e intuitivamente[2]. Essa trajetória harmônica inicia no primeiro e termina no quinto grau (I_9-V_9: Fá menor-Dó maior) (ALMEIDA PRADO, 2005, p.2), com diversas tríades no decorrer. No entanto, ela se insere num contexto tonal livre em que acordes são livremente alterados sem estabelecer relações funcionais entre si, formando o que o compositor denomina "Harmonia Peregrina"[3]. A obra segue a forma de tema e variações, sem um tema melódico explícito, mas adota uma fórmula harmônica. São dez variações que seguem a mesma seqüência de acordes de maneira "cambiante, como um caleidoscópio" (ALMEIDA PRADO, 2005, p.2).

A *Chacona* é escrita em 3/4, sem mudanças na fórmula de compasso, mas com mudanças métricas explicitadas pela estrutura rítmica. Cada variação tem uma indicação de andamento e caráter distintos. O andamento e a figuração rítmica tornam-se mais rápidos a cada variação, construindo uma espécie de expansão rítmica até a Variação VII, voltando ao andamento inicial.

No Tema (Ex. 2), as vozes extremas caminham em direções opostas. A textura do Tema e da Variação VII é do tipo homofônica, enquanto nas demais variações predominam a melodia acompanhada por *ostinatos* rítmicos com uso do contraponto duplo. Nas Variações II e III, *ostinatos* rítmicos diferentes se sobrepõem, ocasionando polimetria e assincronia.

O compositor explora alternância e contrastes através de mudanças bruscas de registro e dinâmica, assim como do uso alternado de diferentes métricas ou materiais distintos. Na *Chacona*, a polirritmia é freqüente e geralmente está associada ao uso simultâneo de quiálteras de extensões diferentes.

Ex. 1. Trajetória harmônica da *Chacona* (2005).

Ex. 2. *Chacona* (2005) - Tema (c. 1-5).

A melodia inicial do *Recitativo* (segundo movimento; Ex. 3) é exatamente a mesma que compõe o sujeito da *Fuga*, o último movimento da obra. Porém aqui, é tratada com a liberdade de um recitativo, "declamando muito livre", como sugere o compositor. Não há indicação de fórmula de compasso, no entanto, linhas pontilhadas servem de referência.

O solo é interrompido três vezes por uma seqüência de acordes e, após cada interrupção, tem seu registro alterado, indo do agudo ao grave. A seqüência de acordes é sempre a mesma, como um coral a quatro vozes, porém cada vez que ocorre é transposta meio tom abaixo.

O compositor faz referência à prática religiosa através da alternância entre as texturas monofônica e coral, resultando em um contraste ainda acentuado pela figuração rítmica. Ressonâncias estão sempre presentes.

O terceiro movimento é uma *Fuga* a três vozes que apresenta três exposições, dois divertimentos e uma coda. O intervalo de imitação do sujeito, em todas as exposições, é de segunda menor (Tabela 1).

O ponto de partida do sujeito é o intervalo melódico de segunda menor (Ex. 4), o qual é expandido cromaticamente até atingir uma sétima maior. Isso corresponde à mesma idéia de expansão em movimento contrário presente no Tema da *Chacona* (primeiro movimento). O contra-sujeito, por sua vez, é baseado no pentacorde de fá livremente alterado, distinguindo-se do sujeito pelo diatonismo, além da figuração rítmica.

Variações métricas são geralmente explicitadas através de mudanças de fórmula de compasso e ocorrem com freqüência, permitindo a expansão ou redução dos materiais utilizados. *Ostinatos* estão presentes desde o primeiro divertimento até a terceira exposição.

Na 2ª Exposição, a apresentação do sujeito é intensificada pelo dobramento de vozes a oitava e a quinta e os intervalos de imitação são mantidos. Na última exposição (3ª) ocorre um *stretto* seguido de uma transição para a reapresentação do tema da *Chacona*, como uma coda, o qual retorna exatamente como no início da obra, porém acrescido de três compassos para finalizar com a terça maior, concluindo a obra em Fá maior.

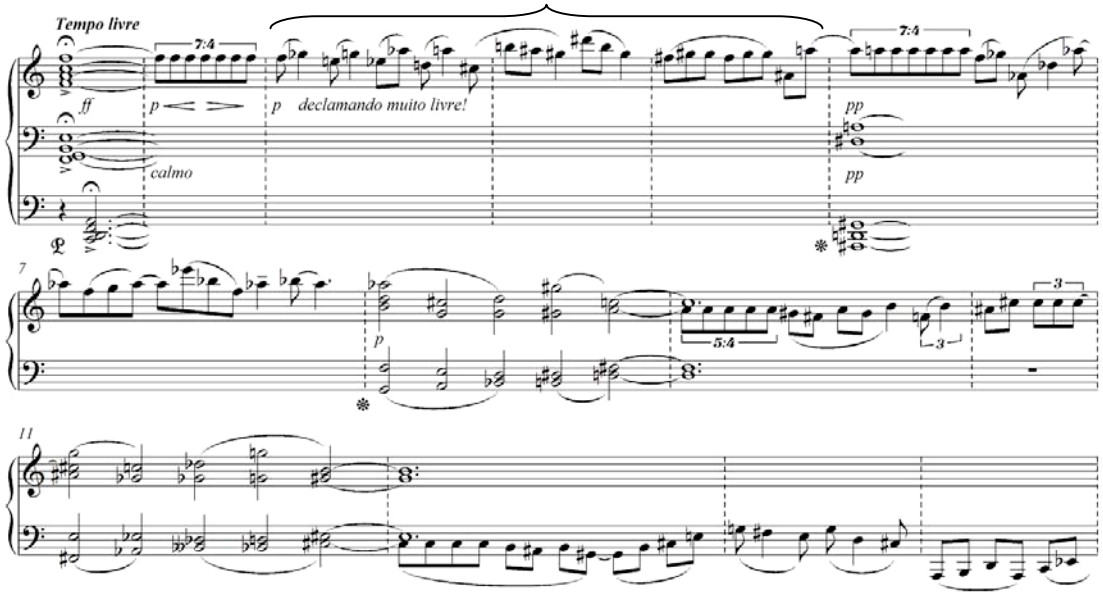
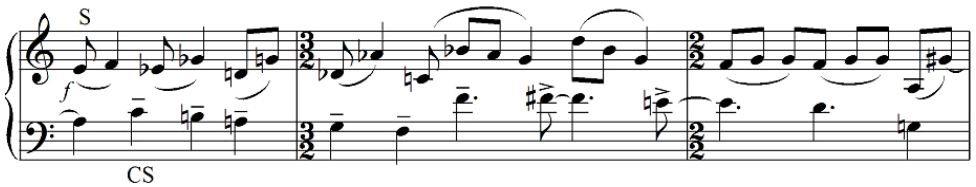
sujeito da *Fuga* (3º movimento)

Ex. 3. *Recitativo* (2005) (c. 1-15).

Tabela 1. *Fuga* (2005) – notas de entrada do sujeito.

	1ª EXPOSIÇÃO			2ª EXPOSIÇÃO			3ª EXPOSIÇÃO		
notas de entrada do S	Fá	Mi	Ré#	Ré	Dó#	Dó	Si	Lá#	Lá
compasso	1	4	8	28	34	40	52	58	58

Ex. 4. *Fuga* (2005) – sujeito e contra-sujeito (c.4-6).

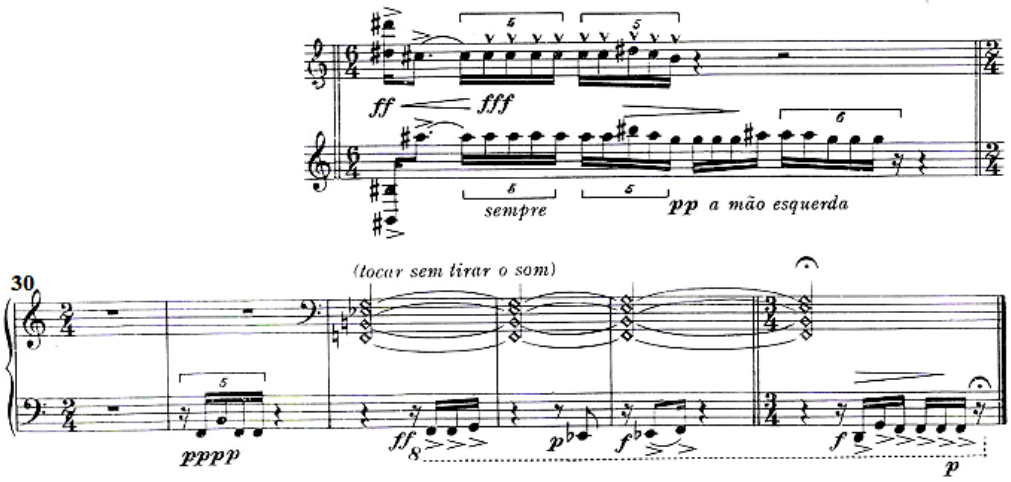
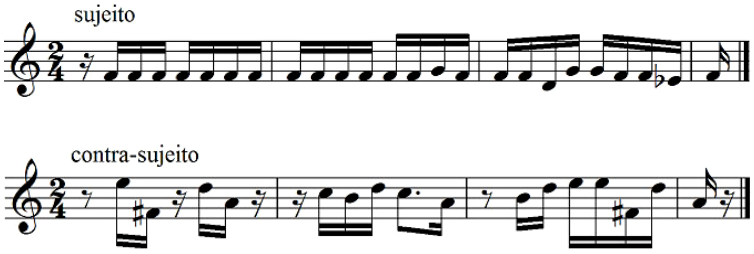
III. *VARIAÇÕES, RECITATIVO E FUGA* (1968)

Recitativo e Fuga foi composta em 1968 e publicada em 1969. Posteriormente, Almeida Prado compôs *Variações sobre um tema dodecafônico* (ainda em manuscrito) que concebeu como um prelúdio para *Recitativo e Fuga*, compondo uma obra de três movimentos. No entanto, a obra completa (*Variações, Recitativo e Fuga)* não foi republicada[4]. Sem acesso à partitura das *Variações*, segue uma descrição dos outros movimentos.

O *Recitativo*, que surge a partir de uma grande ressonância, alterna passagens angulosas, com saltos diversos (em sua maioria de sétima e nona), e passagens em que predominam os intervalos de segunda, algo mais próximo da definição usual de 'recitativo'. Mudanças de fórmula de compasso cuidadosamente notadas e o uso de quiálteras (de três a vinte unidades isócronas) remetem às inflexões da fala. A reiteração de notas já faz referência ao material que será utilizado como sujeito da *Fuga*. Grandes saltos com mudanças bruscas de registro ocorrem ao longo desse movimento e seus compassos finais (Ex. 5) prenunciam fragmentos do sujeito da *Fuga*, primeiramente em Dó# e depois em Fá (nota inicial do sujeito na sua forma original).

Na primeira exposição da *Fuga a quatro partes*, as entradas das quatro vozes ocorrem sem pontes e de forma regular, isto é, com igual espaçamento entre uma entrada e outra (três compassos). O intervalo de imitação é de segunda maior, estabelecendo uma relação de um tom entre as notas iniciais de cada voz.

O sujeito (Ex. 6) caracteriza-se pelas notas repetidas e tem sua extensão limitada a um intervalo de quarta justa. Por outro lado, o contra-sujeito se distingue pelo uso mais freqüente de saltos e pausas. Estas dividem o contra-sujeito em segmentos cujas notas iniciais compõem um movimento escalar diatônico descendente.

Na segunda exposição, as notas iniciais de cada voz são Lá (contralto), Sol# (tenor), Sol (soprano) e Fá# (contralto), respectivamente, o que resulta em uma relação cromática entre as apresentações do sujeito. Na terceira exposição, o intervalo de imitação volta a ser de segunda maior. Além disso, tanto o sujeito como o contra-sujeito aparecem invertidos. Ao final da quarta exposição, sujeito e contra-sujeito são intensificados através do dobramento à oitava em registros distintos. Finalmente, a quinta, e última exposição, traz o sujeito em todas as vozes em *stretto*. A primeira entrada do sujeito, no contralto, está em sua forma original, enquanto as outras vozes expõem o sujeito em aumentação, porém em proporções diferenciadas.

Ex. 5. *Recitativo* (1968) – fragmentos do sujeito (c.29-35).

Ex. 6. *Fuga a quatro partes* (1968) - sujeito e contra-sujeito.

IV. *HAENDELPHONIA* (1991)

A *Haendelphonia* (para cravo) é uma suite composta de três danças: *Chacona, Sarabanda e Giga.* Segundo o compositor, o título da obra faz referência as suites para teclado de Haendel, que apresentam um número pequeno de danças (YANSEN, 2006). As informações sobre essa obra foram retiradas da dissertação "Almeida Prado: *Haendelphonia,* um estudo de análise", de Rita de Cássia Taddei Yansen (2006).

O Tema da *Chacona* (da *Haendelphonia*), assim como suas vinte e uma Variações, apresenta nove compassos com nove formações verticais diferentes sem quaisquer relações funcionais entre si, como mostra o exemplo 7 (p. 100).

Ao longo da *Chacona*, são utilizadas texturas variadas (contrapontística e melodia acompanhada) e mudanças de registro ocorrem de maneira brusca e alternada. A cada variação o compositor utiliza um modelo rítmico diferente e constante, formando o*stinatos* rítmicos em que a variação melódica corresponde a alterações cromáticas que colaboram para um efeito timbrístico. Além disso, percebe-se um processo de acumulação (p.103), ou seja, a cada variação há um número maior de notas por unidade de tempo. Geralmente, isso ocorre em função do uso de quiálteras. Freqüentes deslocamentos rítmicos são ocasionados pelo uso de contratempos, síncopes, acentos, quiálteras e polirritmia. O tema melódico da *Chacona* está sempre presente, ora transposto ora mascarado pelo processo de permutação[5].

A *Sarabanda,* segundo movimento*,* é composta de duas seções de dezesseis compassos cada. O discurso se mostra coerente pela utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos e pela conclusão das duas seções em um mesmo acorde – lá maior (p.232).

O centro da *Sarabanda* (acorde de sétima maior com nona) é uma expansão do acorde principal da *Chacona* (acorde de sétima maior). Esta ocorrência de um mesmo tipo de acorde nas duas danças confere à peça coerência e unidade (p.233). Esse é o único movimento da obra que mantém a métrica constante, sem mudanças de fórmula de compasso.

O terceiro e último movimento da *Haendelphonia* é a *Giga*, composta de três seções (A-B-A'), sendo a segunda seção (B) uma *Fuga* a três vozes com três exposições e dois divertimentos. O sujeito apresentado na *Fuga* (Ex. 8) tem como principais intervalos a segunda, sétima e nona. Além disso, as transposições do sujeito ocorrem sempre meio tom abaixo (p. 241-242).

V. CONCLUSÃO

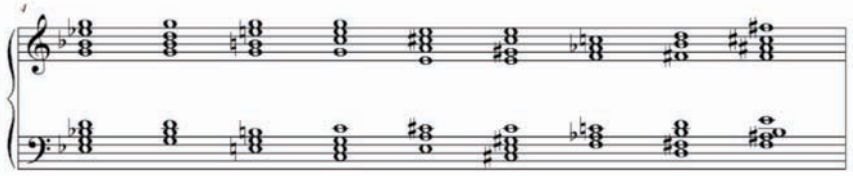
Ao relacionar o *Recitativo* de 1968, com aquele composto em 2005 (de *Chacona, Recitativo e Fuga*), nota-se que ambas as melodias partem de um acorde suspenso e alternam entre partes solo, que manipulam alturas e articulações semelhantes às inflexões da fala, e outros materiais. Nas duas obras o recitativo prenuncia o sujeito da fuga que o sucede, integral ou parcialmente. Além disso, os contra-sujeitos das fugas são baseados em um movimento escalar diatônico descendente. Embora não tenha sido possível analisar a partitura das *Variações sobre um tema dodecafônico*, o fato do primeiro movimento da obra ter sido composto na forma de variações já constitui uma semelhança com a obra de 2005.

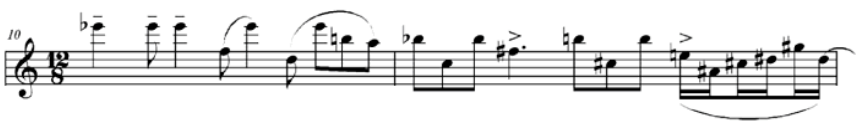
Elementos comuns também podem ser observados entre as obras *Haendelphonia* e *Chacona, Recitativo e Fuga*. Ambas têm uma chacona como primeiro movimento, em que são utilizados *ostinatos* rítmicos, síncopes e deslocamentos rítmicos, além do processo de expansão rítmica ao longo das variações. Os acordes que formam a trajetória harmônica das chaconas não estabelecem relações funcionais entre si ("Harmonia peregrina"). Além do mais, o segundo movimento, nas duas obras, estabelece relação temática com o primeiro.

Foram identificados ainda, elementos recorrentes nas três obras apresentadas neste artigo:

- Mudanças bruscas de registro;
- Polirritmia, quiálteras e mudanças métricas;
- Relação temática ou motívica entre movimentos;
- Relação cromática entre as entradas do sujeito da fuga em pelo menos uma das exposições;
- Emprego de *stretto* apenas na última exposição, como um recurso de intensificação e reafirmação do sujeito.

Ao concluir este trabalho, pode-se afirmar que nas três obras analisadas Almeida Prado enfatiza a importância da manipulação do contraponto e ritmo, além de buscar um discurso temático coerente através de elementos recorrentes nas diversas seções. Embora a produção do compositor possa ser classificada em diferentes fases com características diversas, essas obras apontam para uma caracterização de um estilo pessoal que persiste ao longo do tempo.



Ex. 7. Trajetória harmônica da *Chacona* (*Haendelphonia*, 1991).

Ex. 8. *Giga* (*Haendelphonia*, 1991), Seção B (*Fuga a Tre*) - sujeito, c. 10.

NOTAS

[1] Este artigo consiste em um resumo da dissertação de mestrado de Keli Chin, intitulada "Uma abordagem analítica da *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005) de Almeida Prado e sua relação com três outras obras", orientada por Any Raquel Carvalho e defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em março de 2009.

[2] Informação concedida pelo compositor por correspondência (11/01/2009).

[3] Termo utilizado pelo compositor no manuscrito de *Chacona, Recitativo e Fuga* e também citado em sua *Cartilha rítmica para piano* (2005, p.232). Designa o uso de materiais tonais, como tríades maiores e menores e escalas diatônicas, porém em um contexto não-tonal, pois não há relações funcionais entre esses materiais.

[4] Informação concedida pelo próprio compositor.

[5] "*Permutation: any reordering of the members*." TUREK apud Yansen, 2006, p. 106.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. "*Chacona, Recitativo e Fuga"*. Partitura. São Paulo: manuscrito, 2005.

_____. "*Haendelphonia"*. Partitura. In: YANSEN, Rita de Cássia Taddei. *Almeida Prado: "Haendelphonia", um estudo de análise.* 2006. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, p.288-320.

_____. "*Recitativo e Fuga"*. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 1969.

COELHO, Francisco (ed.). Catálogo. In: *Música contemporânea brasileira: Almeida Prado*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

GANDELMAN, Salomea & COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. *Almeida Prado: "Haendelphonia", um estudo de análise*. 2006. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas.

Uma Modelagem Formal e Dodecafônica do Quarteto de Cordas N.º 6 de Cláudio Santoro

Liduino José Pitombeira de Oliveira,[1] Maria José Bernardes Di Cavalcanti[2]

[1]*PPGM / Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba*
[2]*UAAMI, Universidade Federal de Campina Grande*
[1]pitombeira@yahoo.com, [2]dudadicavalcanti@yahoo.com

Palavras-Chave

Santoro, Dodecafonismo, Similaridade de Conjuntos de Classes-de-notas

RESUMO

Um olhar microscópico sobre o último movimento do sexto quarteto de cordas de Cláudio Santoro, composto no início da década de 1960, revela como o compositor empregou a técnica dodecafônica, ao mesmo tempo em que especula sobre o possível uso de similaridades entre conjuntos de classes-de-nota e de invariância de elementos como fatores de modelagem composicional.

I. INTRODUÇÃO

Cláudio Santoro (1919-1989) compôs nove quartetos de cordas entre 1937 e 1980. O sexto quarteto, cujo último movimento é objeto de análise deste artigo, foi composto em 1963, revisado em 1964 e teve primeira audição em 1965, no Festival Interamericano de Música, em Washington (EUA). Juntamente com o Quarteto N.º 7 e Interações Assintóticas, o sexto quarteto pertence a uma fase em que Santoro se libertou da preocupação em utilizar elementos nacionalistas em sua música. A produção composicional de Santoro pode ser dividida em três fases: A primeira fase (1939-48), influenciada por Koellreutter, é marcada pelo uso de atonalismo e dodecafonismo; a segunda fase (1948-60) tem forte influência do nacionalismo; na fase final (1963-89), ele retorna ao serialismo e introduz técnicas aleatórias e eletroacústicas.

II. ESTRUTURA DA OBRA

O primeiro gesto do sexto quarteto (Fig.1) mostra claramente a sintonia com a produção musical internacional em voga na década de 60. Mesmo não utilizando serialismo integral, ou seja, mesmo não contendo séries que governem inteiramente os diversos parâmetros musicais (alturas, ritmos, dinâmicas, articulações,...) como é a tendência na maioria das composições serialistas pós-webernianas, a obra apresenta uma sonoridade associada aos movimentos de vanguarda da década de 60, possivelmente como resultado da abundância de trítonos e segundas menores, de uma rítmica quase sempre independente da métrica e de uma variedade textural que parece ser graficamente pré-determinada. Embora o parâmetro altura seja o elemento central a ser analisado neste artigo—por conta da própria definição de dodecafonismo, que dá ênfase absoluta a este parâmetro—outros parâmetros, como articulação, textura e dinâmica, serão observados paralelamente por serem fatores auxiliares na modelagem da obra. A ferramenta básica a ser utilizada na classificação das sonoridades do Quarteto N.º 6 é a teoria dos conjuntos de classes-de-nota, proposta por ALLEN FORTE (1973).

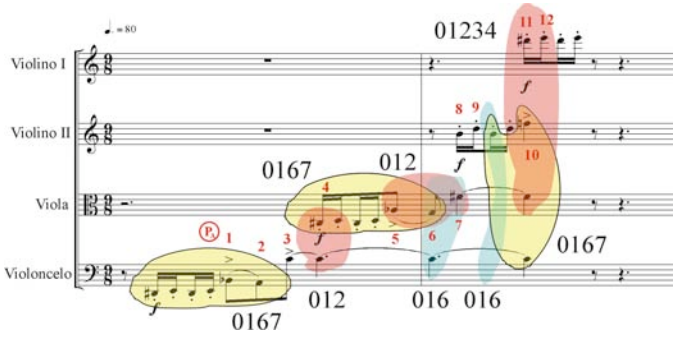


Figura 1. O primeiro gesto

Da sonoridade inicial, 0167, que é um superconjunto do tricorde 016, deriva todo o primeiro gesto, como se observa na segmentação proposta na Figura 1. O conjunto de classes--de-nota 012, formado por intervalos de segunda menor justapostos, e seus derivados (conjuntos como 0123, 01234) podem ser vistos como expansões do intervalo de segunda menor, encontrado no tetracorde 0167. Logo neste primeiro gesto, percebe-se a consistência no uso destas sonoridades e a liberdade com que Santoro escolheu as notas da série dodecafônica. Veja-se, na Figura 1, que mostra a contagem serial, como Santoro utiliza repetição de notas e desloca o ponto inicial, isto é, a primeira nota da série (Si♭), a qual só aparece no segundo tempo do compasso. Utilizamos para Si♭ (10) e Si♮ (11) a nomenclatura proposta por Jamary Oliveira no seu programa "Processador de Classes de Notas", isto é, 10=A e 11=B. Portanto, na figura 1, P_A significa a forma prima da série iniciada em Si♭. Neste ponto, o leitor atento possivelmente poderá indagar porque foram desprezadas, na contagem dodecafônica do primeiro gesto, as notas iniciais do violoncelo (Ré♯ e Mi) e a segunda nota da viola (Ré). Verificou-se, ao se examinar gestos subsequentes no decorrer da obra, que a ordem mostrada na Figura 1 é a que melhor evidencia um fluxo contínuo de doze notas sem duplicações. Para que se observe como a consistência no uso das sonoridades é intrinsicamente ligada à macro-estrutura da série, é necessário imaginar suas doze classes-de-nota confinadas no menor espaço intervalar possível, ou seja, dentro de uma sétima maior. Concei- tualmente, é um procedimento errôneo confinar classes de notas em espaços intervalares fixos já que classes de notas, diferentemente de notas, existem infinitamente para cima e para baixo. O congelamento da série neste formato permite, contudo, observar certas propriedades que são importantes na modelagem, já que a alteração de registro não altera a nomenclatura dos conjuntos de classes-de-nota. A partir desta condição teórica de observação, verifica-se (Fig. 2) que a

série pode ser vista como o "interlocking" (técnica desenvolvida por Klaus Huber que consiste, de acordo com FLO MENEZES (2002, p.422), "em enganchar duas estruturas melódicas uma na outra") de dois conjuntos cromáticos movendo-se em sentido contrário e emoldurados por dois tricordes com forma prima 016 (Si♭Ré♯Mi e Si♭LáMi), aliás um procedimento similar ao que se observa no primeiro gesto (Fig.1), onde a série é emoldurada pelas semicolcheias Ré♯-Mi, que são executadas nas extremidades (início e fim) pelo violoncelo e pelo violino. A Figura 2 também mostra os tricordes e tetracordes discretos encontrados na série.

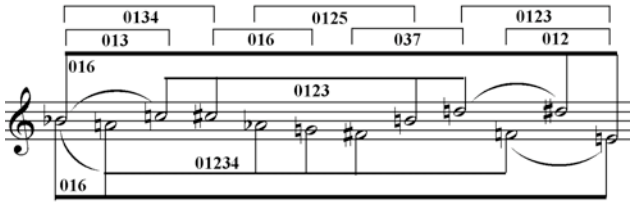
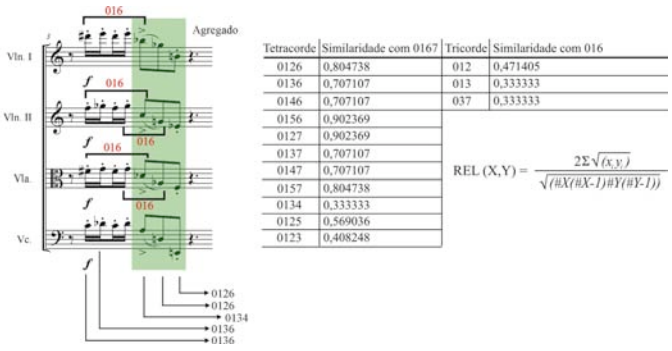


Figura 2. Anatomia da série

Em termos hexacordais a série é formada pelos conjuntos 012356 e 012347, que têm uma relação tipo Z (mesmo vetor intervalar). Estes hexacordes só apresentam combinatoriedade do tipo retrógrado (que é a mínima apresentada por qualquer hexacorde), o que revela que Santoro não projetou a série com o objetivo de produzir combinatoriedade total ou, pelo menos, combinatoriedade inversional, uma característica, por exemplo, do dodecafonismo maduro de Schoenberg (STRAUS, 2000, p.184). Mesmo a combinatoriedade retrógrada—único fator de produção de agregados no caso dos hexacordes escolhidos—não é utilizada aqui pelo compositor para evitar centricidades indesejadas oriundas de duplicações de notas. Portanto, o processo de escolha das formas da série utilizadas simultaneamente parece não ter sido feito de maneira matematicamente rígida do ponto de vista combinatorial, mas sim intuitivamente e obedecendo a critérios de similaridade direcional, já que em certas regiões predomina o uso de determinadas formas da série, como veremos no decorrer da análise.

O segundo gesto, curto e homofônico, aparece como uma resposta contrastante ao gesto inicial, que é contrapontístico e tem um caráter de antecedente (pergunta). Mesmo sendo compacto e tendo o dobro de notas repetidas do primeiro gesto, este segundo gesto tem várias características similares ao primeiro: a célula Ré♯-Mi em semicolcheias (aqui apresentada em diferentes transposições), um agregado de doze notas—onde a ordem das notas não é identificável—e a abundância de tricordes 016, que como vimos é um subconjunto de 0167. A Figura 3 mostra as segmentações verticais e horizontais para o segundo gesto. É interessante determinarmos o grau de similaridade entre os diversos conjuntos segmentados e a sonoridade 0167—que acreditamos ser uma unidade estrutural da obra—para que possamos identificar a lógica de construção sonora da peça . Para isso utilizaremos uma fórmula proposta por LEWIN (1979-80) que computa os vetores intervalares e o tamanho dos conjuntos. Nesta fórmula, também mostrada na Figura 3, xi e yi são os vetores de dois conjuntos a serem comparados e #X e #Y são as quantidades de notas de cada conjunto. Esta equação é apresentada em sua versão correta em ISAACSON (1990, p.11) e ROGERS (1999, p.79). A correção foi feita pelo próprio Lewin, de acordo com Isaacson.



Tetracorde	Similaridade com 0167	Tricorde	Similaridade com 016
0126	0,804738	012	0,471405
0136	0,707107	013	0,333333
0146	0,707107	037	0,333333
0156	0,902369		
0127	0,902369		
0137	0,707107		
0147	0,707107		
0157	0,804738		
0134	0,333333		
0125	0,569036		
0123	0,408248		

$$REL(X,Y) = \frac{2\Sigma\sqrt{(x_i y_i)}}{\sqrt{(\#X(\#X-1)\#Y(\#Y-1))}}$$

Figura 3. O segundo gesto e a fórmula de Lewin para cálculo de similaridade

O grau de similaridade entre o tricorde 016 e e o tetracorde 0167 é máximo, ou seja, 1. A Figura 3 mostra o grau de similaridade entre o tetracorde 0167 e todos os tetracordes que iniciam com uma segunda menor (01) e contêm um trítono (abreviadamente tetracordes 01x6 e 01y7, onde x ={2,3,4,5} e y = {2,3,4,5,6}). Estes conjuntos foram escolhidos com o intuito de identificar sonoridades potenciais que, mesmo desviando-se levemente das sonoridades 016 e 0167, conservem as características fundamentais destas unidades estruturais, ou seja, os intervalos de segunda menor e trítono. Incluem-se também, na tabela da Figura 3, os tetracordes (0134,0125 e 0123) e os tricordes (012, 013 e 037) discretos encontrados na série (Fig.2). A similaridade destes últimos é calculada com relação ao tricorde 016. Observa-se, que os segmentos 0126 e 0136, mostrados na Figura 3, têm um grau de similaridade razoável. O único segmento com baixa similari- dade é o tetracorde 0134: 0,3333. Mesmo assim, o fato deste tetracorde ser um componente da série (Fig.2), evidencia coerência no tratamento harmônico.

O terceiro gesto tem características texturais, harmônicas e rítmicas distintas dos gestos anteriores. A proporcionalidade temporal de apresentação da série é bem diferente da dos outros gestos: enquanto no primeiro gesto os doze sons são distribuídos entre dois compassos e no segundo ocorrem quase que simultaneamente, no terceiro gesto, o primeiro hexacorde ocupa um compasso e o segundo hexacorde ocupa 3 compassos. A Figura 4 mostra os quatro compassos do terceiro gesto com a identificação da série de doze notas.

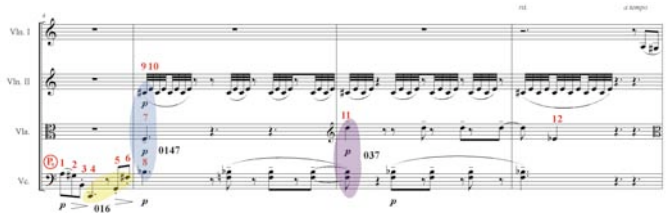



Figura 4. O terceiro gesto

Os compassos de 8 a 12 (com anacruse) são os últimos da fase inicial onde o compositor utiliza apenas uma forma da série por vez. Vimos até agora que a obra inicia-se com P_A (comp. 1-2), passa por uma forma indefinida da série (denominada P_X), que é um agregado (comp. 3) e utiliza P_9 (comp. 4-7). A Figura 5 mostra uma segmentação e a contagem serial para os compassos 8-11 (quarto gesto). De

uma maneira geral, pode-se dizer que as segmentações do quarto gesto têm uma semelhança textural entre si: um intervalo harmônico (na maioria das vezes de terça menor) de notas longas seguido por um intervalo melódico (na maioria das vezes com portamento). Observando-se os compassos 8-11 vemos também um sincronismo entre a dinâmica e o grau de similaridade dos conjuntos deste gesto com os conjuntos estruturais (016 e 0167), isto é, para um grau maior de similaridade com estes conjuntos tem-se uma dinâmica relativamente mais intensa. No compasso 8, o conjunto 0167 é associado com a maior dinâmica do trecho (mf) a qual é reduzida pela intervenção do conjunto 0236, de baixa similaridade (0,471405). Os conjuntos 0134 e 0236 dos compassos 9 e 11 respectivamente, ambos de baixa similaridade com relação aos conjuntos estruturais, também estão associados a baixas dinâmicas em relação ao compasso 10, que possui conjuntos de maior similaridade. Nos compassos 9-11, o tempo também parece ter uma relação com o grau de similaridade, uma vez que há indicações de ritenuto para as regiões com baixa similaridade. Estes fatos mostram como a linguagem harmônica, em alguns trechos desta obra, intencionalmente ou não, parece estar interligada com os demais parâmetros musicais, sendo a similaridade entre o tricorde 016 e os demais conjuntos um fator fundamental na determinação desta interligação.

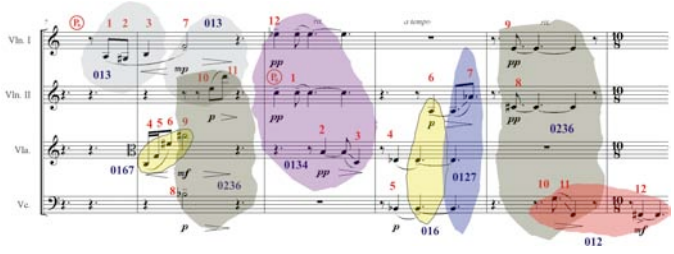


Figura 5. Parte do quarto gesto

Em termos estruturais, todo o material visto até agora constitui-se o que denominaremos seção A, cuja característica básica é o uso de apenas uma forma da série por vez. Na seção B—que se inicia no compasso 13—o compositor introduz o uso simultâneo de formas da série. No caso da seção B, apenas uma forma (I), em três níveis de transposição, é utilizada. Esta seção é marcada por uma intensa polifonia e grande variedade textural. Há pouquíssimos trechos em que os quatro instrumentos estão presentes simultaneamente (compassos 14 e segunda metade do compasso 19). A série é tratada com certo grau de liberdade. Algumas características deste tratamento livre são: 1) Alteração nas ordens interna e inicial; 2) Omissão de notas; 3) Repetição de notas e trechos; 4) Substituição de notas. A seção B conclui no compasso 21 e é seguida por uma seção homofônica (C) que se inicia em estilo fugato e na qual o compositor emprega somente hexacordes de formas inversas da série, o que se constitui numa licença gramatical ainda mais acentuada. Uma técnica dodecafônica alternativa com ênfase nos hexacordes de uma série foi desenvolvida por Josef Matthias Hauer (1883-1959) em 1919, portanto, antes da primeira obra completamente dodecafônica de Schoenberg, a Suite para piano de 1923. No dodecafonismo de Hauer, diferentemente do de Schoenberg, a ordem das notas dos hexacordes não é um fator fundamental. A Figura 6 sintetiza os trechos formais descritos acima (O prefixo ^{1}H anexado à forma da série, indica que apenas o primeiro hexacorde está sendo utilizado; por exemplo, $^{1}HI_5$ refere-se ao primeiro hexacorde da forma inversa da série iniciada em Fá [5]). Esta seção homofônica de nove compassos, em crescendo gradativo, constrói um clímax que é cortado abruptamente para dar início a uma nova seção (D), no compasso 31, que consiste em formas diversas da série empregadas concomitantemente, recurso este que é empregado pela primeira vez na obra. Em seguida, uma nova seção, que será denominada B' em virtude da utilização paralela de uma única forma da série, conduz a um solo de violino que demarca mais uma vez a estrutura da peça. O diagrama da Figura 6 também mostra as seções D e B'.

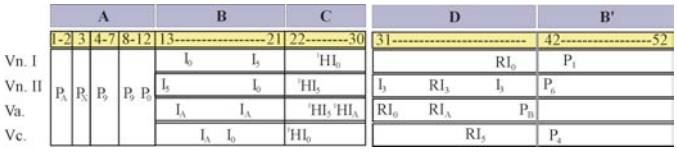


Figura 6. Seções A, B e C, D e B'

A escolha das formas nas seções anteriores, particularmente na seção D, parece ter obedecido a critérios de invariância diádica. Segundo STRAUS (2000, p.157), qualquer qualidade ou relação que é preservada quando a série é transformada, denomina-se invariância. As formas que apresentam maior invariância (I_3-RI_0) parecem emoldurar a seção D num tipo de aba, onde em b teríamos a menor invariância. A próxima seção (E) que inicia no compasso 56, logo após o solo do 1o violino, é construída com a forma RI nas transposições RI_B, RI_6, RI_1 e RI_8 em paralelo (do violoncelo até o 1o. violino), as quais são introduzidas de maneira canônica, com as notas iniciais separadas por uma quinta justa (ou quinta justa composta). Somente no final desta seção o 1o violino introduz uma forma diferente de RI e, no compasso 65, ocorre uma imitação literal entre as partes, quebrando totalmente o ciclo dodecafônico. Um momentâneo uso linear da série (comp. 67) aparece após este gesto imitativo, mas logo se dissolve no uso paralelo de várias formas (denominada de seção F) até chegar a uma coda (comp. 78) que é quase idêntica à seção C, mas com algumas diferenças de registro e de finalização. A obra termina com dois tricordes [016] simultâneos, a mesma sonoridade utilizada no início da obra. O diagrama da Figura 7 ilustra as três seções finais do movimento.

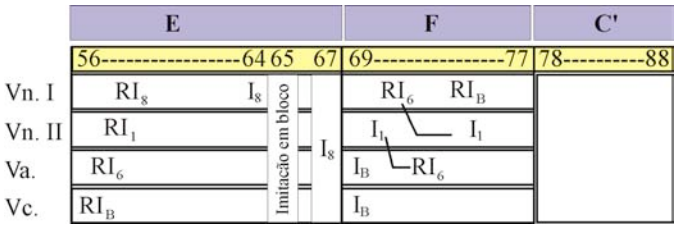


Figura 7. Seções E, F e coda (C')

III. CONCLUSÃO

Esta modelagem do último movimento do sexto quarteto de cordas de Santoro nos permitiu ver que, embora sem empregar alguns recursos dodecafônicos sofisticados (como a derivação weberniana ou a combinatoriedade schoenberguiana), em sua terceira fase composicional, Santoro utilizou a técnica dodecafônica de uma maneira mais madura e mais afinada

com o dodecafonismo praticado pelos compositores do hemisfério norte, em comparação com a utilização feita em sua primeira fase, como bem observa ALMADA (2008, p.22-23). Ao mesmo tempo, esta análise nos permitiu especular sobre o uso de técnicas auxiliares ("interlocking", sincronismo similaridade-dinâmica/similaridade-tempo e invariância) que podem ser úteis em termos composicionais ou analíticos.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de Lemos. O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções "A Menina Boba". *Opus*, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.

BÉHAGUE, Gerard: 'Santoro, Cláudio'. *Grove Music Online* ed. L. Macy. Disponível em <http://80-www.grovemusic.com.lib-ezp.lib.lsu.edu> Acesso em 23 Abril 2005

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

ISAACSON, Eric J. Similarity of Interval-Class Content Between Pitch-Class Sets: the IcVSIM Relation. *Journal of Music Theory*, v.34, n.1, p. 1-28, Spring 1990.

LEWIN, David. A Response to a Response: On Pcset Relatedness. *Perspectives of New Music*, v.18, p. 498-502, 1979-80.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LICHTENFELD, Monika: 'Josef Matthias Hauer', *Grove Music Online* ed. L. Macy. Disponível em <http://80-www.grove-music.com.libezp.lib.lsu.edu> Acesso em 25 July 2005)

ROGERS, David W. A Geometric Approach to Pcset Similarity. *Perspectives of New Music*, v.37, n.1, p. 77-90, Winter 1999.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2.ª ed. Uppler Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

Análise da Obra *Sursum Corda: Uma Nênia*, de Willy Corrêa de Oliveira

Luciano de Souza Leite Barbosa

Universidade de Barra Mansa - UBM
lucianoleitebarbosa@ibest.com.br

Palavras-Chave
Música brasileira, Willy Corrêa, Análise Musical

RESUMO

A composição *Sursum Corda: Uma Nênia*, para orquestra de cordas, do compositor Willy Corrêa de Oliveira resume algumas das principais tendências da vanguarda que se configuraram a partir dos anos sessenta, entre as quais podemos citar o uso de *clusters* diatônicos e cromáticos, justaposições de compassos e tonalidades, microtonalismo e micropolifonia, além de citações de Beethoven e Mahler, procedimento que se destaca frente aos outros por ocupar trechos estratégicos da composição, servindo também como fonte de onde são extraídos os motivos que permeiam toda a peça. O objetivo deste trabalho foi, no entanto, identificar os procedimentos composicionais de Willy Corrêa a fim de uma melhor compreensão de seu pensamento musical. Sendo assim, a análise de *Sursum Corda* chamou a atenção para uma grande variedade de técnicas de composição empregadas, sendo a mistura dessas diferentes correntes de escrita o diferencial de sua construção.

I. INTRODUÇÃO

O nome Willy Corrêa de Oliveira (n. 1938) está fortemente vinculado à vanguarda musical brasileira das décadas de sessenta e setenta, sobretudo pela sua participação no grupo *Música Nova*, do qual, ao lado de Gilberto Mendes, foi também um dos fundadores. Sendo um compositor de postura inovadora e experimental, Willy Corrêa fez contato com os mais importantes compositores de seu tempo, através de cursos realizados no Conservatório de Paris e em Darmstadt, na Europa, e de estudos com Camargo Guarnieri e Olivier Toni, entre outros, no Brasil. A partir da década de setenta passou também a lecionar, atuando como professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), formando novos compositores e pesquisadores de música contemporânea brasileira.

Durante a década de oitenta, porém, sua produtividade enveredou por outros caminhos, chegando a se distanciar de sua atitude experimental. Neste período Willy Corrêa de Oliveira esteve muito engajado em movimentos sociais, afastando-se temporariamente das salas de concerto e da música erudita, dedicando-se a compor músicas de circunstância para o *Sindicato dos Metalúrgicos* e para o *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra* (*MST*). Sua postura, no entanto, mudou a partir da queda do muro de Berlim (1989), e a partir desta data passou a compor "para si mesmo", tendo aposentado do cargo de professor em 2003. Suas principais influências são, nas palavras do próprio compositor, os "mestres" Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert e principalmente Chopin. Entre os contemporâneos, Willy Corrêa destaca o nome de Pousseur.

II. O CONTEXTO DA OBRA

A obra *Sursum Corda: Uma Nênia* deste compositor que é natural de Pernambuco - radicado em São Paulo -, data do final da década de setenta, mais precisamente de 1977. Sendo assim, resume algumas das principais tendências da vanguarda que se configuraram a partir dos anos sessenta, como o uso de *clusters* e citações, entre diversos recursos. No caso desta peça, presenciamos além desses dois exemplos de técnica composicional, a ocorrência de outros mecanismos típicos da musica contemporânea, como justaposições de compassos e tonalidades, microtonalismo e micropolifonia, mesclados a alguns procedimentos da música tradicional, como imitação e pólos tonais. Porém, apesar da grande diversidade de materiais encontrados nesta composição, é possível perceber uma obra absolutamente coerente, que unifica diferentes idéias em uma personalidade original e consciente, capaz de manter o foco o ouvinte pelo controle das repetições e variações dos motivos e das texturas.

Entretanto, esta é uma composição em que, dentre as diversas técnicas mencionadas acima, a citação é aquela ocupa o lugar de maior destaque, visto que este procedimento está presente em momentos estratégicos, no início da peça e em sua conclusão (de forma variada, neste caso). Além disso, das citações são também extraídos motivos que pontuam e permeiam toda a obra. Dentre as duas citações presentes na música, chama a atenção o trecho extraído da *Sinfonia No3* "Eroica" de Beethoven, sobretudo pela relação de Willy Corrêa de Oliveira com este compositor, que o motivou a escrever o livro *Beethoven, Proprietário de um Cérebro* (Oliveira, 1979). É a partir deste tema que Willy Corrêa constrói o discurso de *Sursum Corda*, tendo como pano de fundo a tonalidade de Dó menor - tom principal da Sinfonia "Eroica" -, que é o ambiente harmônico do canto fúnebre de Willy.

III. ANÁLISE

O título da composição *Sursum Corda: Uma Nênia* tem significado de canção fúnebre, pois a expressão "Sursum Corda", do latim, significa "corações ao alto, ou elevemos nossos corações", enquanto o termo Nênia significa "canto triste, plangente", correspondendo também à deusa das lamentações entre os Romanos. Tendo em vista estes significados, é possível compreender a obra como um encontro de temas fúnebres, onde são confrontados temas de Beethoven, Mahler e Willy Corrêa, que misturam-se e dissolvem-se na tonalidade de Dó menor, tom de peças dramáticas como o *Prelúdio No. 20* de Chopin, por exemplo.

O caráter da obra é, então, profundamente lento e contemplativo, às vezes conturbado. Sobretudo pela enxurrada

de semitons e microtons que se embaralham, criando texturas densas. O resultante sonoro dessa vasta confluência de semitons é, portanto, em muitos momentos, uma única massa sonora de onde se sobressaem notas pólo apenas, sendo que esta é uma peça onde até os momentos de "repouso" são dotados de tensão, pois nas notas longas surgem os clusters mais volumosos.

A. Materiais e Texturas

Sursum Corda: Uma Nênia é iniciada com uma citação literal do tema do segundo movimento da *Sinfonia No3* "Eroica" de Beethoven, que poucos compassos após encontra-se sobreposto a um outro tema de uma outra citação, desta vez de Mahler, mais especificamente da *Sinfonia No5*. A resultante deste encontro entre Mahler e Beethoven é um choque de tonalidades e métricas, que remete talvez a uma composição de Charles Ives, mas que neste caso fica incorporada à escrita de Willy Corrêa, que por sua vez se coloca em choque com essas duas obras monumentais: A Sinfonia "Eroica" e a Sinfonia No5.

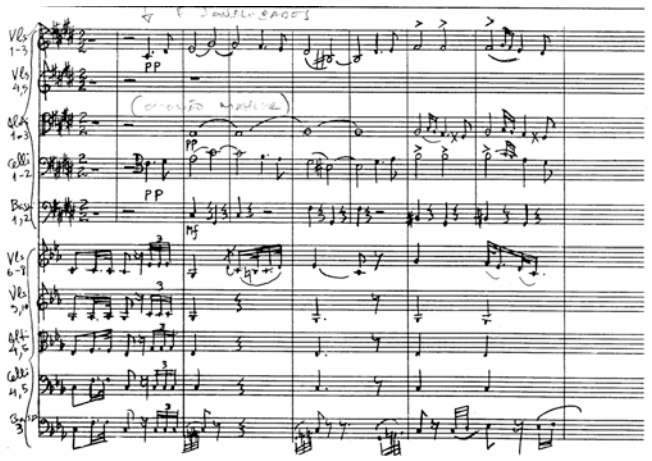



Figura 1: Trecho da partitura que mostra a sobreposição das citações de Beethoven (nas cinco pautas inferiores) e de Mahler.

A exposição destes dois temas ocorre durante os dezoito primeiros compassos da peça, e chega então, no compasso dezenove, a um cluster diatônico, composto por todas as notas da escala de Dó menor (modo harmônico). Em seguida, os temas de Beethoven e Mahler repousam sobre uma tríade de Dó menor acrescida de uma oitava aumentada - que representa a soma da tonalidade da *Sinfonia No3* "Eroica" (Dó menor) com a *Sinfonia No5* de Mahler (Dó sustenido) -, expressa pelos violoncelos em harmônicos. Após a fermata sobre este acorde, segue uma pequena transição onde aparecem três tipos de materiais: acordes por quartas nos contrabaixos e nos violinos; a mesma tríade de Dó menor com segunda menor acrescentada nas violas e violoncelos; e clusters diatônicos executados também por violinos, violas e violoncelos.

Essa curta transição chega a um novo tema, desta vez original do próprio Willy Corrêa, que tem também um caráter melancólico, como os outros dois expostos até então, mas com o diferencial de conter um certo lirismo. O novo tema, apresentado apenas nos violinos, está escrito quase todo em harmônicos, e é sobreposto a uma textura mais densa, de tessitura grave, carregada de glissandos, apresentada nas violas, nos violoncelos e contrabaixos. Se na apresentação dos dois primeiros temas o choque era entre tonalidades, neste terceiro tema o compositor explora o choque de duas texturas bem contrastantes, como demonstrado a seguir.

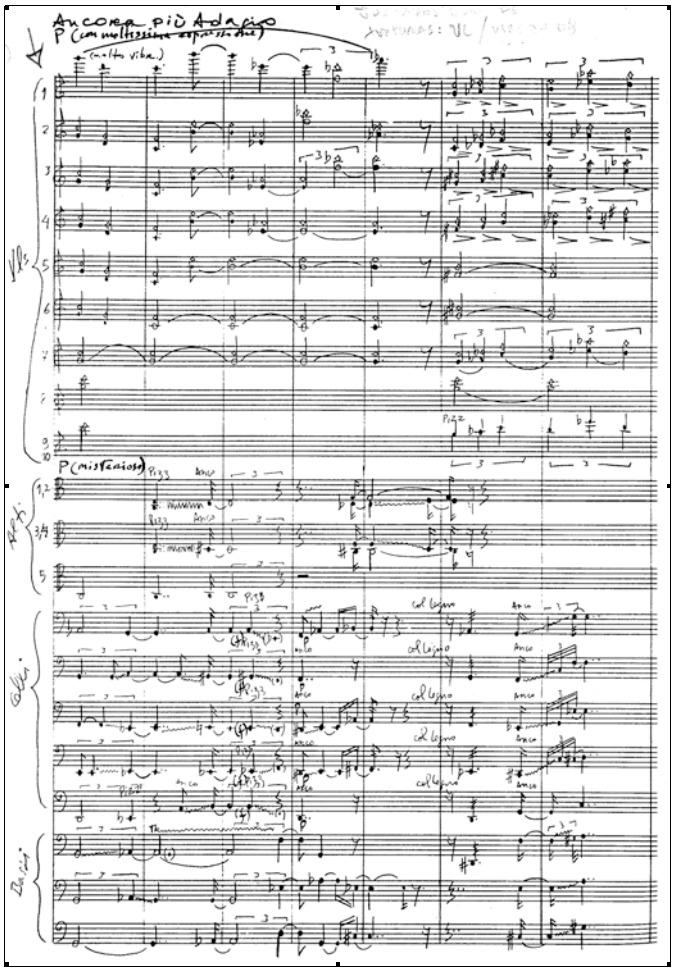



Figura 2: Terceiro tema da peça. Contraste entre os violinos e as cordas graves.

Logo em seguida as tessituras se invertem, ou seja, o tema de Willy Correa é apresentado nas cordas graves (violas e violoncelos), enquanto os violinos executam a textura densa com glissandos. Essa configuração é conduzida a uma nova transição, que utiliza materiais rítmicos derivados da Sinfonia "Eroica", articulando materiais harmônicos semelhantes aos da transição anterior: *clusters* diatônicos em Si (sem a terça) e em Dó menor (modo melódico), este último com uma segunda menor acrescentada (Sol sustenido), que são transpostos até chegar a um cluster por semitons, no compasso 47, sobreposto a pizzicatos microtonais que anunciam uma nova seção.

O compasso 49, entretanto, inaugura um novo ambiente textural, que contrasta com os climas até então apresentados. A partir deste ponto, há uma considerável mudança no parâmetro das durações, pois ocorre uma sobreposição de notas longas a figuras rítmicas mais frenéticas, predominantemente formada por fusas e semicolcheias. No plano da harmonia, o foco está na microtonalidade, que

somada a uma textura "micropolifônica" (à maneira de Ligeti) resulta numa espécie de "*cluster* horizontal", ou seja, em um aglomerado sonoro formado por notas que se sucedem, neste caso, em torno de uma nota pólo.

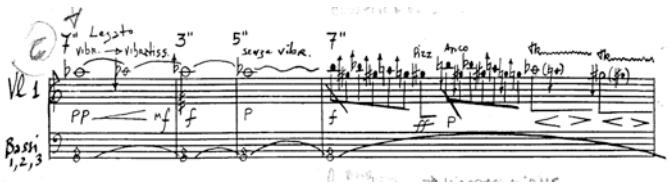



Figura 3: Compasso 49. Nova configuração de textura.

Sendo assim, conforme a figura acima, temos a partir do compasso 49 a nota Lá bemol no primeiro violino (solista), acompanhada por um pedal de Si natural, em harmônico, nos contrabaixos. Aos poucos, o Lá bemol do violino sofre pequenas alterações, como se variasse em torno de seu próprio eixo, oscilando entre um microtom mais agudo e outro mais grave, sendo que esta variação aos poucos vai aumentando até chegar a notas "vizinhas" ao Lá bemol, como Si bemol, Lá natural, Sol sustenido (levando em conta a diferença microtonal entre Lá bemol e Sol sustenido), Sol, Si, e voltar ao Lá bemol, que acaba configurando-se como pólo. É importante mencionar também, que a partir desse ponto não há mais fórmula de compasso, sendo a métrica definida a princípio pela notação dos segundos, e um pouco mais adiante pela simples contagem das semicolcheias.

No sistema seguinte surge então um grupo de notas executado pelo primeiro violino, que é uma espécie de "conseqüência" da textura imediatamente anterior, e que servirá de motivo principal para o desenvolvimento desta próxima seção.

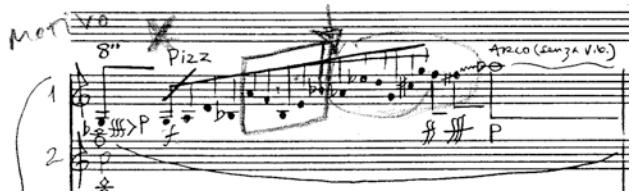



Figura 4: Motivo principal.

Este grupo de notas e constituído por dezoito alturas - amparado por um cluster "vertical" que contém todas as notas de Dó menor - de onde será extraído um importante subgrupo, formado pelos seguintes intervalos: 2m, trítono, 7m, 3m, 2m, 2M e 2m. Porém, antes que esse motivo seja utilizado, vemos mais adiante o retorno da polarização em Lá bemol, com as mesmas oscilações microtonais do compasso 49, ou seja, alterações que rondam a nota Lá bemol, expandindo-se por notas vizinhas. Vemos que no sistema seguinte é criada aos poucos uma textura micropolifônica, onde os quatro primeiros violinos executam figuras melódicas que oscilam em torno do pólo Lá bemol, que resulta numa massa sonora densa, no registro agudo, onde os timbres se confundem, e se fundem num *cluster* "horizontal".

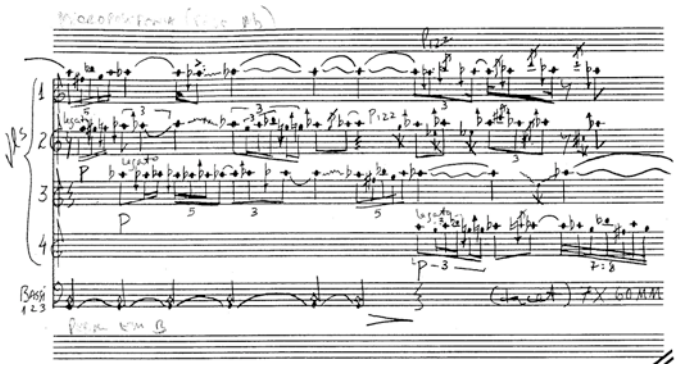



Figura 5: Micropolifonia.

Uma nova seção mais adiante apresenta um cluster de 12 sons, executado por todos os instrumentos da orquestra de cordas. Sobre esse cluster surgem fragmentos motívicos do grupo principal (fig. 4), executados pelos três primeiros violinos e, ao final desta seção, pelas violas. Cabe ainda mencionar que neste trecho, que encerra a seção iniciada no compasso 49, a nota Lá bemol volta a ser pólo, após um momento anterior em que a nota Ré cumpria esta função, sendo executada pelos dois primeiros violinos. A seção a seguir, por sua vez, expõe uma textura em que o pólo de Lá bemol se "expande" para alturas próximas como Fá sustenido e Sol, enquanto ocorrências de figuras derivadas do grupo principal apresentam-se espalhadas pela seção. O diferencial deste trecho, porém, está no acompanhamento diatônico realizado pelos violinos (5, 6 e 7), violas, violoncelos e contrabaixos, apresentado sempre em colcheias, se opondo ao ritmo livre e sem métrica dos primeiros violinos.

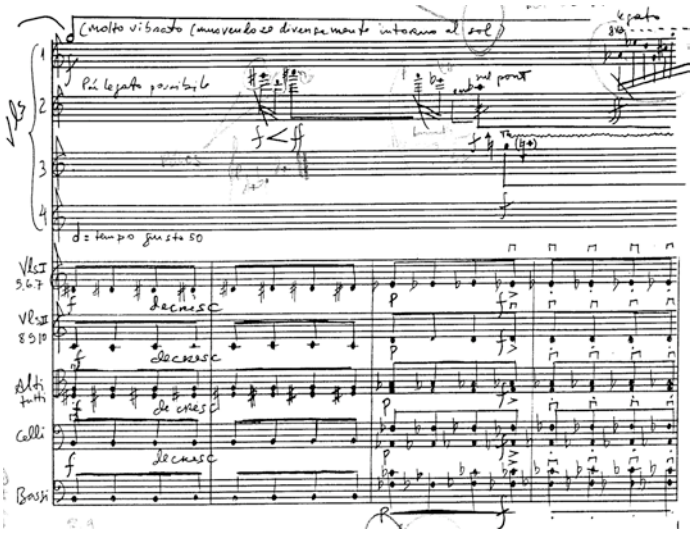



Figura 6: acordes em colcheias.

A marcha fúnebre da *Sinfonia No3* de Beethoven reaparece na seção seguinte, desta vez mesclada a procedimentos da seção anterior, como oscilações cromáticas em torno de uma nota pólo e micropolifonia. A textura deste trecho conduz a um Lá bemol em uníssono, que dá lugar a um Fá e um Dó, nas cordas graves e nos violinos, respectivamente. Aos poucos, figuras rítmicas derivadas da Sinfonia de Beethoven voltam a

se impor, retomando idéias harmônicas do início da peça, como clusters diatônicos, acordes por quartas, entre outras. Então, a peça se encerra quando, em meio às texturas micropolifônicas, surge um uníssono em Sol, que aos poucos é filtrado do emaranhado de notas cromáticas, e que conduz a uma cadência tonal suspensiva, inserida no ambiente harmônico de Dó menor.

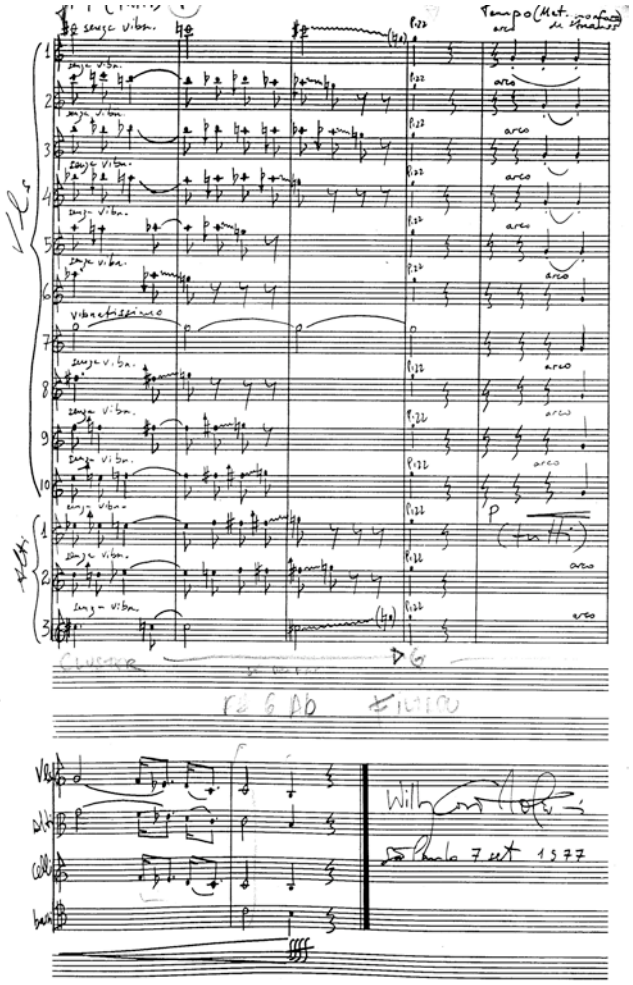



Figura 7: últimos compassos de *Sursum Corda*. Este trecho mostra a nota sol sendo "filtrada" aos poucos, conduzindo a música para uma cadência suspensiva em Dó menor.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Análise de *Sursum Corda: Uma Nênia* nos traz algumas questões importantes sobre o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira e seu papel na música brasileira. O grande diferencial dessa obra é possibilitar o encontro de diferentes técnicas de composição e, além disso, proporcionar o confronto entre a escrita musical contemporânea e a escrita dos grandes mestres, que neste caso são Beethoven e Mahler. Através do recurso da citação, vemos o quanto o compositor, apesar de sua postura experimental e inovadora, relaciona-se com o passado musical. Assim, podemos comparar Willy Corrêa a outros compositores que pesquisaram novos recursos de composição, mas que mantiveram vivo o diálogo com a tradição, como Arnold Schoenberg e Pierre Boulez. Ao mesmo tempo, Willy foi durante a década de setenta um compositor que viveu sua época intensamente, trazendo para a música contemporânea brasileira importantes conquistas da vanguarda européia. Foi capaz de absorver influências diversas, desde Ligeti e Penderecki até Henri Pousseur, sendo que sua escrita aproxima-se também de Giacinto Scelsi, compositor ainda desconhecido à época da concepção de Sursum Corda.

Por fim, é necessário destacar que o fator mais importante de *Sursum Corda* não está nas técnicas contemporâneas utilizadas, mas sim na mistura delas. Em outras palavras, podemos dizer que é mais importante a forma como o material composicional é trabalhado, através das combinações diversas de linguagens, do que seu conteúdo. Entretanto, apesar de todas as referências, Willy Corrêa de Oliveira foi capaz de assimilar suas influências de uma maneira muito pessoal, sendo sua escrita facilmente reconhecível devido a sua forte personalidade musical.

REFERÊNCIAS

BONIS, Maurício Funcia De. Um Levantamento dos Estudos sobre a Citação Musical no Século XX. Artigo. ECA - USP. São Paulo, 2006.

BOULEZ, Pierre. Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva; tradução, Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Balzarian, 1995.

GRIFFITHS, Paul. A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Sursum Corda: Uma Nênia. Cópia de partitura manuscrita. São Paulo, 1977.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Willy Corrêa de Oliveira: Canções para Voz e Piano/ Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Petrobrás, 2006.

ULBANERE, Alexandre. Willy Corrêa de Oliveira: Por um Ouvir Materialista Histórico. Dissertação (mestrado). IA - UNESP. São Paulo, 2005.

ULBANERE, Alexandre. O Pensamento Musica de W. C. de Oliveira. Artigo. IA - UNESP. São Paulo, 2006.

Cultura Brasil. Expressões Latinas. Disponível em < http://www.culturabrasil.pro.br/expressoeslatinasc.htm > Acesso em 27/10/2008.

Wikipedia. Willy Corrêa de Oliveira. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Willy_Corr%C3%AAa_de_Oliveira&oldid=15078113 > Acessado em 07/06/2009.

Metáforas de Movimento Musical

Marcos Nogueira

Departamento de Composição – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro
mvinicionogueira@gmail.com

Palavras-Chave
Metáfora Conceitual, Sentido Musical, Tempo Musical

RESUMO

O artigo enfoca nossos dispositivos cognitivos mais comuns de espacialização metafórica do *tempo*, que estruturam nosso conceito de *mudança* temporal e que estão na base de nossa produção de sentido musical. A pergunta central é "como poderemos explicar nosso entendimento do movimento que percebemos como música, se na experiência da música estamos diante do intangível, de algo que não nos parece ocupar lugar algum no espaço físico onde ocorrem os movimentos?" A fundamentação teórica da pesquisa é circunscrita à semântica cognitiva e tem como referência principal a *metáfora conceitual*.

I. INTRODUÇÃO

Movimento é atividade vital. Por isso é um dos principais meios pelos quais aprendemos o sentido das coisas. É através do movimento de nossos corpos e dos objetos à nossa volta que o mundo adquire sentido. E movimento é algo sempre circunscrito a um meio ao qual está intricado; não há movimento sem um espaço. Contudo, como poderemos explicar o nosso entendimento da música e do movimento que percebemos como música, se na experiência da música estamos diante do intangível, do imaterial, se o fenômeno acústico experimentado sensivelmente não nos parece ocupar lugar no espaço físico ao nosso redor? Em nossa experiência comum não percebemos o movimento das ondas sonoras como o de objetos descrevendo trajetórias espaciais. Enfim, a ausência da experiência visual na "cena auditiva"[1] e a tênue fisicidade do fenômeno acústico nos exige um alto poder de abstração para estruturarmos nossa percepção do fluxo sonoro-musical e conceitualizá-lo.

Os recentes avanços das ciências cognitivas vêm tornando cada vez mais consistente a ideia de que quanto mais complexas são nossas experiências com o abstrato, mais ricas serão as maneiras de conceitualizá-las e visualizá-las como provindo de outros domínios de experiência, sobretudo de domínios sensório-motores. Segundo propuseram George Lakoff e Mark Johnson em seu estudo seminal *Metaphors we live by* (1980), o mecanismo cognitivo que faz essa operação é a *metáfora conceitual*. Isto é, a metáfora permite que uma imagem mental convencional de domínios sensório-motores – *domínios-fontes* – seja usada por domínios da experiência subjetiva – *domínios-alvos*. As experiências subjetivas comuns são assim conceitualizadas a partir de projeções metafóricas e, provavelmente, nenhuma metáfora pode ser compreendida ou adequadamente representada prescindindo de sua *base experiencial*. Neste artigo pretendo enfocar nossos dispositivos cognitivos mais comuns de espacialização metafórica do *tempo*, que estruturam nosso conceito de *mudança* temporal e que estão, portanto, na base da nossa produção de sentido musical.

II. TEMPORALIDADE E MOVIMENTO

Diz-se que em nossa tradição, desde a Física de Aristóteles – passando pelas Confissões de Santo Agostinho, as Críticas, de Kant (e seus consecutivos exames), a Fenomenologia, o Ser e tempo de Heidegger ou as teses de Bergson e Bachelard –, as filosofias do "tempo" nunca puderam de fato livrar-se das aporias. A especulação metafísica tradicional quis saber o que o tempo é em si – se é delimitado, contínuo, direcional, se é motivado por mudanças. A pergunta "o que é tempo?" busca os predicados do tempo. Como salientou Herman Parret, "a física do tempo parece estar em busca da lógica do tempo e de suas aporias. (...) Na verdade, o sujeito da enunciação é constituído pela predicação" (PARRET, 1997, p.58). Ele denuncia uma especificidade sintática no discurso sobre o tempo, uma vez que suas proposições não implicam um sujeito real. Desse modo, defrontamo-nos com uma notável fragilidade do sujeito lógico. E quando dizemos do instante, este que coloca o "agora" como sujeito, recaímos em proposições sofísticas.

O conceito de temporalidade como algo que há somente por nos lembrarmos do passado, por anteciparmos, imaginativamente, o futuro, por escaparmos, enfim, da fluidez do passar do tempo real – que exclui o que já foi e o que ainda não é –, tem origem, como esclarece André Comte-Sponville, quando tomamos consciência do tempo (temporalidade) por apreendermos, num mesmo ato, dois instantes sucessivos (no tempo), produzindo assim uma aparência de existência simultânea desses instantes. Ele nos diz:

> Temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como o percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), (...), é o tempo que cremos ilusoriamente composto, sobretudo, de passado e de futuro, quando, ao contrário, ele não pára de excluí-los em benefício exclusivo do que é, do que ele é: o irresistível e irreversível aparecimento/ desaparecimento da sua *presença*. A temporalidade é sempre distendida entre o passado e o futuro; o tempo, sempre concentrado no presente. A temporalidade só existe em nós; nós só existimos no tempo. Nós a carregamos; ele nos arrasta. (COMTE-SPONVILLE, 2000, p.32)

Em *O ser-tempo* Comte-Sponville apresenta seis proposições acerca do tempo, das quais a tese *o tempo é o presente* é a primeira e geradora das demais. Assim, só haveria o presente, o único tempo real. Se não houvesse consciência, haveria apenas um presente sem memória e sem antecipação. Passado e futuro, não existindo, subsistem unicamente no presente existente, como dimensões retrospectiva e prospectiva da consciência. Se somente há o presente e este dura, continua a ser presente e constitui eternidade: *o tempo é a eternidade*, presente que permanece presente. Ele ressalta, contudo, que eternidade não se confunde com intemporalidade, mas é a

verdade do tempo. *O tempo é o ser*: o que poderia durar se nada existisse? "Cumpre dizer, de um ponto de vista ontológico, que o tempo não tem existência independentemente da duração, como tampouco a duração independentemente do que dura. Nada existe, salvo o ser, que dura e que muda" (ibid., p.90). Portanto, se o tempo é o presente, o presente é o ser, ou seja, presença de algo é ser – primado do tempo e não da temporalidade –, e ser é permanecer presente durante certo tempo. Se tudo isso é presente, tudo *muda*, uma vez que o presente é sempre novo. Enfim, o sujeito do tempo, sua única realidade, seria, portanto, o ser. O tempo é o ser em devir, é a mudança contínua do ser: *mudança* e *continuação*.

Portanto, tempo é algo que conceitualizamos por meio de metáforas, pois tudo que sabemos acerca desse conceito está relacionado a outros conceitos, tais como *espaço*, *evento*, *mudança* ou *movimento*. Contudo, o conceito de tempo é o que tradicionalmente foi desconsiderado na pergunta "o que é tempo?" Segundo a pesquisa semântica cognitiva, pensamos com nossos sistemas conceituais e usamos a linguagem para expressar conceitos nesses sistemas. Quando fazemos a pergunta "o que é tempo?", a palavra "tempo" já tem um sentido para nós, isto é, o tempo já está conceitualizado em nosso sistema conceitual. Portanto, o sentido da questão depende de qual sistema conceitual estamos usando para compreendê-la. E essa é, particularmente, uma questão para a semântica cognitiva.

A questão central da experiência de tempo em música é o entendimento do tempo como uma nossa experiência no contato com a "mudança" que é *movimento*. Se as representações do tempo só podem considerá-lo como ordem serial, como sucessão transitiva de agoras, o tempo representacional refere-se a eventos "passados", tais como o tempo que uma música durou. Todavia, não é essa a experiência imediata do tempo, mas a de uma apresentação de eventos "presentes" tornando-se "passados" e de eventos "futuros" tornando-se "presentes". A reflexão acerca da natureza experiencial do tempo é um valioso contraponto para a investigação dos mecanismos cognitivos – parte do inconsciente cognitivo – que usamos para conceitualizar o tempo musical e para descrevê-lo em nossa experiência.

III. DA NATUREZA DO MOVIMENTO EM MÚSICA

A ligação entre pensamento e corpo dá-se no *espaço*, dimensão da experiência atual. Quando queremos mudar a configuração fenomênica das "coisas" nessa dimensão usamos movimentos do nosso corpo, que, por sua vez, exigem *tempo*. Lakoff e Johnson (1999) demonstraram que definimos tempo por metonímia quando representamos intervalos de "tempo" por repetições sucessivas de um mesmo tipo de evento. Não é surpresa, portanto, que as propriedades literais básicas do nosso conceito de tempo sejam consequentes de propriedades de eventos:

> Tempo é direcional e irreversível, porque eventos são direcionais e irreversíveis; eventos não podem "desacontecer". Tempo é contínuo, porque experimentamos eventos como contínuos. Tempo é segmentável, porque eventos periódicos têm inícios e fins. Tempo pode ser medido, porque iterações de eventos podem ser contadas. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.138)

Por conseguinte, no contexto cognitivo *tempo* é um domínio conceitual que usamos para interrogarmo-nos acerca de algum evento através de sua comparação com outros eventos. Eis o que é inerente ao conceito de tempo: a comparação de eventos. Nossa experiência do tempo é sempre relativa à nossa experiência dos eventos, é dependente da nossa conceitualização incorporada do tempo em termos de eventos, e a maior parte do nosso entendimento de tempo é uma versão metafórica do nosso entendimento de movimento no espaço. Donde para conceitualizar tempo precisamos, necessariamente, projetar os sentidos que conhecemos de domínios sensório-corporais para a esfera da abstração temporal, e para isso precisamos de *metáforas conceituais*. Como salientam Lakoff e Johnson, se para a Física "tempo" é um conceito mais primitivo do que "movimento", cognitivamente a situação se inverte: "o movimento parece ser primário e o tempo é conceitualizado metaforicamente em termos de movimento.

Se o movimento musical deve ser algum tipo de movimento metafórico que ocorre num espaço metafórico, há uma estrutura e uma lógica metafóricas do movimento que dão origem aos sentidos musicais. Partindo dessa teoria, ainda em desenvolvimento, para estudarmos detalhadamente a experiência de movimento em música será necessário esquematizar os modos nos quais experimentamos e conceitualizamos qualquer tipo de movimento no domínio sensório-motor: a)vemos objetos se movendo (outros sentidos, como a audição, participam dessa experiência acrescentando informações importantes, mas nossa percepção de objetos em movimento é principalmente visual); b)movemos nossos corpos e os objetos; e c)sentimos nossos corpos sendo movidos por forças.

Antes, contudo, de estudarmos os três sistemas metafóricos resultantes dessas experiências básicas com o movimento, cumpre observar as estruturas básicas para orientação temporal e duração. A metáfora mais constante para orientação de tempo – embora haja outras em culturas distintas – toma a nossa localização como presente, o espaço à nossa frente como futuro e o espaço atrás de nós como passado. Seu *mapeamento*[2] básico é:

- objetos são *tempos*
- a localização do observador é o *presente*
- o espaço à frente do observador é o *futuro*
- o espaço atrás do observador é o *passado*
- o movimento dos objetos para além do observador é a *passagem de tempo* (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.142)

São comuns expressões linguísticas como: "temos muito trabalho *pela frente*" ou "os problemas foram deixados *para trás*". Entretanto, se essa metáfora de orientação de tempo tem, por um lado, um domínio-fonte espacial, por outro nada refere a movimento, propriamente. Numa variação importante dessa metáfora central de orientação temporal o tempo é conceitualizado como "substância fluindo", e é essa metáfora que nos permite falar mais apropriadamente de "fluxo de tempo" e conceitualizar esse fluxo em termos de substância com movimento linear – como um rio ou o sangue arterial. Além disso, a mensurabilidade das substâncias nos leva assim à metáfora de tempo como *duração*, ou seja, podemos falar de uma "quantidade de tempo". Seu mapeamento é: substância é *tempo*; quantidade de substância é *duração de tempo*; o tamanho da quantidade é a *extensão da duração*.

Examinando o primeiro sistema metafórico de espacialização do tempo que entende "tempos" metaforicamente como *objetos movendo-se em direção a um observador estático*, observamos que esse esquema espacial específico inclui: 1)um observador imóvel voltado para uma direção fixa; 2)uma sequência de objetos, movendo-se em direção e para além do observador, da frente para trás; e 3)objetos moventes conceitualizados como tendo frentes e estando "de frente" para sua direção de movimento. Mapeando essa metáfora no domínio da experiência musical (metáfora da *música em movimento*) temos:

domínio-fonte/domínio-alvo
movimento físico/movimento musical

- objetos físicos são *objetos* musicais
- movimentos físicos são *movimentos* de objetos musicais
- velocidade de movimento é *andamento* musical
- a localização do observador é o *presente* dos objetos musicais
- objetos à frente do observador são objetos musicais *futuros*
- objetos atrás do observador são objetos musicais *passados*
- trajetória de movimento físico é *contorno* musical
- interrupção temporária de movimento é *cesura* no contorno musical
- recorrência de movimento na mesma trajetória é *repetição* musical

Quero salientar que nessa metáfora os objetos musicais, como é típico de objetos físicos em movimento, são conceitualizados como algo voltado – de frente – para a sua direção de movimento, nesse caso o ouvinte. Na metáfora da *música em movimento*, portanto, objetos musicais têm "frente" e "costas" metafóricos: objetos futuros estão seguindo um objeto, objetos passados estão sendo seguidos por um objeto, e a localização do observador é o ponto de referência para objetos seguintes e precedentes.

O segundo sistema metafórico de espacialização do tempo musical é baseado no movimento dos nossos corpos no espaço. Aqui o observador não é estático, ao contrário, move-se de uma localização a outra no espaço. É esta estrutura de domínio-fonte que dá origem ao mapeamento no qual objetos musicais são localizações espaciais e o movimento do observador (ouvinte) determina o processo de mudança temporal. Expressões como "em que compasso o clarinete entra?" ou "estamos chegando à coda" originam-se desse sistema metafórico. Proponho o seguinte mapeamento para o que podemos denominar metáfora de *cena musical*:

domínio-fonte/domínio-alvo
espaço físico/espaço musical

- o observador em movimento é o *ouvinte*
- o caminho a ser percorrido é o *fluxo* de objetos musicais
- distância percorrida pelo observador é *quantidade de fluxo* decorrido
- localizações no caminho do observador são *objetos* musicais
- a localização atual do observador é o objeto musical *presente*
- o caminho já percorrido é o fluxo musical *já ouvido*
- o caminho à frente do observador é o fluxo musical *ainda não ouvido*
- trechos do caminho são *seções da forma* musical

Esse mapeamento é muito freqüente na experiência musical. Principalmente, na experiência do ouvinte que "acompanha" a música que já conhece por memória. Desse modo, ele vai percorrendo cada seção da obra, antecipando seu desenvolvimento e observando os eventos pelos quais passa, enquanto escuta. Esse ouvinte pode assim avaliar a duração de cada trecho pelo qual passa – como também imaginar aqueles pelos quais ainda passará –, em função do "tempo vivido" em cada um deles; poderá também comparar essas durações, sobretudo as de trechos consecutivos. Uma experiência que demonstra que só experimentamos o presente; temos que conceitualizar passado e futuro. Cumpre aqui frisar a observação perspicaz que Mark Johnson fez, recentemente, em seu *The meaning of the body*: a experiência da repetição em música, ou seja, a de percorrer um mesmo caminho musical pela segunda vez, embora seja algo que fazemos sempre *em um tempo diferente* "é tão poderosa que pode realmente nos fazer sentir como se estivéssemos experimentando *o mesmo tempo* outra vez" (JOHNSON, 2007, p.251).

Por fim, o terceiro sistema de metáforas a ser enfocado é o baseado em nossa experiência de movimento físico em que entidades (forças naturais) como o vento, a água, a gravidade nos move de um ponto a outro no espaço. Na presente discussão a força metafórica é a própria música que nos move, enquanto ouvintes, de uma localização-estado para outra. Refiro aqui o movimento dos estados de tensão e distensão que completam o conjunto de recursos perceptivos com os quais estruturaremos nosso entendimento da música. Trata-se, pois, da metáfora de música como *força em movimento* que inclui em seu mapeamento:

domínio-fonte/domínio-alvo
força física/tensão musical

- localizações são *estados emocionais*
- movimento entre localizações é *mudança* de estado emocional
- forças físicas são *causas* de mudanças de estado emocional
- movimento forçado é *causação* de mudança de estado emocional
- intensidade da força é *grau de efeito* musical

Na experiência da música reconhecemos duas formas gerais de causação, quais sejam, o movimento forçado precedido pela força ou acompanhado da força sem a qual não teria ocorrido. Citamos, no primeiro caso, a organização fisiológica recorrente que pode ser percebida como *base experiencial* comum às orientações "dentro-fora" e "acima-abaixo": a alternância respiratória. A estruturação dessas experiências sensório-motoras assim constituídas envolve, além de separação e diferenciação, também causação, implicando restrição e alternância. É comum, por exemplo, entendermos um evento musical que contraria um outro anterior – oposição efetivada por qualquer atributo sonoro, seja de altura, intensidade, timbre, densidade etc. –, como tendo nesse evento anterior a sua causa. Além disso, devemos observar que na nossa experiência de orientação gravitacional os movimentos descendentes são, normalmente, mais fáceis e nos parecem naturais; isso combinado com metáforas conceituais como "mais é para cima" produz o conceito de que os níveis paramétricos mais

"altos" – sobretudo (porém não apenas) de altura – estão relacionados com os pontos de "maior tensão" das obras musicais, tensões que devem ser "resolvidas" com o "abaixamento" dos valores paramétricos envolvidos.

O segundo caso de movimento forçado (acompanhado da força) pode ser observado em diversos aspectos da experiência da "sintaxe musical": forças inerciais em música estão imediatamente associadas à percepção de proximidade e similaridade de eventos consecutivos, que derivam *continuidade*; a experiência física do magnetismo pode ser metaforizada na conceitualização de centralidade tonal, que envolve, entre outros aspectos, similaridades harmônicas; a experiência de equilíbrio corporal imposta pelo efeito da gravidade sobre nossos corpos pode ser projetada metaforicamente na experiência de expectativa de simetrias e paralelismos na estrutura musical.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendo que o aprofundamento da pesquisa dos sistemas de metáforas conceituais que estão na base do nosso entendimento de movimento e tempo musicais abre perspectivas reais para a descrição dos processos interpretativo e composicional, uma vez que tornam possível uma aproximação inédita da experiência da forma musical. A expressão musical usa os mesmos recursos sintáticos e semânticos subjacentes a todo sentido. Todavia, a música explora esses recursos de um modo próprio muito especial que suscita sentidos para as coisas que não emergem de outras experiências práticas da vida cotidiana. Tendo em vista os estudos já empreendidos no âmbito da semântica cognitiva contemporânea, creio que uma apreensão mais consistente do movimento vital que experimentamos em música, a partir da teoria da metáfora conceitual e de seus recentes desdobramentos, pode estruturar uma nova teoria do entendimento musical.

NOTAS

1. Conceito desenvolvido por Albert Bregman em seu *Auditory scene analysis* (1999).

2. O termo deve ser aqui entendido como um conjunto sistemático de correspondências entre os elementos constituintes dos domínios fonte e alvo envolvidos numa projeção metafórica. Portanto, conhecer uma metáfora conceitual é conhecer o conjunto de mapeamentos aplicáveis ao emparelhamento de domínios em questão.

REFERÊNCIAS

BREGMAN, Albert S. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

_____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Tradução Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

Ritornelo e Sinfonia no "L'Orfeo" de Claudio Monteverdi: tematicismo e integração ao drama

Marcos Pupo Nogueira

Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista- Instituto de Artes
mpuponogueira@uol.com.br

Palavras-Chave

Configuração motívica, Ritornelo, Sinfonia e Recitativo, Drama Seiscentista

RESUMO

Em "La Favola di Orfeo", de Cláudio Monteverdi, surgem as primeiras formas instrumentais relacionadas ao drama lírico. Lá estão presentes duas formas instrumentais que podem ser consideradas como as mais antigas formas sinfônicas da ópera: ritornelo e sinfonia. O objetivo deste trabalho é refletir sobre alguns elementos composicionais das duas formas do drama Monteverdiano que indiquem o quanto do desenvolvimento da música instrumental européia - que floresceu intensamente a partir do século XVII – se deve a essas duas pequenas formas.

I. INTRODUÇÃO

O ritornelo é a forma instrumental mais freqüente nas primeiras óperas, principalmente na obra-prima de Monteverdi, "La Favola di Orfeo", e literalmente significa "pequeno retorno", algo semelhante a um refrão. Ritornelo é uma peça curta usada por Monteverdi e seus contemporâneos junto aos recitativos e coros, como introdução, conclusão e, principalmente, intercalando-se ao texto. O ritornelo cria uma estrutura capaz de distinguir essas passagens umas das outras e confere a cada quadro um contorno bastante característico.

O ritornelo tem em geral uma configuração temática mais definida que a sinfonia e seu delineamento melódico e métrico é, em geral, mais incisivo e interessado em permanecer na memória do ouvinte. As duas formas instrumentais são coadjuvantes do recitativo e de cenas corais e dialogam com o poético, mas ao contrário da sinfonia o ritornelo evita as figuras de retórica ou uma representação afetiva direta, apresentando aquilo que o recitativo não possui em fartura: a clareza temática. O recitativo é, por sua vez, pleno da força da palavra poética que ressoa verso a verso nos amplos espaços abertos pelas harmonias. No entanto, subsiste um sentido musical paralelo ao do poema principalmente pela inflexão melódica e pela ressonância da harmonia, que eleva a poesia a uma estatura ainda mais dramática do que a palavra falada. Nesse "mais dramático" reside o musical. Embora o poema entoado no recitativo ou em passagens corais ainda ressoe sobre o ritornelo, por força da contigüidade, esta pequena forma instrumental busca justamente no desenho motívico preciso e na sua recorrência alcançar sua razão poética para usar uma expressão próxima daquela que Stravinsky escolheu para o título de suas conferências: "Poética Musical". Desse modo a eloqüência resulta dos pequenos elementos metrificados moldados pela melodia e da intensa direcionalidade, tanto harmônica quanto rítmica. Dispensado da representação dramática, ao menos no sentido direto do termo, o ritornelo pode contribuir com o drama por seu papel de delimitador de cenas para o qual favorece exatamente a presença de motivos claramente identificáveis. O caráter de aforismo temático faz do ritornelo um ponto de referência em meio aos recitativos e cenas corais. Nesse sentido o ritornelo é mais "musical" do que a sinfonia, pois busca uma função no drama que não é diretamente representativa.

II. RITORNELO, SINFONIA E RECITATIVO

No "Orfeu" de Monteverdi o primeiro ritornelo surge no Prólogo, usado nas primeiras óperas como uma peça introdutória em que um narrador "representando divindades, virtudes, etc. fazia um breve sumário da ópera ou de seu significado simbólico" (Harvard Dictionary of Music, 698). Monteverdi concebeu para o ritornelo do prólogo do "Orfeo" um papel acentuadamente estrutural. O narrador do Prólogo de "Orfeo" é a Música (no sentido mitológico do termo) e o ritornelo, além de introduzir o canto, entremeia cada um dos cinco quartetos de versos que a Música canta no estilo recitado característico da nova monodia do Barroco como uma repetição levemente abreviada. Segundo Kimbell, como o ritornelo é tocado inicialmente com a cortina ainda fechada, cuja pintura revelava "uma paisagem pastoral idealizada composta de árvores, riachos, pássaros cantando e sopro de brisas", essa peça instrumental torna-se associada àquela paisagem nas mentes dos expectadores. O historiador conclui que esta disposição do ritornelo no prólogo o transforma, de uma simples moldura do canto, "numa passagem emblemática daquela Era de Ouro do mundo pastoral no qual o prólogo se desenvolve". O caráter evocativo se manifesta plenamente ao final do prólogo quando, depois que "a Música conclui seu canto e se retira do palco, ele é tocado na íntegra para acompanhar o aparecimento das ninfas e pastores no início do I Ato" (Kimbell,1991, p76-7).

A passagem final do Prólogo, entre outras, pode exemplificar como o mestre de Mântua, de modo simples e preciso, faz a música pontuar a poesia. Depois desses versos da narração do Prólogo (Música):

> Quando alterno canções alegres e tristes
> nenhum pássaro se move entre as árvores,
> nem se ouve o bater das ondas na encosta,
> e toda brisa suspende seu curso.

Monteverdi faz seguir à última linha (cujo acompanhamento cria um eloqüente efeito suspensivo sobre o acorde de miM sem resolução) uma grande pausa, cujo silêncio resume toda a poesia. Quando é tocado o último ritornelo, após o vazio evocativo desse fragmento de tempo, ele soa completamente inflamado pela poesia e fecha harmoniosamente o Prólogo como se nunca houvesse sido

tocado. No exemplo a seguir está transcrita a última intervenção do ritornelo:

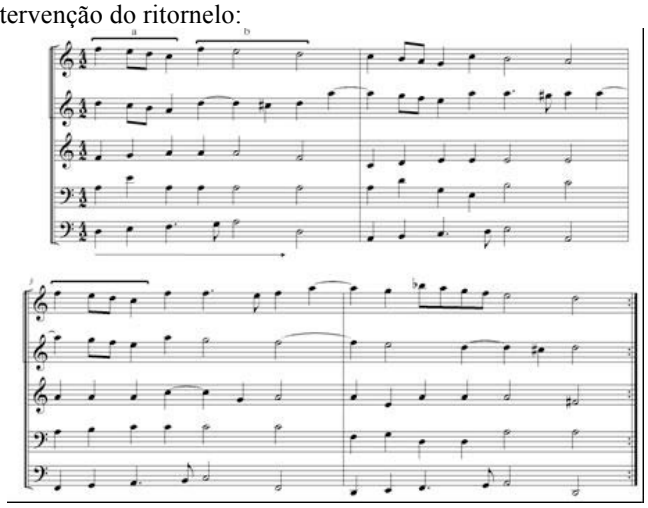



Figura 1.

O recitativo se caracteriza pelo "dizer" melódico dos versos num campo de maior liberdade no uso de regiões harmônicas, mas desinteressado do delineamento motívico, seja melódico ou rítmico, e do compromisso com a direcionalidade melódica e harmônica. O ritornelo que interliga os recitativos do Prólogo, ao contrário do recitativo, apresenta uma intensa direcionalidade harmônica caracterizada pela marcha ascendente do baixo que parte de ré menor e percorre as regiões de lá m, fá maior para voltar a ré. A frase melódica inicial do ritornelo está composta por dois motivos. O primeiro (a) é definido melodicamente por um tetracorde diatônico descendente e ritmicamente por meio de um metro dáctilo. O segundo motivo (b), um fragmento do mesmo tetracorde, sugere metricamente o iâmbico. O contraste métrico e a identidade melódica entre os dois elementos criam ao mesmo tempo equilíbrio e diversidade e favorece aquilo que Schoenberg define como compreensibilidade (fasslichkeit). As duas recorrências seguintes (compassos 2 e 3) desta frase se definem por uma relação imitativa que indica a provável origem contrapontística da construção fraseológica por recorrência de motivo. É como se o motivo fosse o sujeito de uma construção fugal, ou na definição de Reti, inspirada no contraponto renascentista, em que as identidades motívicas numa estrutura temática teriam se originado das "afinidades entre as vozes alcançadas tanto por imitação quanto variação" (Reti, 1951,60). Ainda em relação à mesma questão pode-se lembrar do conceito de sentença relacionado à construção temática definido por Schoenberg como um tipo de composição fraseológica de forte coerência interna em que a segunda frase repete a primeira como se fosse uma resposta tonal ao sujeito.

O ritornelo do Prólogo contrasta com o recitativo por seu corte fraseológico e temático bem delineado e pela inexorável marcha harmônica comandada pelo baixo que percorre, com seu metro espondaico, uma volta completa pelas regiões vizinhas de ré menor. Configura assim uma eloqüência estritamente musical, mas que justaposta à expressividade do recitativo confere ao Prólogo uma dimensão em que se fundem o poético e o musical, ambos a serviço do drama.

A outra das formas presentes no "Orfeo" é a sinfonia, palavra que tem um significado etimológico muito menos preciso do que ritornelo, pois não significava no início do século XVII nada mais do que uma pequena peça para ser tocada por instrumentos. As sinfonias presentes no drama Monteverdiano representam um momento em que o significado dramático e poético de uma passagem se transporta para as linhas despojadas de uma forma instrumental fugaz. O transporte do conteúdo literário para a forma instrumental se faz muitas vezes por meio das figuras de retórica em que os afetos são representados na composição musical. A eloqüência é retórica, mas sobra desse processo um tipo de eloqüência que é musical. As figuras estão lá, entretanto o discurso musical não subsiste apenas com sua justaposição, mas progride por encadeamentos de acordes, por uma textura tramada, por contornos melódicos, e pelo moto rítmico resultante da combinação de metros e acentos. Tudo se movendo por sons que arquitetam um espaço qualificado para a escuta. A beleza da sinfonia do drama reside nestes segundos em que a palavra se cala, breve momento que se transforma num ponto de encontro, um posto de troca entre a poesia, o drama e a música.

Um caso pontual é o da sinfonia que acompanha a saída da mensageira no II Ato. A escrita instrumental de Monteverdi, com traços concisos e funcionais, "condensa uma riqueza de harmonia cromática e dissonante" em perfeita sintonia com a dor da Mensageira por ter trazido a Orfeu a notícia da morte de Eurídice, a amada do herói. (Kimbell,1991:79).

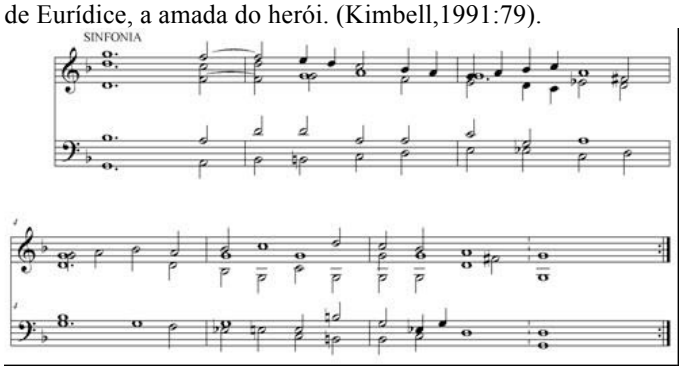


Figura 2.

Após os desolados diálogos entre a Mensageira, um Pastor e Orfeo a sinfonia surge como o fecho conclusivo, a "palavra sonora" que faltava para selar o destino de Orfeu e sua Eurídice. A linha superior da Sinfonia se inicia pela nota longa seguida por uma escala descendente e é uma clara referência da entrada da Mensageira que profere três frases, todas elas iniciadas pela interjeição "Ahi" , uma nota longa que decai melodicamente em seguida:

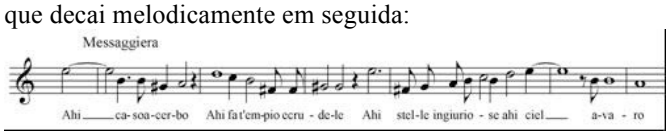


Figura 3.

O movimento do baixo da Sinfonia intensifica o caráter sombrio ao introduzir o elemento cromático - tradicional representação da dor nos madrigais de Gesualdo, Marenzio e do próprio Monteverdi. A cadência final presente nos dois últimos compassos é pontuada pelos cromatismos das duas linhas mais graves, recurso que amplifica ainda mais a densidade dramática da sinfonia.

Em outras sinfonias presentes no "Orfeo", Monteverdi trabalha com diferentes estilos e texturas instrumentais para definir situações dramáticas diferentes. É o que se observa na

Sinfonia que fecha o IV Ato, ato dominado pela presença de Orfeu no inferno e sua fracassada tentativa de resgatar Eurídice. Nessa Sinfonia, Monteverdi emprega uma densa textura a sete partes (não incluindo a linha do baixo contínuo) para criar a sonoridade obscura adequada à cena, corroborada pela intrincada teia contrapontística imitativa:

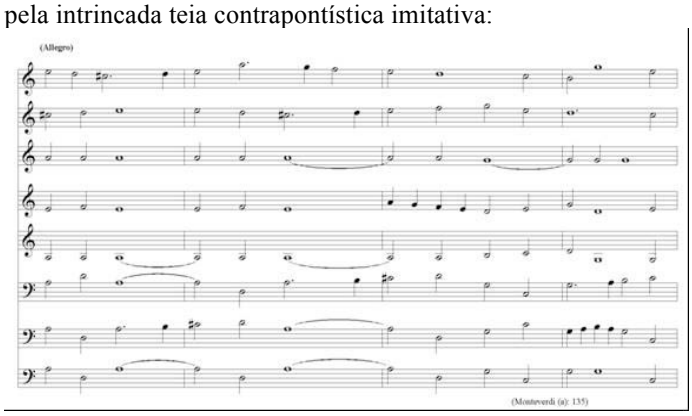



Figura 4.

A própria intensidade de partes imitativas do contraponto dessa Sinfonia, exemplificada no fragmento acima, limita e obscurece a livre expressão temática que por natureza requer transparência. A vitalidade musical da Sinfonia se deve basicamente a fatores texturais e harmônicos, o que deixa num plano secundário a diferenciação rítmica, condição que também não favorece a identidade motívica que depende de configurações rítmicas bem definidas que são necessárias para se criar recorrências identificáveis pela percepção.

No V e último Ato, uma outra sinfonia surge para representar a descida de Apolo, pai de Orfeu, que comunica ao filho que lhe será dada a imortalidade e desse modo poderá rever Eurídice no céu.

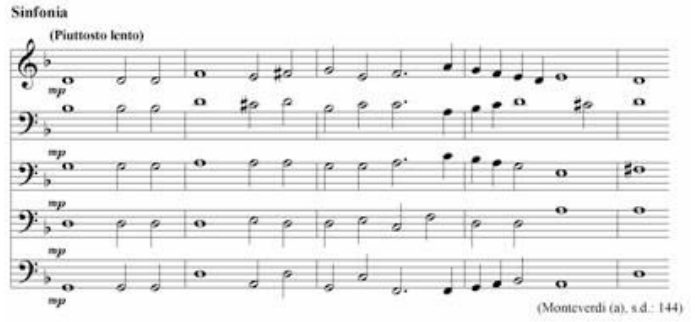



Figura 5

A caracterização motívica também esta ausente nesta Sinfonia, pois a textura homofônica e homorrítmica favorece o estático. A escrita inteiramente triádica, quase sem dissonâncias, e o ritmo simples de proporção dátila conferem à Sinfonia a serenidade apolínea adequada à representação musical da conciliação mítica de Orfeu com o seu destino.

Ao contrário das sinfonias os ritornelos presentes no "Orfeu" possuem maior definição motívica como o do Prólogo já comentado. Outro exemplo é o ritornelo na cena coral "Lasciate i monti" do início do I Ato:

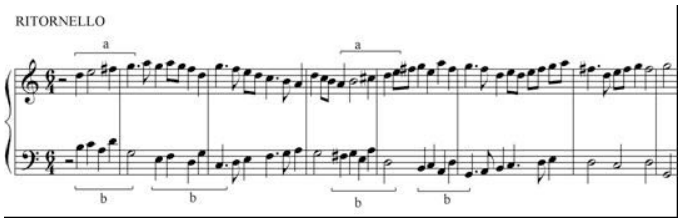


Figura 6.

Acompanhando o caráter de dança pastoral da cena este Ritornlelo apresenta caracterização rítmica acentuada e a presença de motivos bem delineados (a e b) e, principalmente, um baixo sequencial que confere à passagem direcionalidade e previsibilidade harmônicas, configurando um conjunto de aspectos que indicam o potencial temático do Ritornelo, algo adequado à memorização quando do seu retorno ao final da cena.

III. CONCLUSÃO

A clara distinção que Monteverdi realiza entre sinfonia e ritornelo em "L'Orfeo" indica a necessidade de criar uma estrutura composicional sólida para um gênero novo e de longa duração como o drama per musica. A acentuada definição motívica do ritornelo, o seu determinismo harmônico, quase sempre de caráter sequencial, e sua 'neutralidade' poética e dramática são assim úteis para esquematizar recitativos, por natureza indiferenciados em termos motívicos e "abertos" harmonicamente. As sinfonias, por sua vez, pontuam a ação com a efetividade dramática preparando ou concluindo as cenas e são, principalmente, altamente permeáveis ao sentido poético do drama.

Pode-se conjecturar o quanto algumas formas instrumentais autônomas, como a sinfonia clássica, a sonata e o concerto, devem ao drama seiscentista, aqui representado pelo "L' Orfeo" de Monteverdi, no qual se inserem a velha sinfonia e o ritornelo. Algumas lições para o desenvolvimento das formas autônomas lá já estão presentes: a concisa, mas efetiva densidade dramática transposta das partes vocais para as linhas instrumentais da sinfonia e o modo como a livre eloqüência dos versos dos recitativos ganha contornos tão eficientes e marcantes com as frases de maior identidade motívica do ritornelo.

BIBLIOGRAFIA

APEL, W. *Harvard Dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

KIMBELL, D. *Italian Opera.* Cambridge: Cambridge Press, 1991. 684p.

MONTEVERDI, C. *L'Orfeo: favola in musica.* Viena: Universal Malipiero (ed.): s.d. 171p

NOGUEIRA, M. P. *Muito Além do melodramma.* São Paulo: Edunesp. 2006. 319p.

RETI, R. *The Thematic Process in Music*. Nova York: Macmillan, 1951. 362p.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp, 1991. 272p.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical*. Madrid: Taurus, 1977. 137p.

Apresentação de uma reforma simbológica para a análise harmônica funcional do repertório tonal

Marcus Alessi Bittencourt

Departamento de Música, Universidade Estadual de Maringá
mabittencourt@uem.br

Palavras-Chave

Análise Musical; Harmonia Funcional; Estruturação Musical; Harmonia Tonal.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo antecipar ao público acadêmico em geral a nomenclatura e simbologia funcional analítica que venho desenvolvendo como ferramenta para a análise estrutural harmônica da música tonal, em especial da música cromática da segunda metade do século XIX. A simbologia aqui proposta é fundamentada em pesquisas sobre a história da teoria e da análise musicais, em especial sobre o pensamento e os conceitos desenvolvidos por teóricos do século XIX.

ABSTRACT

This paper has the goal of anticipating to the academic public in general the functional analytical nomenclature and symbology I have been developing as a tool for the structural harmonic analysis of tonal music, specially the chromatic music of the second half of the 19th century. The proposed symbology is based on research regarding the history of music theory and music analysis, mainly regarding the thoughts and concepts developed by 19th century theorists. TITLE: Presentation of a symbological reform for the functional harmonic analysis of the tonal repertoire. KEYWORDS: Music Analysis; Functional Harmony; Music Structure; Tonal Harmony.

I. INTRODUÇÃO

Por mais de vinte anos tenho procurado compreender tecnicamente a lógica interna do sistema tonal tradicional. Desapontado com os métodos analíticos e instrucionais comumente lecionados nas universidades e conservatórios tanto nacionais como estrangeiros, dediquei-me à pesquisa de uma forma eficiente de grafar, de uma maneira sintética, clara e pedagógica, a coerência construtiva dos repertórios tonais, em especial os da segunda metade do século XIX. Minha metodologia analítica, cuja explicação completa foge ao escopo deste artigo, apoia-se na simbologia analítica aqui apresentada como ferramental básico do processo de formalização e sumarização do entendimento e mapeamento analíticos da música presente nos textos de época. Além disso, esta simbologia serve de excelente meio de comunicação e repasse pedagógico dos conceitos da Harmonia Tonal. O meu método analítico, junto com sua simbologia descritiva, é fundamentado em estudos e interpretações minhas de textos teóricos históricos desde Zarlino, Vicentino e Galilei até escritos do século XX. Dado o meu interesse principal no repertório Romântico tardio, minhas fontes mais importantes são, quer de forma direta ou quer mediados por musicólogos atuais, textos do século XIX e início do século XX de autores como Gottfried Weber (1779-1839), Moritz Hauptmann (1792-1868), François-Joseph Fétis (1784-1871), Arthur von Oettingen (1836-1920), Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880), Rudolf Louis (1870-1914), Ludwig Thuille (1861-1907), Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), Arnold Schoenberg (1874-1951) e, em especial, Hugo Riemann (1849-1919). Foram guias constantes em meus estudos os trabalhos de Riemann, musicólogo considerado como um dos mais importantes teoristas e pensadores musicais do século XIX (ver Rehding 2003) e criador original da disciplina que hoje chamamos de Harmonia Funcional. Também foram examinados os trabalhos atuais dos teóricos norte-americanos ditos Neo-Riemannianos tais como David Lewin (1982), Richard Cohn (1998), Daniel Harrison (1994) e Alexander Rehding (2003). Apesar de minha forte atitude revisionista, esforcei-me para embasar minha simbologia nas nomenclaturas tradicionais acadêmicas da Harmonia Funcional encontradas nos trabalhos teóricos modernos.

II. A PREFERÊNCIA PELA HARMONIA FUNCIONAL

Apesar das realizações e da importância histórica e musicológica da teoria da Harmonia de Graus, a teoria da Harmonia Funcional sempre me pareceu muito mais ágil, direta e competente para explicar a lógica dos encadeamentos tonais clássico-românticos. No entanto, concluí no decorrer de minhas pesquisas que da maneira como ela é proposta e praticada em livros como os de Koellreuter (1980), Cyro Brisolla (1979), Diether de La Motte (1976), Dirk Haagmans (1916) e Zula e Marilena de Oliveira (1978), a Harmonia Funcional não se presta muito bem à tarefa de revelar com precisão e clareza os caminhos harmônicos principalmente do Romantismo tardio. Isto não é de surpreender considerando-se a complexidade de tal repertório e as camadas de revisões e simplificações agudas dos conceitos funcionais originais Riemannianos presentes naqueles textos mencionados. Por isso, fui gradualmente compelido durante meus estudos analíticos a retornar às fontes originais do século XIX e início do século XX, recompondo e retrabalhando as idéias da funcionalidade das harmonias e da lógica dos encadeamentos harmônicos. Esta tarefa incluiu a reconsideração de diversas idéias ostracizadas no século XX como por exemplo o dualismo harmônico maior-menor. Estas pesquisas foram realizadas principalmente a partir dos trabalhos e idéias originais de Riemann, o que significou para mim uma necessidade importante de reverter parte do trabalho revisionista dos conceitos da Harmonia Funcional realizado por autores como Hermann Grabner (1944) e seus alunos Hugo Distler (1940) e Wilhelm Mäler (1931), cujos trabalhos formam o embasamento teórico das modalidades de Harmonia Funcional hoje ensinadas nas universidades e conservatórios mundiais (ver Mickelsen, 1977 e Rehding, 2003).

III. CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DA SIMBOLOGIA ANALÍTICA

A simbologia harmônica analítica aqui apresentada foi concebida em atendimento a uma série de requisitos e necessidades traçados pela minha metodologia analítica. Estas necessidades refletiram-se na formulação das oito características simbológicas básicas explicadas a seguir. Primeiro, a notação deve ser o mais limpa possível, sem tentar veicular um excesso desnecessário de informações. Segundo, ela precisa revelar em si mesma e de forma clara os resultados e conclusões de um trabalho de análise, revelando sobretudo a lógica do uso das harmonias nos contextos específicos do texto musical. Isso significa que a simbologia não deve configurar-se um tipo de taquigrafia musical, uma simples redução daquilo que se lê efetivamente no texto musical. A notação analítica deve sim ser a formalização de um entendimento da ação contextual de uma harmonia, servindo não para rotulá-la mas para explicar seu comportamento. No entanto, a simbologia nunca pode ser ambígua: para cada nomenclatura deve corresponder uma e somente uma estrutura harmônica. Terceiro, a notação deve ser razoavelmente compatível com as simbologias em uso da Harmonia Funcional moderna. No entanto, como ponho em questão ou reinterpreto diversas posições teóricas usuais acadêmicas, obviamente existirão diferenças marcantes em alguns quesitos. Também deve haver um método preciso de conversão da minha simbologia à da Harmonia de Graus, que serve atualmente como uma espécie de língua franca entre os teóricos mundiais. Isso permite que o uso de minha nomenclatura não sirva para alienar seu usuário do resto do mundo mas sim para subsidiar uma melhor compreensão dos contextos musicais, o que certamente terá consequências significativas na formulação de um novo enquadramento e formatação de uso da simbologia da Harmonia de Graus. Quarto, a notação deve revelar entidades harmônicas abstraídas segundo princípios universais, básicos e não segundo seus particulares históricos de uso. Desta maneira, evitamos situações inconvenientes como as múltiplas nomenclaturas utilizadas para certas harmonias em De La Motte (1976), procedimento que, apesar de possuir inegável valor historiográfico, apenas serve para obscurecer o entendimento de um fenômeno harmônico universal, escondendo-o sob as peles de particulares históricos. Quinto, a notação deve propor uma posição teórica definida sobre a notória questão da correspondência entre função e grau. Em Riemann, esta questão é colocada de forma deliberadamente contraditória à sua teoria dualista devido ao respeito que tinha com o uso de terminologias históricas (ver Rehding, 2003). Na minha metodologia analítica, as funções harmônicas são circunscritas não exatamente a graus específicos das escalas mas sim às tarefas lógicas de coerência harmônica, tais como explanadas por Riemann (ver Mooney, 2000). A consequência desta posição tomada foi a adição revisada de elementos do dualismo Riemanniano nas nomenclaturas. Sexto, a simbologia deve, em consequência ao mencionado acima e de maneira muito ponderada, procurar recobrar conceitos do dualismo harmônico oitocentista. Este será assim reforjado como uma dualidade de polaridades entre campos harmônicos. Isto implicou em uma preferência pela nomenclatura de Grabner em detrimento da de Mäler pois, apesar de serem ambas monistas, a primeira é muito mais próxima da notação original dualista de Riemann. Já a segunda, monista ao extremo, não utiliza sinais específicos para indicação de modalidade, apenas variações de caixa das letras básicas. Esta característica, a meu ver, causa uma série de inconveniências por dificultar a visualização de operações de empréstimo modal. Sétimo, a notação deve refletir uma redefinição teórica do conceito de cromatismo, separando os conceitos de cromatismo real e empréstimo modal. Na análise do tonalismo expandido, convenci-me da importância de uma separação teórica entre o cromático relativo a operações de empréstimo modal, que chamo de "cromatismo ilusório", e o que chamo de "cromatismo real", que seria o cromático relativo a operações, sem participação de ações de empréstimo modal, de criação artificial de notas sensíveis individuais. Oitavo, a nomenclatura utilizada não deve visar a indicação de uma estrutura harmônica sozinha. Antes de mais nada, ela visa grafar o esquema básico de polarizações e de condução natural de vozes da estrutura, localizando sua posição lógica contextual dentro do discurso. Sublinha-se aqui o reconhecimento de que o esquema básico de condução natural de vozes é o que afinal dá asas às funções harmônicas.

IV. DESCRIÇÃO DA SIMBOLOGIA ANALÍTICA

A. Observações iniciais

A minha simbologia analítica teve como ponto de partida a teoria funcional simplificada proposta nos textos de Brisolla (1979) e Koellreuter (1980), ambos derivados das revisões de Grabner. A revisão de nomenclatura proposta por Mäler, cuja influência pode ser observada em De La Motte (1976), Oliveira (1978) e Menezes (2002), foi rejeitada por completo por não permitir a visualização clara de uma mudança de modalidade como sendo uma mudança de polaridade. A partir deste ponto, o processo de recriação da simbologia funcional baseou-se nas leituras de textos teóricos de autores do século XIX, em especial os trabalhos do próprio Riemann, e em observações analíticas minhas de repertório de época que serviram de campo de experimentação metodológica. A conclusão deste processo é a simbologia que apresentarei a seguir. Os símbolos foram planejados para serem lidos sempre de uma forma idêntica, evitando dúvidas de interpretação e ambiguidades, e seus componentes são classificáveis em três grupos básicos: letras, sinais e números. Como regra, primeiramente deve-se ler apenas as letras e sinais a elas associados, sempre em colunas verticais seguindo os sentidos de baixo para cima e da direita para a esquerda. Após isto, lêem-se os números e seus sinais.

B. Letras

Fiel à tradição funcional Riemanniana (ver Riemann 1893), continuo a adotar as letras T, S e D, sempre maiúsculas, para designar as funções principais de Tônica, Subdominante e Dominante, respectivamente. Estas letras podem ser utilizadas sozinhas ou combinadas com as letras "r" (substituto relativo) e "a" (substituto anti-relativo), sempre minúsculas, que são colocadas à direita inferior das letras maiúsculas das funções principais. Estas letras menores servem para designar os dois tipos básicos de falsa-consonância (*Scheinkonzonanz*) que podem servir como harmonias substitutivas às principais,

como mostram os exemplos da figura 1a. Estas são, respectivamente, os substitutos relativos (*Parallelklänge*), notados anteriormente com um "p" tanto em Riemann como em Grabner e com um "r" nos textos brasileiros, e os substitutos de sensível (*Leittonwechselklänge*), notados anteriormente em Riemann com um < (em maior) ou > (em menor) passados através das letras principais. Estes últimos são também conhecidos como substitutos anti-relativos ou contra-relativos (*Gegenparallelklänge*) na revisão de Grabner (ver Mickelsen, 1977), e são notados com um "g" nos textos alemães e com um "a" nos textos brasileiros. A figura 1c mostra uma pequena comparação entre as diferentes grafias históricas. Também mantive as notações especiais Riemannianas de duplo D e duplo S para as harmonias de dominante-da-dominante e subdominante-da-subdominante, respectivamente (ver fig. 1b).

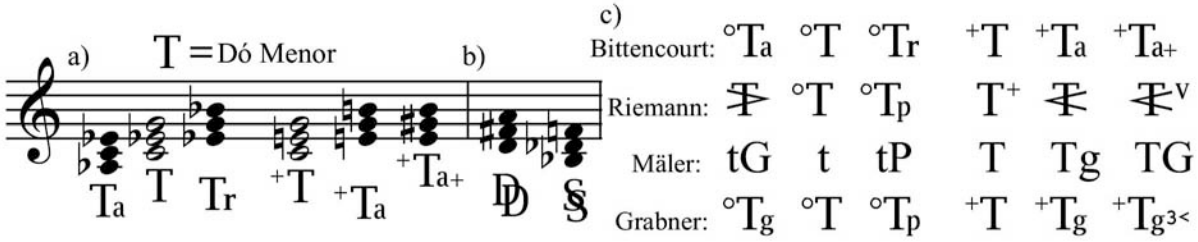


Figura 1. Exemplos do uso simbológico de letras e comparação de nomenclaturas históricas.

Para corrigir o problema relativo à associação da função de uma harmonia não com um grau da escala exatamente mas sim com uma etapa dialética da lógica dos encadeamentos harmônicos, foi necessário o acoplamento de um elemento dualista neste ponto da simbologia acrescentando-se as versões especulares das letras D e S (ver figuras 2a e 2b) para denotar, respectivamente, a Dominante inversa (também conhecida como Regnante na terminologia de Oettingen [1866], representada pela harmonia de iv, sempre como tríade menor) e a Subdominante Inversa (a Supra-Regnante de Oettingen, representada pela harmonia de v). A idéia do uso de letras invertidas é de certo modo inspirada na simbologia de Karg-Elert (ver Mickelsen 1977).

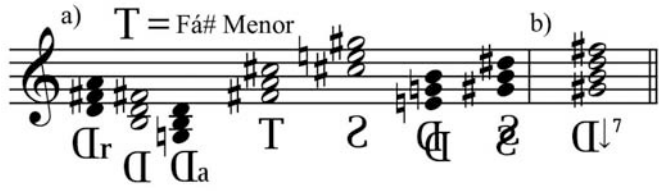


Figura 2. Exemplos da nomenclatura para regnantes e supra-regnantes.

C. Sinais agregados às letras e números da nomenclatura

Alguns dos sinais propostos são agregados às letras e números da nomenclatura em diversas ocasiões e contextos para indicar polaridades modais (º e +), alterações cromáticas reais (< e >), omissão de membros estruturais da harmonia (\), relação de substituto antípoda (ψ), região ou tonalidade (—), origem emprestada de campo harmônico (parênteses) e inversão lógica intervalar dualista (↓). A primeira marcação que veremos, o solidus invertido, é um corte através da letra maiúscula principal da função (ver fig. 3a). Esta marcação denota a omissão da fundamental da estrutura harmônica, se a letra estiver cortada apenas uma vez, e omissão tanto da fundamental como da terça, se a letra for cortada paralelamente duas vezes. Trata-se de uma marcação original de Riemann e nos livros tradicionais é normalmente desenhada de forma invertida à minha versão: /. Por escolha cosmética, eu preferi o outro sentido para evitar eventuais colisões com números postos à direita e em cima. Esta notação serve basicamente para notar subconjuntos de tétrades e pêntades de dominante, uma noção de derivação bem antiga que já aparecia nas obras teóricas de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) (ver Riemann 1898). Os sinais < e > , utilizados também por Riemann, servem para indicar alteração cromática do tipo real descrito anteriormente e são colocados à direita de um número denotando respectivamente ampliação e diminuição cromática de seus intervalos. Estes sinais são utilizados principalmente em relação ao levantamento ou rebaixamento cromático da quinta da harmonia de dominante (ver figura 3f). Em alguns casos extremamente raros, é possível também estender a possibilidade de cromatismo real para a sétima de dominante. Os próximos dois sinais, º e +, servem para indicar empréstimo de elementos do campo harmônico de polaridade inversa, ou seja, da região paralela modal. Estes sinais devem ser lidos respectivamente como "paralela menor" e "paralela maior". É importante notar que estes mesmos sinais são também utilizados na Harmonia por Graus com o significado bastante diferente de diminuto e aumentado, respectivamente. Historicamente, o sinal º já era usado para denotar diminuto desde a simbologia proposta por Gottfried Weber (1821). Já o sinal +, este foi adicionado por Friedrich Richter em 1853 (ver Riemann 1898). Segundo Riemann, Oettingen foi o responsável pela associação destes mesmos sinais com os significados de menor e maior. Desde Riemann os sinais º e + têm sido adotados pela Harmonia Funcional com o significado de menor e maior e continuam perpetuados pela sua vertente Grabneriana que é o que vemos por exemplo em Koellreuter (1980) e Brisolla (1979). Riemann os usava de forma dualista, com o símbolo de menor à esquerda das letras e o de maior à direita (ver fig. 1c). Em Grabner, Brisolla e Koellreuter, estes sinais são sempre postos à esquerda da letra principal. Algo interessante sobre o uso destes símbolos para menor e maior é que eles mostram de uma maneira visual a modalidade da tríade quase como uma indicação elétrica de polaridades. Em oposição a esta prática, tanto a notação tradicional de Weber via numerais romanos como a notação funcional de Mäler confiam a indicação de modalidade às caixas das letras (ver fig. 1c). De certo modo, esta prática representa iconograficamente um conceito monista de modalidade, com o mundo menor sendo

caracterizado como sendo um simples variante do maior. No desenvolvimento de minhas idéias, senti a necessidade de ressuscitar o dualismo do século XIX não como este era pensado originalmente mas sim como uma dialética entre dois campos harmônicos. Este duo é formado pelo campo harmônico maior, aqui observado com suas relações específicas de

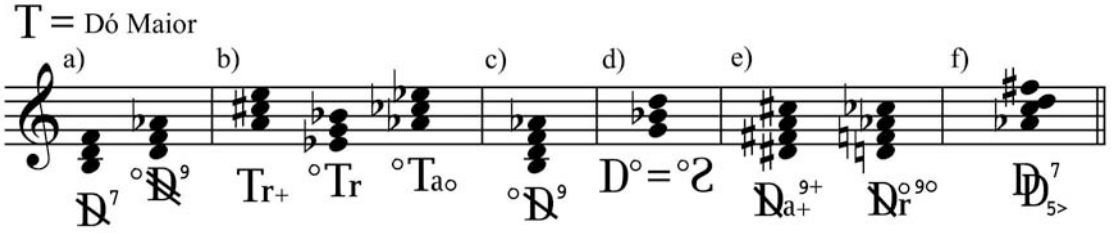


Figura 3. Exemplos do uso de sinais agregados às letras e números.

distância e seus fluxos de polaridade, e por sua transformação isométrica por reflexão, ou seja, seu duplo invertido "de cabeça para baixo", que é o campo harmônico menor. Este possui, como decorrência do próprio efeito de reflexão, relações de distância idênticas ao maior porém invertidas e com orientação polar oposta. Em minha simbologia, este retorno dualista significou inicialmente a necessidade de manutenção da maneira Riemanniana de notação, rejeitando a de Mäler. No entanto, enquanto em Oettingen e Riemann estes sinais servem para indicar de maneira individual as polaridades e orientações essencialmente construtivas de uma tríade (de baixo para cima na tríade maior ou vice-versa, na menor), na minha simbologia os sinais servem para indicar o campo harmônico de origem de uma harmonia, entendido com suas implicações de polaridade. Segundo este raciocínio, os sinais º e + são usados em duas posições diferentes: à esquerda superior da letra principal e à direita da letra principal (ver fig. 3b e 1a). A diferença de significado entre estes casos deve-se às regras de leitura expostas anteriormente. Por exemplo, Tr+ significa, por extenso e literalmente, "a harmonia paralela maior da substituta relativa da tônica", ºTr significa "a harmonia substituta relativa da tônica da região paralela menor", ºTao significa "a harmonia paralela menor da substituta anti-relativa da tônica da região paralela menor" (ver fig. 3b). Para fins de simplificação, podemos omitir os sinais modais das nomenclaturas das harmonias caso a tonalidade principal esteja bem marcada com sua indicação de modalidade no início da análise (ver fig. 1a) ou ainda caso as harmonias pertençam ao âmbito de uma tonalidade bem indicada na análise enquanto região. Uma consequência das regras de sentido de leitura reflete-se na notação das dominantes, que será razoavelmente diferente das notações funcionais usuais. Como uma dominante sempre possui uma nota sensível não importando a modalidade da tonalidade (visto que a harmonia de v, por falta de eficiência polar, não pode operar funcionalmente como dominante) não há diferença entre as harmonias marcadas +D ("harmonia da dominante da região paralela maior", seguindo-se as regras de sentido de leitura descritas anteriormente) e ºD ("harmonia de dominante da região paralela menor"), pois em ambas ocasiões estas são tríades maiores, portanto coincidentes. O mesmo ocorre com as Dominantes Inversas (as Regnantes) das paralelas modais, que são sempre menores e portanto sempre coincidentes. A propósito, se quisermos identificar a harmonia de v como uma versão paralela menor da D, indicaremos isto com Dº: "harmonia paralela menor da Dominante" (ver fig. 3d). A utilidade mais importante destas coincidências estará na identificação da natureza das nonas de dominante, que nunca serão marcadas com os sinais < e > de alteração cromática. Esta sutileza analítica deve-se à importância em minhas idéias da separação teórica entre empréstimo harmônico e cromatismo real. Sob esta ótica, a natureza maior ou menor de uma nona de dominante é devida unicamente à modalidade do campo harmônico ao qual a dominante se insere e um eventual empréstimo modal será indicado correspondentemente como configurando uma harmonia importada do campo harmônico de polaridade inversa. Como exemplo, se dentro de uma tonalidade maior fôssemos emprestar a pêntade de dominante de seu campo harmônico paralelo menor (que possui naturalmente uma nona menor), indicaríamos esta ocorrência como ºD9 e não como D9o ou D9> (ver figuras 3a e 3c). Apenas em casos excepcionais (e ainda com a conotação de inversão de polaridade modal e não de alteração cromática real) iremos indicar a nona maior por 9+ e a nona menor com 9o quando houver a necessidade de indicar um empréstimo modal especial para dominantes extraordinárias (ver figura 3e). Uma dominante extraordinária é uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a harmonia da tônica segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes das cadências de engano mais típicas. Esta coleção de dominantes acessórias, cuja idéia inspira-se em sugestões feitas por Karl Friedrich Weitzmann em seu Harmoniesystem de 1860 (ver Rudd 1992), é de grande importância para o estudo do repertório da segunda metade do século XIX. A figura 4 mostra um inventário básico destas dominantes extraordinárias, que ainda pode ser ampliado variando-se aquelas harmonias pela ação combinada do acréscimo da nona maior ou menor, de alterações cromáticas reais nas quintas e ainda da omissão de fundamentais e terças. Desta maneira proposta, a combinação dos sinais de alteração cromática e de empréstimo modal vem domar a profusão conflitante de sinais utilizados por Riemann e teóricos posteriores para a mesma funcionalidade harmônica, uma complicação desnecessária dada a minha preocupação em observar os fenômenos funcionais em sua universalidade, reduzindo as versões particulares a um modelo único comum de uso. Por exemplo, para indicar um eventual empréstimo da harmonia de I dentro de uma região em modalidade menor, Riemann utiliza em diversas ocasiões as nomenclaturas T+ (tônica maior), ºT3< (tônica menor com levantamento da terça) e ºTv (variante da tônica menor). Na minha nomenclatura, tais particularidades ficam reduzidas simplesmente a +T ("harmonia de tônica da região paralela maior"), uma escolha que reconhece o emprego do empréstimo modal como sendo a fonte universal de todos

aqueles contextos particulares. O sinal ↓ , um atavismo dualista em minha teoria, é rarissimamente utilizado e relaciona-se com a Dominante Inversa, a Regnante. Quando utilizado, é escrito à direita superior da letra principal da função, imediatamente antes dos números indicadores de dissonâncias, significando que os intervalos marcados são para serem calculados descendentemente a partir da quinta da tríade básica (ver figura 2b). Este detalhe representa a infiltra-

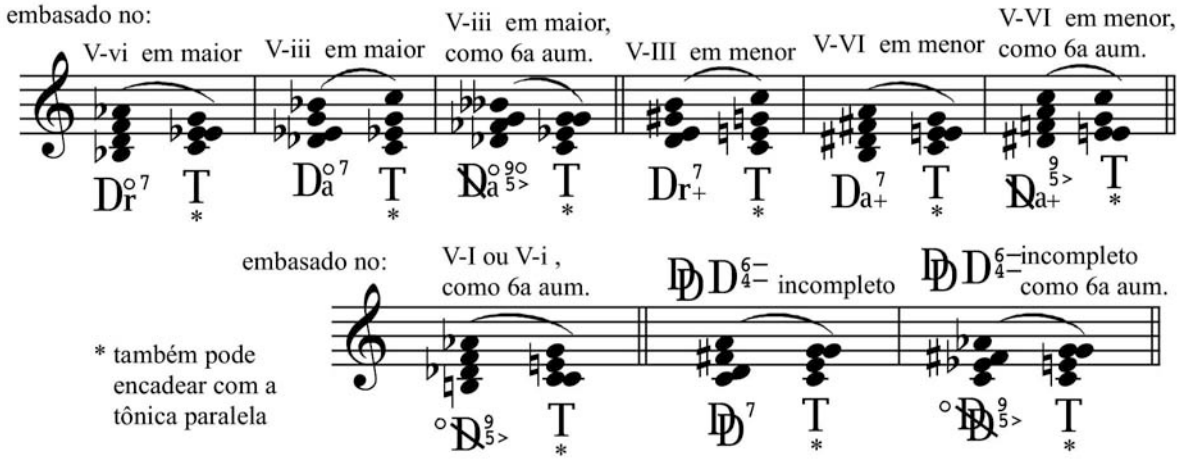


Figura 4. Inventário básico das dominantes extraordinárias da região de Dó (maior e menor).

ção mais radical em minha metodologia do dualismo Riemanniano e por isso mesmo é muito modestamente utilizado e apenas para fins de demonstração de algumas equivalências funcionais importantes do Tonalismo Expandido. Um exemplo deste tipo de equivalência pode ser visto nas figuras 8c e 8d. Em 8c, a mesma progressão cromática de três harmonias é vista por dois pontos de vista diferentes, um deles utilizando conceitos dualistas. Em 8d, vemos uma explicação dualista de um encadeamento utilizando uma harmonia derivada de um acorde de sexta aumentada. O sinal — , colocado imediatamente acima de uma letra funcional principal, indica que a nomenclatura não se refere a uma harmonia mas sim indica e nomeia uma região tonal, desta maneira incorporando a teoria das regiões de Schoenberg (1954) à Harmonia Funcional (ver figuras 5b e 6). Mais do que simplesmente um expediente para nomear regiões, esta simbologia serve para mapear o posicionamento, as distâncias e o teor do relacionamento entre regiões. Como exemplificação desta idéia, a tabela da figura 6 mostra as indicações de relacionamento entre a região de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível. Para notar certos substitutos especiais da função de dominante, há o sinal ψ que serve para indicar a relação especial de substituto antípoda. Por substituto antípoda de uma harmonia entendemos a transposição à distância de trítono desta, em qualquer enharmonização. Este sinal, que é colocado junto do D principal da função à sua direita inferior na mesma posição onde figuraria uma letra minúscula, concretiza finalmente a racionalização e mapeamento da funcionalidade gerada pelas relações de condução de voz das harmonias de sexta aumentada e seus semelhantes (ver fig. 5c). Continuando com a explanação, os sinais de parênteses servem para indicar a origem de um empréstimo entre campos harmônicos. Em Riemann, Grabner, Mäler e nos demais textos brasileiros aqui referenciados, relações como as de dominantes individuais (ou secundárias) são tradicionalmente indicadas circundando-se a nomenclatura da harmonia com parênteses, ex.: (D), isso se a dominante secundária for imediatamente seguida pela harmonia-alvo a que se refere. Em outros casos, usa-se tradicionalmente a notação ←(D) quando tal dominante seja precedida pelo seu alvo, e usa-se a notação D[x], quando a harmonia alvo (representada pelo x) não se encontra imediatamente presente. Como comentário, faço notar que a existência destes últimos casos é contestada pelas minhas teorias onde é impedida a interpretação de uma harmonia como sendo uma dominante secundária se seu alvo imediatamente não a seguir quer direta ou indiretamente via uma harmonia relacionada substituta. Isto posto, para minha notação escolhi a notação do tipo D[x] como uma maneira geral e única de indicação. Contudo, reloquei a parte [x] embaixo da letra funcional e substituí os colchetes pelos parênteses, que assim passam a denotar a indicação do campo harmônico (ou seja, a região) de origem de um empréstimo harmônico. Desta maneira, todo tipo de empréstimo entre campos harmônicos será notado com a nomenclatura da função da harmonia por sobre uma outra nomenclatura entre parênteses denotando a região de origem da harmonia. Como a notação entre parênteses sempre indica uma região, não há necessidade de acrescentar à nomenclatura o sinal — (ver fig. 5a). Esta maneira de notação também é bastante útil para indicar relacionamentos modulatórios entre regiões (ver fig. 5b). Em casos onde ocorre uma longa corrente de dominantes individuais, viajando pelo ciclo de quintas de dominante a dominante, pode-se usar o símbolo ♭ para simplificar a visualização da notação das regiões envolvidas. Neste caso, coloca-se a seta dentro do parênteses substituindo a notação da região de origem da dominante, indicando que o alvo da dominante secundária se refere à próxima harmonia. Completando esta seção, o sinal ≅ , colocado acima da letra funcional principal, indica que a harmonia em questão opera

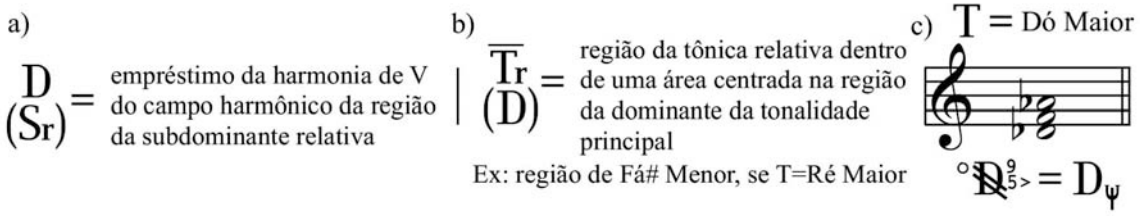


Figura 5. Exemplos da indicação de empréstimos modais, regiões e substituto antípoda.

	dó	ré♭	ré	mi♭	mi	fá	fá♯	sol♭	sol	lá♭	lá	si♭	si
M	+T	°Sa	D	°Tr	+Ta+	+S	Da+	°Sa	D	°Ta	+Tr+	+S	Da+
m	°T	°Sa°	+Sr	°Tr°	+Ta	°S	Da	°Sa°	D°	°Ta°	+Tr	°S	Da

Figura 6. Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível.

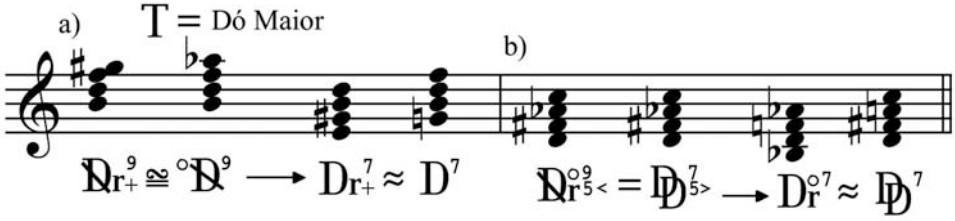


Figura 7. Exemplo do uso dos sinais de relacionamento.

como um equivalente enharmônico da função indicada pela nomenclatura (ver figura 8c).

D. Sinais indicadores de relacionamento entre harmonias

Outros sinais servem para indicar equivalências e identidades entre duas harmonias ou regiões. O sinal = (equivalência diatônica), é utilizado entre duas nomenclaturas para indicar relações funcionais entre pivôs diatônicos e igualdades entre regiões (ver figuras 3d e 5c). O sinal ≅ (equivalência enharmônica), ja mencionado anteriormente, também é utilizado entre duas nomenclaturas para indicar desta vez relações funcionais entre pivôs enharmônicos e identidades enharmônicas entre regiões (ver fig. 7a). O sinal ≈ (semelhança por transformação cromática), é utilizado para indicar relações de parentesco transformacional entre membros de famílias de dominantes extraordinárias (ver figuras 7a e 7b). Duas harmonias possuem parentesco transformacional se alguma variante (com nona, com quinta cromatizada, com omissões de fundamental, etc.) da primeira harmonia for idêntica a alguma variante da segunda, de maneira diatônica ou enharmônica.

E. Números

De maneira semelhante à funcional tradicional, números arábicos são utilizados em diversas posições ao redor das letras principais para indicar informações complementares da harmonia tais como a nota estrutural constante do baixo e a presença de intervalos dissonantes estruturais e semi-estruturais anexados à harmonia. Por dissonâncias estruturais entendemos as dissonâncias essenciais de 7a e 9a de dominante (note-se que quando há 9a, a 7a fica subentendida), as quintas com cromatismo real (indicadas seguidas pelo sinal cromático correspondente) e a sexta-trocada, substituta da quinta de uma tríade perfeita. Todas estas ocorrências devem ser sempre marcadas na nomenclatura (ver fig. 8a). Já as dissonâncias não-estruturais, que entendemos como sendo aquelas geradas pelo agenciamento de notas não-essenciais tais como notas de passagem, bordaduras, suspensões, retardos, pedais, etc., estas nunca devem ser marcadas na nomenclatura (na minha metodologia analítica estas dissonâncias são identificadas na própria partitura cortando-se com um solidus a cabeça das notas). Em alguns casos contudo, uma nota normalmente considerada não-essencial adquire uma importância maior, quase passando a ter status de nota estrutural. Nestes casos, consideramos a dissonância como sendo do tipo semi-estrutural e a marcamos na nomenclatura em reconhecimento à sua importância, muitas vezes histórica. Incluem-se aqui as sétimas de suspensão (especialmente aquela sobre a harmonia de ii), a 11a e a 13a de dominante (que quando presentes subentendem a presença ao menos imaginária da 7a e da 9a estruturais), a sexta-e-quinta acrescentada (em especial aquela sobre a harmonia de iv ou IV), o seis-quatro apojatura (especialmente o do tipo cadencial sobre V) e sua resolução em cinco-três (ver fig. 8b).

Isto posto, quando colocados na lateral direita da letra principal da harmonia arranjados de maneira vertical de cima para baixo em ordem decrescente, os números servem para indicar os intervalos das dissonâncias estruturais ou semi-estruturais da harmonia, medidos ascendentemente a partir da fundamental da estrutura. Aqui, a notação é praticada de maneira igual à de Riemann e da maioria de seus revisores. Também como vimos anteriormente, se os números intervalares forem colocados à direita do sinal ↓, os intervalos são para serem medidos descendentemente a partir da quinta da estrutura (ver fig. 8c). Quando colocados abaixo da letra principal, posicionados um pouco à direita, os números servem para indicar a nota a ser utilizada no baixo, sendo o numeral 1 para a fundamental da estrutura, 3 para a terça, 5 para a quinta, etc., da mesma maneira que Riemann e a maioria de seus revisores praticavam (ver diversas ocorrências destas marcações na fig. 8). Uma vez que a idéia básica das nomenclaturas é a de denotar analiticamente a funcionalidade

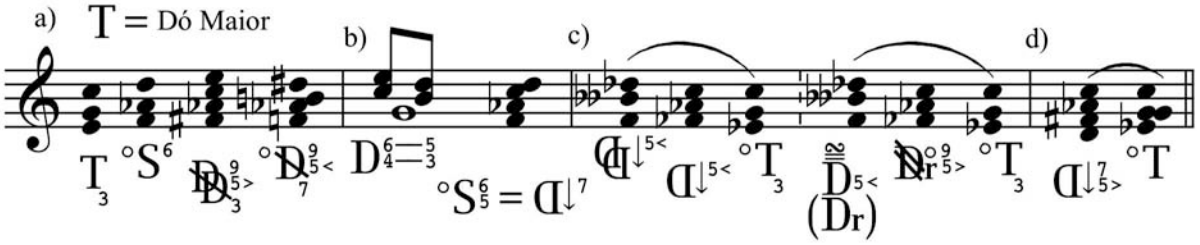


Figura 8. Exemplos do uso simbológico de números e outros sinais.

de uma harmonia em seu contexto, a informação sobre a inversão de uma harmonia é em geral de pouco interesse e assim pode ser tranquilamente omitida da nomenclatura. Cabe aqui notar que a identificação da posição inversional de uma harmonia pode ser facilmente lida da própria partitura. Marcar na nomenclatura as inversões é contudo útil em alguns casos onde a inversão possui algum significado especial que se quer relevar na análise e também em casos quando objetivos pedagógicos demandam a precisão de tal informação, como por exemplo na confecção de exercícios pedagógicos de escrita harmônica sugerindo uma linha específica a ser usada no baixo. Visando uma certa simplificação, quando um intervalo dissonante a ser marcado estiver ocorrendo no baixo, é possível omití-lo de seu local usual deslocando-o para o local de notação de baixos (ver fig. 3f).

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ferramental analítico e os conceitos teóricos aqui apresentados, atualmente em processo de formalização em um tratado sobre Harmonia e Tonalidade Funcional ainda em preparação, têm se mostrado de considerável utilidade pedagógica em meu trabalho de professor, servindo-me de grande ajuda na explicação da lógica interna do sistema tonal em suas versões clássica e expandida. Por esta razão, venho continuamente propondo esta minha nomenclatura analítica aos meus alunos de Harmonia e Análise, sempre de forma comparada e contraposta aos ferramentais clássicos da Harmonia por Graus e da Harmonia Funcional. Neste artigo, tentei demonstrar a fundamentação histórica de minha simbologia, destacando o seu aparelhamento para grafar a linguagem harmônica do tonalismo expandido do século XIX.

REFERÊNCIAS

BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo: Annablume, 2006 [1979].

COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, pp. 167-180, 1998.

DISTLER, Hugo. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1940.

GRABNER, Hermann. *Handbuch der Harmonielehre: Praktische Anleitung zum Funktionellen Tonsatz*. Berlin: Max Hesse, 1944.

HAAGMANS, *Dirk. Scales, Intervals, Harmony, Book I*. New York: J. Fischer and Bro, 1916.

HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

KOELLREUTER, Hans Joachim. *Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

LEWIN, David. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*, Yale University, Vol. 26, No. 1, pg. 23-60, 1982.

MÄLER Wilhelm. *Beitrag zur Harmonielehre*. Leipzig: Lückhardt, 1931.

MENEZES, Florivaldo, *Apoteose de Schoenberg*, 2a. edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

MOONEY, Kevin. Hugo Riemann's Debut as a Music Theorist. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 44, No. 1, pp. 81-99, 2000.

MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998 [1976].

OETTINGEN, Arthur von. *Harmoniesystem in Dualer Entwicklung*. Leipzig: W. Glaser, 1866.

OLIVEIRA, J. Zula de ; OLIVEIRA, Marilena de. *Harmonia funcional.* São Paulo: Cultura Musical, 1978.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified ; or, The theory of the tonal functions of chords*. London: Augener & Co., 1903 [1893].

RIEMANN, Hugo. *History of Music Theory, Book III*. Translated by William C. Mickelsen. In Mickelsen, Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977 [1898].

RUDD, Rachel Eloise. *Karl Friedrich Weitzmann's Harmonic Theory in Perspective*. 1992. Dissertação (Doutorado) - Columbia University in the City of New York, New York, EUA.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004 [1954].

WEBER, Gottfried. *Theory of Musical Composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. *Vol II*. Boston: Wilkins, Carter, and Company, 1846 [1817-1821].

Análise Formal e Estilística das Variações Op.8 de Marlos Nobre

Mauren Frey Rodrigues, Guilherme Sauerbronn
CEART –Centro de Artes, DMU Departamento de Musica, Universidade do Estado de Santa Catarina
mauren.frey@gmail.com, guisauer@gmail.com

Palavras-Chave
Marlos Nobre – Variações - Análise Musical

RESUMO

Este artigo é uma abordagem analítica das 16 Variações sobre um tema de Fructuoso Vianna Op.8 de Marlos Nobre, compositor nascido em 1939 no Recife. As Variações se enquadram na primeira fase da obra de Marlos Nobre, período em que o compositor estava fortemente influenciado pelas características do folclore nordestino. Partindo do pressuposto de que a Análise Musical está diretamente relacionada com a interpretação pianística, esta pesquisa destaca os elementos composicionais de cada uma das 16 variações, suas características individuais e os elementos que as transformam em um conjunto orgânico. Elaboramos ainda uma representação gráfica das variações que serve como resumo geral das relações entre variações e delas como um todo, com o objetivo principal de fornecer ao intérprete um maior número de recursos para a interpretação musical.

I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este estudo trata da análise de uma das obras do início da carreira composicional de Marlos Nobre, na qual encontramos uma série de elementos musicais que podem ser identificados em obras posteriores e que vieram a fazer parte de sua linguagem pessoal.

De acordo com Béhague (1980), Marlos Nobre de Almeida nasceu em 18 de fevereiro de 1939 em Recife (PE). Estudou piano desde os quatro anos de idade e demonstrou interesse pela improvisação, através da qual usualmente se exercitava no instrumento. Conviveu com o maracatu, frevo e outros ritmos nordestinos que impregnaram sua mente e vieram a se tornar característicos de sua obra.

Negando que seja possível abandonar as suas raízes, sob o risco de morrer como personalidade, Marlos Nobre considera que a presença nordestina na sua música é resultado da sua vivência e compara a figura do compositor a uma *"...esponja que absorve durante as diferentes etapas da sua vida e do seu processo criador as mais variadas influências."* (Marlos Nobre, nota do site pessoal)

O objeto deste estudo é a série das 16 Variações sobre um Tema de Fructuoso Vianna Op.8 que Marlos Nobre compôs para o Concurso Internacional "Jeunesses Musicales" em 1962 no Rio de Janeiro. Nesta época, de acordo com Mariz (2000), o compositor tinha apenas 23 anos e estudava com Camargo Guarnieri. Para o referido concurso, cada compositor deveria escrever variações sobre o tema dado com duração aproximada entre 10 e 20 minutos.

O tema, apresentado sem acompanhamento ou citação de harmonia, foi composto exclusivamente para o concurso por Fructuoso Vianna (1896-1976), que segundo Charlton (1980) foi um importante compositor brasileiro, discípulo de Henrique Oswald e de inegável inspiração européia em sua obra.

Segundo o próprio compositor, em entrevista à Magalhães (1994) - em 13 de abril de 1993 – o Op.8 foi motivado por uma exploração das possibilidades técnicas do piano. Sob um enfoque mais estrutural, o conjunto das variações explora o potencial de transformação do tema e da própria sintaxe tonal. As técnicas utilizadas foram, ainda segundo Marlos Nobre, basicamente o *Contraponto* e o *Politonalismo*. Do ponto de vista estilístico, a obra pode ser classificada como Neoclássica, uma vez que resgata padrões formais e processos técnicos de épocas passadas.

Ao observar a maneira como as variações estão escritas, o caráter, os elementos geradores e como o compositor agrupa certas variações através de fermatas ou mesmo de elisões, sugerimos uma subdivisão das 16 variações em dois grandes grupos.

A diferença mais significativa entre essas duas grandes partes está no caráter das variações e na tonalidade. Como a melodia principal do tema não foi escrita por Marlos Nobre, a primeira parte tende a obedecer aos elementos propostos por Fructuoso Vianna. Ou seja, até a variação IX, Marlos ainda parece estar se referindo idioma utilizado pela música popular urbana.

A fim de *"quebrar o tonalismo puro"* (Magalhães, 1994) – que para o compositor é insuportável – podemos observar nesta obra a utilização de notas dissonantes não resolvidas, distanciando a melodia cada vez mais da sua estrutura original. Neste sentido a variação VIII é o ponto culminante de afastamento do tema e desfecho da seção. Na variação IX, em homenagem a Francisco Mignone, a tonalidade é retomada, mas o caráter do tema difere do original e funciona como transição para a segunda parte do conjunto de variações.

Na variação X o tema original volta a ser ouvido no modo maior, o que acarreta uma profunda mudança no caráter da peça. Na segunda seção o compositor deixa evidente a sua marca mais expressiva, a formação musical nordestina. O compositor então se mostra flexível para trabalhar com os dois idiomas: o da musica popular urbana carioca e o do modalismo nordestino.

O término do Ciclo de Variações Op.8 fica por conta de uma homenagem a Villa-Lobos, com a melodia diluída entre a textura do acompanhamento e baixo e do retorno ao modo menor referência ao tema inicial.

Em relação ao idiomatismo da obra, Saloméa Gandelman (1997) observa que os elementos apresentados exigem do pianista certa destreza e agilidade, em decorrência da grande riqueza de articulações e toques, condução de vozes, notas presas e extensão dos movimentos dos dedos, assim como oitavas, acordes, desenhos arpejados, saltos grandes; acentos deslocados, síncopes e polirritmia.

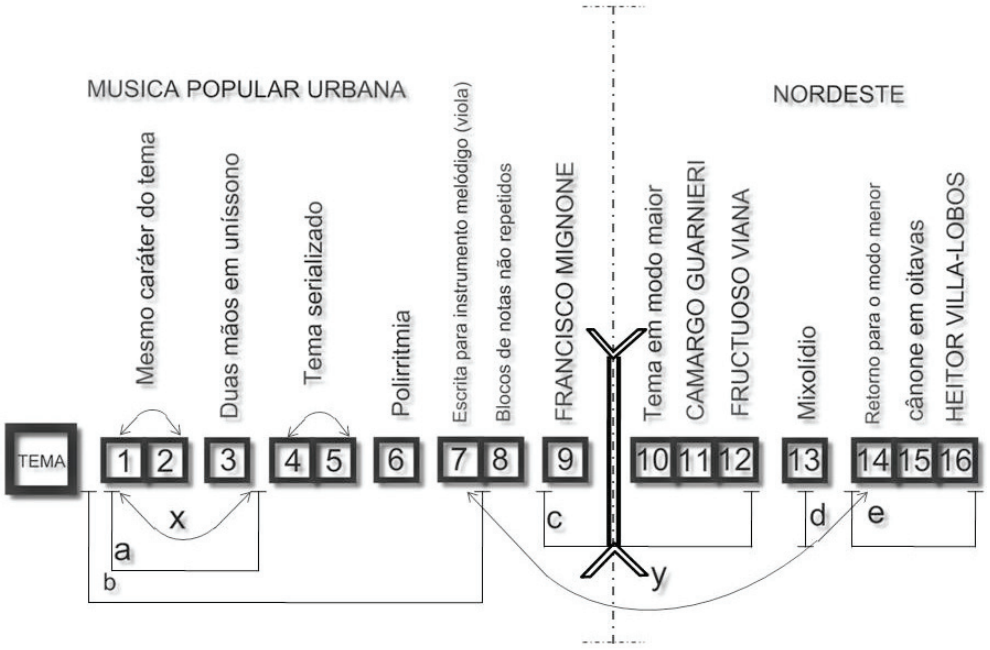


Figura 1. Síntese Gráfica das 16 Variações

Há ainda um crescendo na atividade pianística das 16 variações no que diz respeito à dificuldade técnica, da mais simples para a mais complexa, com uma espécie de interrupção na variação XIII. De maneira geral, a maioria das variações apresenta caráter de *toccata,* uma vez que praticamente todos os tempos são preenchidos por semicolcheias, seja na mão esquerda, na direita, ou em ambas.

Além das homenagens a Francisco Mignone e Villa Lobos nas variações IX e XVI, respectivamente, Marlos Nobre homenageia ainda Camargo Guarnieri na variação XI e o próprio Fructuoso Vianna, na variação XII, fazendo do Op.8 uma grande homenagem ao nacionalismo musical brasileiro.

O gráfico da figura 1, a seguir, demonstra de maneira sintética, a organização do conjunto de variações do Op.8 onde cada uma das variações aparece com uma breve descrição das suas principais características. As variações aparecem isoladas ou em grupos de duas ou três consecutivas, representando a maneira como o compositor estabeleceu conexões entre elas.

Assim podemos observar que estes agrupamentos e as características particulares de cada uma das variações formam dois grandes grupos. O primeiro deles trazendo um caráter de música popular urbana, mais próximo ao proposto por Fructuoso Vianna. Já no segundo grande grupo a temática nordestina é mais presente e o tema é exposto em modo maior. É a variação XIII como uma espécie de hiato no conjunto.

No gráfico as Variações estão agrupadas por semelhanças nas suas características em que: a) mesmo movimento harmônico do tema; b) Predominância de estruturas de 16 compassos dos quais 12 compassos são do tema e 4 da coda; c) variações em que o tema passa de uma mão para a outra; d) é a variação simples, uma espécie de hiato no conjunto das variações; e) Representa as variações que funcionam como coda do conjunto.

As linhas curvas X e Y destacam as relações entre duas variações, onde: x) aponta as variações nas quais o compositor faz uso da mesma linha do tenor; e y) aponta as variações em que há fluxo de notas descendentes.

Para tornar mais sucinta a análise da obra, ilustraremos com figuras apenas o tema em modo menor e a reexposição do tema em modo maior que dá início à segunda parte.

II. TEMA

Para este estudo se faz necessário esclarecer que, 'tema' não se refere unicamente à melodia, como acontece algumas vezes em outras situações analíticas. Entenderemos 'tema' como a passagem inteira: melodia, acompanhamento e linha de baixo, uma vez que todos os elementos apresentados nesta seção do Op.8 são passíveis de alteração ou utilização como elemento de construção das variações.

O tema se organiza formalmente apresentando três frases, sendo que a primeira em certa medida é independente das duas seguintes; neste caso podemos entender a estrutura do tema como (a-b-b'), como mostra a figura 2.

Trata-se, portanto da estrutura que Schoenberg (1991) chama de "Sentença" Ou seja, uma estrutura normalmente de duas frases de 4 compassos que organiza as seções temáticas de uma peça. Porém o op.8 de Marlos Nobre, além destas duas frases, apresenta uma terceira, que funciona como complemento da segunda. A divisão da primeira frase em versão tônica e versão dominante pode, no entanto, ser questionada se admitirmos que a transposição do arpejo de sol menor (tônica) não é literal. Neste caso, a frase poderia ser interpretada como o que Schoenberg (1991) classifica como antecedente de período e transforma o grupo temático como um todo em uma estrutura mista de período-sentença.

A dificuldade de classificar de forma positiva e definitiva este tipo de repertório advém da diversidade cultural e da maneira com que o compositor contemporâneo utiliza as formas e técnicas de composição tradicionais.

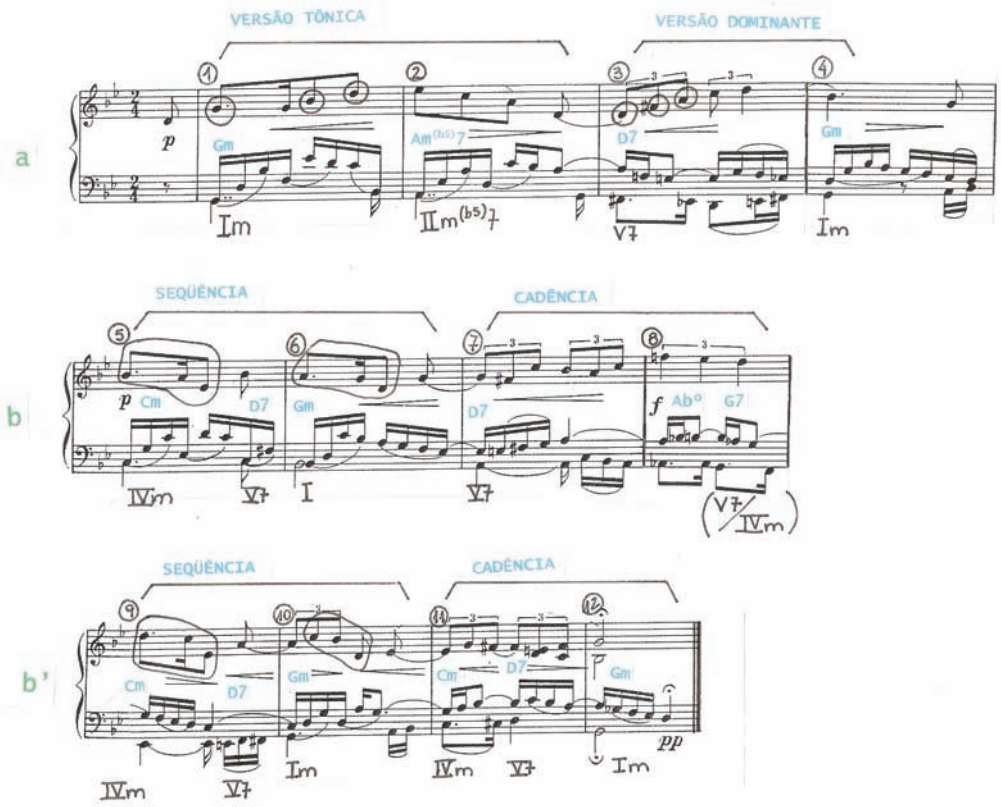



Figura 2. Tema em modo menor com frases e harmonia assinaladas

As linhas melódicas que constroem o tema, compostas por notas de escalas diatônicas ou cromáticas, sozinhas não provocam nenhum tipo de estranheza. A crescente densidade das tensões está no tipo e intervalo que resulta da combinação entre as três vozes. Como dissonâncias resolvidas, encontramos nos compassos 5 e 6 apojaturas. É interessante observar que no compasso 5, ela se resolve sobre a tradicional tensão disponível para a subdominante, quarto grau, a sexta, ou seja, a nota Lá do acorde de Dó menor. E no compasso 6 a apojatura se resolve perfeitamente sobre a fundamental, ou seja a nota Sol do acorde de tônica, Sol menor.

Quanto às dissonâncias, sem preparação ou resolução, destacamos no compasso 5, a décima terceira menor do acorde de dominante, ou seja a nota Si bemol no acorde de Ré maior com sétima. E no compasso 8 a sétima menor do acorde da dominante do quarto grau, nota Fá no acorde de Sol maior com sétima, aparece resolvida, porém é atingida por salto.

A observação das outras notas dissonantes que aparecem tanto na melodia quanto nas outras vozes, estão sempre inseridas na movimentação cromática das vozes, como por exemplo no compasso 16, a aproximação cromática vai em movimento descendente de Sol bemol até Ré, que é a quinta do acorde de tônica, Sol menor.

A estrutura do soprano executada pela mão direita é uma melodia com extensão tipicamente vocal, à maneira de uma modinha. A nota mais grave que a melodia atinge é a primeira (Ré3), uma quinta abaixo da fundamental (Sol3) e atinge o seu ponto culminante no oitavo compasso (Fá4). É o soprano também que, através do seu desenho melódico, sugere o movimento harmônico das frases.

O tenor, realizado na mão esquerda, é o responsável pelo acompanhamento da melodia. Em se tratando de uma melodia de modinha, o acompanhamento imita o violão, que não tem a mesma extensão que o piano, instrumento no qual as variações são executadas.

Assim para caracterizar ainda mais o idioma do violão este acompanhamento é escrito em escalas "quebradas", na sua maioria em semicolcheias. Saltos de oitavas estão presentes imitando os saltos que se fazem necessários no violão devido à sua curta extensão, e aparecem também na técnica do contraponto tradicional.

Se reduzirmos os intervalos a uma única oitava e simplificarmos a linha do acompanhamento, esta se transforma em uma série de escalas ora diatônicas ora cromáticas, que servirão de pano de fundo para quase todas as variações. A linha do baixo, que aparece na textura das variações como um "fio condutor", dialoga com a melodia e complementa o acompanhamento que imita o violão. Sem saltos significativos, a maioria das frases do baixo é composta de escalas diatônicas ou cromáticas.

III. VARIAÇÃO I

O sistema de diversificação dos elementos adotado por Marlos Nobre parece perturbar a inteligibilidade da melodia principal. A cada variação algum elemento é inserido e a melodia recortada de tal forma que se tenha apenas uma lembrança do caráter da melodia. Isto, porém, acontece progressivamente.

Em comparação com o tema, a primeira frase tem um compasso a mais no final da frase. Assim o compasso 5 desta variação serve como prolongação da primeira frase ao mesmo

tempo em que melodicamente contém uma anacruze para a segunda frase que inicia no compasso 6.

A terminação da melodia temática concluir-se-ia no compasso 13 com uma cadência completa, porém aqui também o compositor prolonga o final da frase. Ao invés de um acorde de sol menor, aparece um acorde de VI grau, caracterizando o que Piston (1993) chama de *Cadência Deceptiva*, que acaba por prorrogar o final por mais três compassos através de uma pequena coda, fazendo assim com que a primeira variação seja composta de 16 compassos.

O contorno melódico não é exatamente o mesmo do tema, mas assim como a harmonia, as notas estruturais continuam presentes nos tempos fortes, fazendo com que o tema seja ainda facilmente reconhecível. As tercinas, que no tema aparecem no final da segunda frase (compasso 7), sofrem uma adaptação à textura da variação, ao serem substituídas pela figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

IV. VARIAÇÃO II

Começando no último compasso da primeira com o acorde de Sol menor funcionando como elisão, podemos enxergar a estrutura desta variação construída como a primeira, em 16 compassos. Escrita em três pentagramas e indicando o andamento um pouco mais animado que a primeira a variação II evidencia não mais a melodia completa, mas apenas notas estruturais que fazem referência à melodia, assim como na primeira variação.

A melodia principal está no pentagrama do meio e dialoga com três notas descendentes, normalmente em graus conjuntos.

O parentesco direto com o tema é assegurado pelos apoios da harmonia que permanece igual nos tempos fortes das frases, de maneira muito mais rígida que na variação I.

V. VARIAÇÃO III

É nesta variação que começam aparecer diferenças significativas no caráter e na harmonia das 16 variações, mesmo que ainda escrita em 16 compassos.

A textura está resumida a duas vozes executadas em uníssono pelas duas mãos. Uma das vozes é a melodia que aparece resumida apenas a uma nota estrutural nos tempos fortes da maioria dos compassos.

A outra voz, de sonoridade seca e características de tocata, faz referência à linha executada pelo tenor na variação I. A partir do compasso 10 até o final da variação III esta voz é uma cópia exata dos desenhos melódicos do tenor a partir do compasso 10 da variação I corrigindo apenas alterações (sustenidos, bemóis e bequadros) em algumas notas para não chocar com a harmonia original.

VI. VARIAÇÃO IV E VARIAÇÃO V

Concordando com a observação de Saloméa Gandelman (1997) existe uma maior vinculação entre as variações IV e V do que destas com o tema. Aqui alterações significativas na forma começam a se fazer presentes.

Estas variações, construídas por compressão da forma, são complementares e devem ser comparadas entre si. Ambas têm 8 compassos que, principalmente na variação V, podiam simplesmente não estar divididos, pois, neste caso, a localização dos acentos não depende da distinção entre tempo forte e tempo fraco.

O contorno melódico é descaracterizado através dos saltos que substituem o perfil diatônico da melodia original. Há assim um esforço em tornar irreconhecível a harmonia e a melodia, embora estes elementos estejam presentes.

Isso justifica a dificuldade em reconhecer os acordes, justamente porque estes se encontram "desconstruídos" através de inversões distorcidas e saltos de dissonâncias sem resolução.

A melodia de ambas as variações está dissolvida na textura composta pelo jogo entre a mão direita e a mão esquerda. Há a compressão ou compactação dos desenhos melódicos, ou seja, junto com a última nota de um desenho a outra mão já está executando a primeira nota do próximo desenho.

A variação V difere da IV justamente pela sua construção rítmica e pela estrutura da sua figuração.

Pode-se assim considerar que estas variações traduzem em música àquilo a que o compositor se refere quando fala sobre o seu serialismo mais livre.

VII. VARIAÇÃO VI

A textura em quatro vozes desta variação caracteriza um claro retorno ao tema. A melodia por sua vez, apesar de caracterizar um retorno, não é a mesma do tema, mas uma variante e deriva das notas estruturais do tema dando uma sensação de unidade à obra.

Como elemento principal de diversidade, encontramos a polirritmia, combinando elementos da melodia que já apareceram anteriormente.

Esta é a primeira variação em que o compasso é alterado, fazendo assim com que a polirritmia apareça já na estrutura: a mão direita aparece notada em compasso binário simples (dois por quatro) enquanto a mão esquerda aparece notada em compasso binário composto (seis por oito).

VIII. VARIAÇÃO VII

Apresentada em um único pentagrama, e com caráter de *toccata,* a variação VII sugere uma escrita para instrumento solista. Mas a marcação do fraseado e as hastes das notas sugeridas pelo compositor indicam claramente a presença de duas vozes que se complementam como "pergunta e resposta" e por vezes formam alguns acordes, como nos compassos 6 e 8.

O compositor consegue alguns efeitos exóticos nesta variação através da presença de escalas inicialmente modais, mas com alterações suficientes para tornarem-se escalas híbridas que fogem à classificação convencional.

É possível observar certo grau de padronização no que diz respeito à forma das primeiras variações. Até a variação VII a estrutura predominante é a de 16 compassos: as três frases do tema acrescidas de quatro compassos da coda.

Nesta variação, as melodias que são fragmentos das notas estruturais do tema levam as frases a pontos de apoio sempre de quatro em quatro compassos. A coda apresenta uma alteração do compasso binário simples para o ternário, mas a distribuição dos tempos não é ditada pelo padrão do compasso, e sim pela acentuação das semicolcheias de três em três, o que voltaremos a discutir no capítulo sobre a divisão rítmica das variações.

A finalização da variação VII é um conectivo com a variação VIII como indicado pelo compositor através da ausência de barra dupla no último compasso e da palavra italiana *Attacca*.

IX. VARIAÇÃO VIII

A variação VIII expressa o posicionamento crítico do compositor em relação aos clichês do nacionalismo brasileiro e apresenta uma forma irregular e dilatada em relação ao tema.

A melodia é mais uma vez caracterizada por fragmentos das notas estruturais e seu caráter pode ser visto como uma espécie de ponto culminante no conjunto geral das variações.

Cada uma das notas da melodia faz parte de um bloco de notas arpejado. Mas nem os blocos nem a maneira como eles se sucedem é convencional, ou seja, não existe uma progressão harmônica entre acordes diatônicos. O que há é uma seqüência de blocos de notas e que não se repetem.

Soprano e baixo caminham simultaneamente, exceto nos trechos que vão do compasso 25 ao compasso 31 e do compasso 35 ao 39, assinalados "com lirismo". Neles o baixo caminha com regularidade rítmica, ao contrário do restante da peça.

A síncope aparece em toda textura da variação VIII. Na entrevista a Magalhães (1994) o compositor afirma que a sua intuição sugere que esta variação tenha sido composta sem um sentido de constância rítmica ou melódica. Aparecem deslocamentos rítmicos livres e sem padrão, fugindo do conceito de clichê.

Mas ao analisar cuidadosamente o material rítmico da variação podemos encontrar uma constância rítmica, no deslocamento dos acentos, fazendo com que as frases rítmicas não estejam vinculadas à acentuação regular do compasso.

X. VARIAÇÃO IX

Escrita no típico estilo seresteiro das Valsas de Esquina de Francisco Mignone, esta variação não tinha, segundo o compositor, a intenção inicial de ser uma identificação direta este estilo.

É através da composição de uma Valsa que Marlos Nobre começa a restabelecer a estrutura tonal progressivamente perdida, da qual só restaram fragmentos da melodia. Assim, os apoios da harmonia e a regularidade das frases de quatro compassos são retomados como elementos estruturais.

A diferença composicional que Marlos Nobre incorpora ao estilo das Valsas de Esquina é justamente o tratamento harmônico e a inversão do tema. Ou seja, a melodia é apresentada como no tema: primeira frase de quatro compassos mais um, fazendo o papel de conectivo com a segunda, que inicia no compasso 6 e é também de quatro compassos. A terceira e última frase possui 4 compassos, seguida de dois compassos que são o conectivo com a segunda seção da variação.

Esta segunda seção tem exatamente a mesma forma e harmonia que a primeira seção, mas com o diferencial de apresentar o tema na mão esquerda.

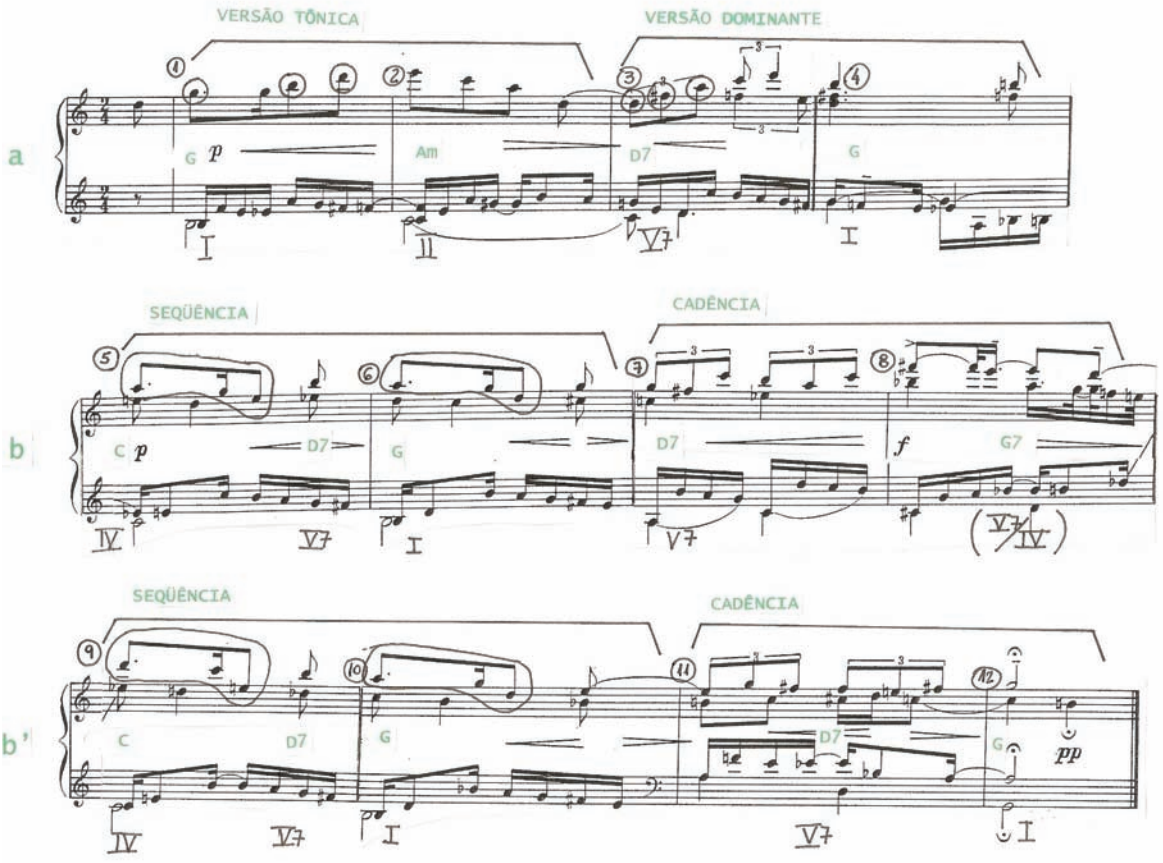



Figura 3. Variação X – Reexposição do tema em modo maior

XI. VARIAÇÃO X

Iniciando a *segunda grande seção* do conjunto de Variações Op.8, a Variação X funciona como reexposição do tema, mas sugere um novo caráter à melodia, que é apresentada no modo maior. Esse retorno transformado resulta em uma espécie de lembrança e confere unidade à obra, mas sem uma repetição exaustiva do tema.

Em quase todas as variações é possível encontrar algum elemento que faz referência ao folclore nordestino, seja direta ou indiretamente. Porém nesta variação e na segunda seção como um todo, o caráter nordestino é assumido mais explicitamente.

Assim como no tema a variação X se organiza em três frases (a b b') com características particulares que se complementam. O exemplo gráfico da variação X. demonstra a mesma organização formal que o tema, porém transformado em modo maior (Ver figura 2).

A melodia permanece exatamente a mesma, com apenas algumas adaptações rítmicas em função do novo acompanhamento, como por exemplo no compasso 8, em que as tercinas em semínimas no compasso 8 do tema, são substituídas.por grupos de fusas na segunda voz, no compasso 8 da variação X.Vale destacar ainda a presença de uma quarta voz na textura desta variação, que no tema se resume a três vozes.

XII. VARIAÇÃO XI

Aqui a identidade melódica do tema começa a ser alterada. Em função do novo tratamento rítmico que a melodia recebe, a divisão dos compassos torna-se desnecessária, já que não é obedecida, caracterizando a irregularidade proposta pelo compositor.

Em contraponto com a melodia, uma segunda voz aparece descendo em semitons caracterizando uma escala cromática descendente, porém dividida em blocos. Entre alguns destes motivos aparece uma intervenção melódica de três notas ascendentes por graus conjuntos originada da linha do baixo do tema.

As acentuações dos grupos de semicolcheias bem como o motivo melódico da segunda voz, sugerem as células rítmicas básicas do Maracatu. Essa divisão acompanha a acentuação da melodia, reforçando assim a nova divisão rítmica do tema.

XIII. VARIAÇÃO XII

Inspirada em uma das miniaturas (*Canto Infantil, das Sete Miniaturas*) de Fructuoso Vianna, a variação XII também é uma homenagem. Estão presentes alguns traços da linguagem pessoal do homenageado: a fluidez do canto, a polirritimia e uma nota pedal.

Enquanto a melodia está em sol maior a voz intermediária com indicações de politonalidade, está em mi maior e faz um desenho melódico dos acordes que parte de um intervalo de segunda, abre até um acorde de três sons (quintas sobrepostas) e vai progressivamente fechando até voltar à segunda com que começou a música.

Mas o traço mais característico da voz intermediária é a presença de um contraponto cromático em movimento contrário. Este movimento se inicia em um intervalo de segunda, até se transformar em um bloco de três notas (duas quintas sobrepostas), para logo depois retornar ao intervalo de segunda também por movimento contrário.

Junto com estas duas vozes, uma terceira aparece durante toda a variação como um pedal na nota sol, dando um caráter ingênuo à peça, como sugerido pelo compositor na indicação de caráter: *Ingenuamente*.

Assim como nas variações IX e XI o recurso de inverter as vozes é utilizado também nesta variação. A partir do compasso 12, as vozes são reorganizadas e têm algumas de suas notas adaptadas, principalmente a voz responsável pelos acordes, que já não caracteriza mais mi maior e sim, acordes sem tonalidade definida.

XIV. VARIAÇÃO XIII

Caracterizando uma espécie de hiato, ou interlúdio no conjunto das variações, esta variação é uma melodia tocada em uníssono pelas duas mãos, citando a melodia do tema, mas agora em modo mixolídio.

Os compassos 6 e 7 fazem um contorno melódico em direção à nota Fá,a sétima menor de Sol, caracterizando o modo mixolídio. A linguagem desenvolvida é característica das violas sertanejas e dos pífaros do nordeste, pelas oitavas e pelas melodias modais.

XV. VARIAÇÃO XIV

A variação XIV é responsável por trazer de volta ao conjunto das variações o modo menor original do tema. Possui duas partes, a primeira ainda em modo maior e uma segunda, como que uma reapresentação da primeira parte, mas em modo menor.

A melodia desta variação é construída sobre o mesmo fragmento do baixo do tema que aparece como intervenção melódica do *ostinato* na variação XI.

Na segunda parte da variação, a presença de fragmentos de outras variações é ainda mais evidente, quando a mão esquerda começa a tocar melodias como se fossem três vozes.

E como exemplo da citação de outras variações, podemos demonstrar o compasso 9, que na linha mais grave apresenta o mesmo contorno melódico que o início da Variação I.

XVI. VARIAÇÃO XV

A variação XV demonstra com clareza a importância do contraponto no conjunto das variações. O recurso para a construção é claro, um perfeito cânone em oitavas, em que a melodia é executada pela mão direita e repetida pela esquerda sempre com defasagem de duas colcheias.

A construção da melodia faz referência ao recurso utilizado na variação IX, onde o tema é enriquecido com bordaduras e notas de passagem transformando-se quase que em uma escala de sol maior, ou em fragmentos de escala em progressão.

O caráter seco e marcado sugere características dos tangos argentinos. Esta referência demonstra que o resultado estético das suas obras é produto da soma das suas experiências musicais.

Assim como outras variações, a VII e a VIII por exemplo, as variações XV e XVI se encontram ligadas. O final da variação XV já sugere o início da XVI, sem interrupção, onde a última nota do cânone é justamente a primeira nota da variação XVI.

XVII. VARIAÇÃO XVI

Como finalização do conjunto de variações, o compositor coloca mais uma homenagem a outro compositor brasileiro. Nesta variação a referência é a Heitor Villa-Lobos, mas não há menção a nenhuma obra específica deste autor.

O diferencial inserido por Marlos Nobre são os intervalos de sétima e os acordes dissonantes, que vão ficando cada vez mais compactos no decorrer da variação.

A melodia desta variação se funde com a textura densa dos acordes e aparece sempre como a nota mais aguda dos blocos que passam de uma mão para a outra.

A forma está expandida em relação ao tema original e nesta variação podem ser encontradas três partes distintas.

Nos 12 primeiros compassos ouvimos a melodia no meio da textura, ainda de uma maneira mais tonal.

Na segunda parte, a tonalidade se dilui e os motivos do tema passam a ser relembrados, acompanhados por um baixo em oitavas que executa uma escala cromática descendente que inicia na nota sol do compasso 13 e vai até a nota sol do compasso 33. Porém a linearidade da escala cromática é interrompida através de mudanças de registro semelhantes ao recurso utilizado nas variações IV e V.

A terceira e última parte pode ser vista como uma espécie de Coda, onde a melodia inicial do tema é retomada, porém alterada, a fim de atingir a cadência final.

Em concordância com o pensamento do compositor, que não suporta a tonalidade pura, o último acorde é um sol menor com nona e sétima menor, seguido de um arpejo do mesmo por toda extensão do piano, até o agudo, e um súbito e violento arpejo de notas dissonantes e descendentes em direção à nota sol.

Este recurso de finalização com arpejos e dissonâncias foi utilizado por Marlos Nobre em outras de suas obras, como por exemplo, no Op. 40 ("*Homenagem a Arthur Rubinstein*"), e os arpejos descendentes utilizados no Op.31 nº3 ("Desafio III" para piano e violino). Há ainda uma afinidade entre a variação XVI e o caráter do *Fina*l do Op.12 ("*Toccatina, Ponteio e Final*") também de Marlos Nobre.

XVIII. CONCLUSÃO

Identificamos no Op.8 uma espécie de germe da linguagem composicional de Marlos Nobre. Os elementos utilizados nesta peça serão encontrados em obras posteriores, mais desenvolvidos ou com uma nova roupagem.

Em última análise, concluímos que o Op.8 pode ser visto como uma síntese dos elementos constituintes da formação musical de Marlos Nobre. Encontramos citações, mais, ou menos evidentes, de alguns dos aspectos aos quais Marlos Nobre se dedicou a estudar, no caso o tonalismo, o politonalismo e a atonalismo. A influência de Camargo Guarnieri se faz sentir no contraponto elaborado, nas dissonâncias ásperas e na intensa atividade rítmica da peça.

Há ainda uma relação bastante estreita com a música popular do nordeste, trazida para primeiro plano a partir da variação X, mas presente sempre que possível sob a forma de citação da célula rítmica e caráter do Maracatu, fazendo menção aos primeiros anos da formação de Marlos Nobre em Recife.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gérard. Verbete *Marlos Nobre*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13, USA: Mcmillian Publishers Limited, 1980, pp. 257.

CHARLTON, David. Verbete *Frutuoso (de Lima) Vianna*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19, USA: Mcmillian Publishers Limited, 1980, pp. 693-694.

FREY, M. Liebich; UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. *Análise interpretativa das 16 variações sobre um tema de Fructuoso Vianna op.8 de Marlos Nobre.* 2006. 84 p. Monografia (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

GANDELMAN, Salomea. 36 Compositores Brasileiros – Obras para piano (1950/1988). Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997

MAGALHÃES, Raimundo. 16 Variações sobre um Tema de Fructuoso Vianna, op.8: um Estudo Crítico das Características, Dissertação de Mestrado, UFBA, 1994.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2000.

NOBRE, Marlos. *Minhas Convicções Musicais*. Disponível em <www.marlosnobre.sites.uol.com.br> Acesso em: janeiro de 2006.

A Organização Temática da Trilha Sonora Musical de Era Uma Vez na América

Orlando Marcos Martins Mancini,[*1] Claudiney Rodrigues Carrasco,[#2]

[*] *Doutorando em Música, UNICAMP*, [#]*Professor na área de trilhas-sonoras, UNICAMP*
[1]mancini3@terra.com.br, [2] carrasco@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Palavra-chave 1, palavra-chave 2, palavra-chave 3

Keywords

Música de Cinema, Música e Audiovisual, Ennio Morricone

RESUMO

Esse texto é parte de uma pesquisa de doutorado cujo objetivo principal é estudar o pensamento e o saber musical no cinema, exemplificado pelas reflexões, práticas e perspectivas audiovisuais do compositor italiano Ennio Morricone. Na presente comunicação o objetivo específico é apresentar a organização temática da trilha sonora musical do último filme, de 1984, dirigido por Sergio Leone: Era Uma Vez na América.

I. INTRODUÇÃO

Era Uma Vez na América (1984) foi o último filme dirigido por Sergio Leone antes de seu falecimento em 1989. A gestação do filme, "o projeto dos sonhos" de Leone, exigiu do diretor muitos anos de trabalho antes do início das filmagens. O filme é baseado no livro "The Hoods" escrito por Harry Grey. Leone projetava um filme com mais ambições que as do livro, de cunho mais biográfico.

> Eu não queria contar estritamente a história de um gangster, como o livro faz. Queria fazer um filme sobre a recordação, o passar do tempo, a amizade, a solidão e a morte. As seqüências do meu filme são fragmentos de memória que atravessam a consciência do protagonista, levando-o a descobrir uma realidade que ignorava[i].

Em outra ocasião, Leone acrescentou:

> A personagem central do filme será o tempo. Com o passar dos anos as personagens mudam de aspecto e, às vezes, até de identidade. No entanto, permanecem fieis ao seu passado e determinadas por ele. O tempo as separou, o tempo as enfrenta, o tempo volta a reuni-las[ii].

De forma análoga aos seus westerns anteriores, Leone extraiu da história e da sociedade americana do início do século 20 o eixo dramático que conduziu o roteiro. Sua abordagem se afastou radicalmente das de Coppola nos filmes Cotton Club (1984), *The Godfather* (O Poderoso Chefão, 1972) e *The Godfather II* (O Poderoso Chefão II, 1974); como também se desviou de outros filmes sobre *gangsters*, geralmente mais centrados em cenas de ação (muitas vezes, violentas), mas sem grande repercussão sobre o próprio o gênero cinematográfico, ao invés, Leone fez com o "filme de gangster" o mesmo que Era Uma Vez no Oeste havia feito com os "filmes de westerns". Os gangsters não são, em princípio, estereótipos, como é comum no gênero, mas, são enfocados primeiramente como judeus imigrantes (descendentes do leste europeu) que, de fato, foram assentados em guetos no início do século 20, época do nascimento da Nova York contemporânea; os períodos históricos abarcam aproximadamente 50 anos, enfatizados nas décadas de 1920, 1930 e 1960 e, paralelamente a teleologia da história principal, pode-se acompanhar o desmoronar do chamado "sonho americano", ideologia que dificilmente deixa de encontrar reflexos nos nossos próprios sonhos, seja em âmbito pessoal como social.

Devido ao longo período de gestação de Era Uma Vez na América, muitas das idéias musicais de Ennio Morricone foram "rascunhadas" e gravadas em "temp-tracks" no período de 1979 a 1982, e foi dessas idéias que a trilha musical definitiva se desenvolveu. A gravação aconteceu em Roma em dezembro de 1983 e grande parte dela foi utilizada por Leone nos sets de filmagens.

A grande virtude da trilha sonora musical sustenta-se na forma como se articula e auxilia a narrativa do filme. A narrativa de Era Uma Vez na América é composta por uma complexa teia de memórias, formada por lembranças do protagonista Noodles, apresentadas em constantes flashbacks e flash-forwards dispostos em ordem não cronológica, estabelecendo o intrincado ciclo da história. Todo esse emaranhado gerou algumas especulações sobre se o filme está baseado em eventos "reais", ou seja, vividos diegeticamente pela personagem, ou é um reflexo das alucinações induzidas pelo ópio ingerido por Noodles na introdução e no final do filme.

II. A ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA DA TRILHA SONORA MUSICAL

Na decupagem do filme existem 70 inserções musicais, totalizando 2 horas 4 minutos e 48 segundos de música (o filme tem 3 horas e 49 minutos de duração). 41 minutos e 43 segundos de música diegética; 1 hora 19 minutos e 2 segundos de música extra-diegética; 4 minutos e três segundos de música híbrida (com características diegéticas e extra-diegéticas) utilizadas em momentos denominados de "montagem sonora".

Em seu âmago, a trilha sonora musical é construída a partir da utilização de temas principais e secundários, pela forma como são conectados às relações pessoais da personagem principal (Noodles, interpretado por Robert De Niro) e, ainda, diferenciados pelo modo de como são orquestrados e executados. Nesse sentido, Era Uma Vez na América é muito similar à Era Uma Vez no Oeste (1968) que também utiliza um conceito similar. Porém, em Era Uma Vez na América, Morricone prescindiu dos traços tão característicos que o tornaram popular nos Westerns italianos dando lugar a uma trilha sonora musical com características mais românticas e melancólicas que, na época, pretendeu ser fiel aos três momentos temporais em que se remetem o filme: 1923, 1933 e 1968.

Morricone construiu uma partitura que sublinha tanto as relações temporais específicas quanto algumas mais genéricas. Uma das referências temporais está no estilo jazzístico próprio de New Orleans dos anos 20 e 30. Esse estilo gera um tom irônico quando contraposto ao restante da música da trilha sonora, dotando o filme de um profundo sentimento nostálgico.

Os temas compostos por Morricone, além de identificar relações com personagens, buscam expressar o tempo em suas marcas principais: a pobreza da infância e da juventude dos protagonistas, a "eterna" amizade, o ideal de perfeição de um amor inatingível e, finalmente, o cansaço, solidão e a desilusão.

A organização temática da trilha musical se dá em:

A. Música pré-existente

Temas musicais já existentes, normalmente conhecidos, utilizados por Morricone e Leone no filme principalmente como música diegética:

a) "God Bless America" (Música composta por Irving Berlin);
b) "Summertime" (Porgy and Bess – George Gershwin);
c) "Night and Day" (Cole Porter);
d) "Yesterday" (John Lennon & Paul McCartney);
e) "Amapola" (Joseph M. La Calle);
f) Abertura de "La Gazza Ladra" (Gioacchino Rossini).

B. Música original principal

Cinco temas principais e recorrentes, pensados como leitmotifs, numerados de acordo com a ordem em que surgem no filme. Quatro deles são originais – "Poverty", "Cockeye's Song", "Once Upon a Time in America" e "Debora's Theme"; e um de música pré-existente – "Amapola":

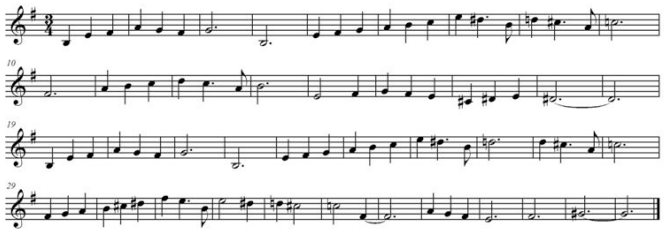



Figura 1. Tema 1 — "Poverty"

Caracteriza-se como um tema nostálgico que representa os anseios do grupo quando enveredado ao mundo do crime. Sua melodia é ouvida no piano, flauta ou bandolim. É, com certeza, o principal tema na trilha devido à sua natureza mais dramática que quando harmonizado com o tom da angústia, produz os momentos mais penosamente emotivos do filme.

O endereço de e-mail é opcional para qualquer dos autores. Separe múltiplos endereços de e-mail com uma virgula seguida de um espaço. Não divida um endereço de e-mail em 2 linhas.

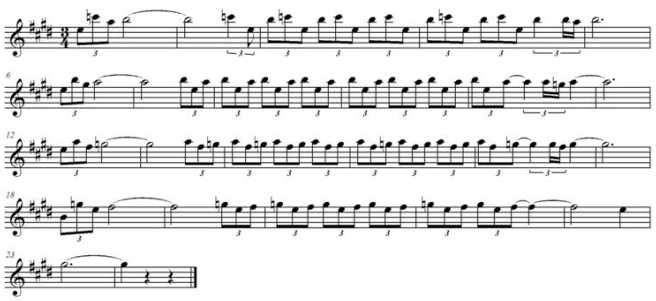



Figura 2. Tema 2 – "Cockeyes' Song"

Executado na flauta de Pã por Gheorghe Zamfir é o tema associado diegeticamente à personagem Cockeye na ação no filme (isso já havia sido feito com a gaita de boca no filme "Era Uma Vez no Oeste"). Cockeye (William Forsythe) toca várias vezes o trecho inicial desse tema numa pequena flauta de Pã que carrega consigo.

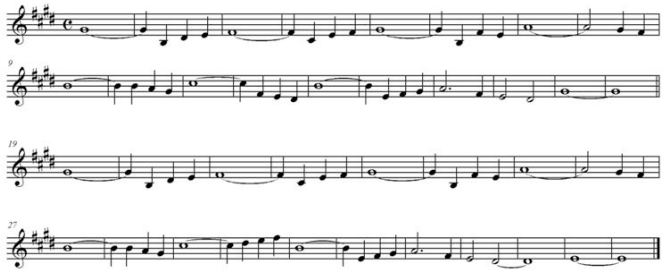



Figura 3. Tema 3 – "Once Upon a Time in America"

O tema que normalmente se refere às reminiscências nostálgicas do passado de Noodles refletindo o relacionamento afetivo do grupo de amigos.

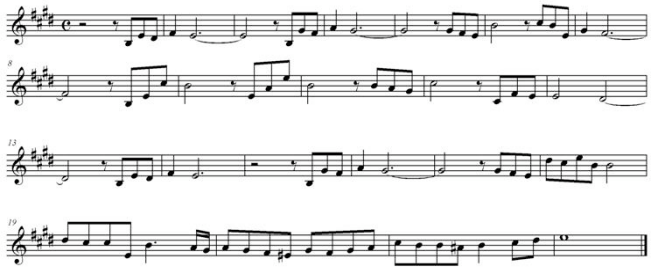



Figura 4. Tema 4 – "Debora's Theme"

Também conhecido como "Tema de Amor". Muito parecido em seu tom ao anterior, difere principalmente no aspecto de ser mais obsessivo e um pouco mais passional em seu comportamento.

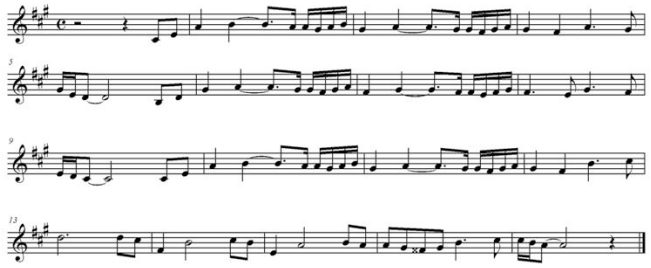



Figura 5. Tema 5 – "Amapola"

Amapola é utilizada como um dos dois *leitmotifs* que caracterizam a relação de Noodles com a personagem Débora (o outro leitmotiv é o "Debora's theme"). Normalmente, quando a música assume esse nível de importância nos filmes com trilha de Morricone, ele próprio compõe o tema. Porque então Leone fez questão de utilizar especificamente Amapola, uma música pré-existente?

Uma das hipóteses à resposta dessa questão estabelece-se nas músicas ouvidas por Leone e por Morricone na transição de suas infâncias para a juventude. O famoso tenor italiano Tito Schipa, um dos vários mitos italianos, fez muito sucesso com a gravação dessa canção e, talvez, a canção tenha sido incluída por Leone como recordação e menção ao seu tempo da Viale Glorioso, em Roma, de onde ele adapta e transpõe para o filme vários casos acontecidos em sua época.

Outra possibilidade de resposta, que não exclui a precedente, centra-se no nome da flor e as possíveis relações com a temática do filme em relação ao ópio ingerido por Noodles. A Amapola é conhecida e chamada na América do Sul de Papoula. Os nomes relacionados à papoula são bem sugestivos. O nome científico da planta "somniferum" (relacionado a sono) e a origem do nome "morfina" (relacionada ao deus da mitologia grega Morfeu, o deus dos sonhos) nos levam a compreender os efeitos que o ópio e a morfina podem produzir: são depressores do sistema nervoso central. Além disso, o ópio ainda contém outras substâncias, como a codeína, e é dele também que se obtém a heroína, uma substância semi-sintética, resultado de uma modificação química na fórmula da morfina.

C. Música original secundária

Temas secundários compostos por Morricone, não associados às personagens e que, portanto, não são tão recorrentes quanto o grupo de temas principais:

1) "Prohibition Dirge" (Música para o enterro da "Lei Seca") – A história da palavra dirge ilustra como uma palavra com conotações neutras, tal como dirigir, pode passar a ter um conteúdo emotivo devido a um uso especializado. A palavra latina dirige é uma forma do verbo dirigere, "dirigir, guiar", utilizada em comandos especializados. No Ofício da Morte, dirige é a primeira palavra na abertura da antífona do primeiro noturno de Matins: Dirige, Domine, Deus meus, in conspectu tuo viam meam. A parte do Ofício da Morte que inicia com esta antífona passou a se chamar Dirige no latim eclesiástico. A palavra, então, foi incorporada no inglês como dirige, escrita pela primeira vez nos anos de 1200. Dirige foi então estendida para referir-se ao canto ou a leitura do Ofício da Morte como parte de um serviço funerário ou memorial. Na idade média a palavra foi encurtada para dirge, embora ainda fosse pronunciada com as duas sílabas. Após a Idade Média a palavra tomou os sentidos de "hino ou lamento funerário" e/ou "um poema de lamento ou composição musical", e passou a ser pronunciada somente com uma sílaba. Morricone escreveu "Prohibition Dirge" para ironicamente (já que com o final da "lei Seca" a bebida alcoólica estaria liberada e os gangsters contrabandistas estariam virtualmente desempregados) festejar a morte da "lei Seca", ou seja, o funeral da "Lei Seca". Com o tom irônico ele consegue ambientar a época utilizando uma formação dos primeiros grupos de jazz tradicional. Pode-se interpretar Dirge como a música que anuncia a morte do próprio bando de Noodles que do ponto de vista do momento da história se desfaz. Todos deveriam morrer, mas, somente Patsy e Cockeye morrem.

2) *"Speakeasy"* – era o nome dado a um estabelecimento (bar ou night club) ilegal utilizado para venda e consumo de bebidas alcoólicas durante o período de 1920 – 1933 (um pouco mais longo em alguns estados) da história dos Estados Unidos conhecido como Prohibition ("Lei Seca"), quando a venda, manufatura e transporte de álcool tornou-se ilegal. Em muitos bares speakeasy tocavam as primeiras bandas de jazz tradicional. Morricone escreveu "Speakeasy" aproveitando a mesma formação do grupo de jazz utilizado em "Prohibition Dirge" seguindo o mesmo tom irônico da festa da morte da "lei Seca", ou seja, do funeral da "Lei Seca". A música possui características de ambientação da época e do local do speakeasy.

III. COMENTÁRIOS FINAIS

Obviamente, a exposição necessária à demonstração das implicações relacionadas à unidade musical e fílmica obtidas pela organização adotada por Morricone na composição dessa trilha sonora musical exigiria, forçosamente, uma amplitude e o conseqüente espaço muito maior do que o permitido nessa comunicação. Limitaremo-nos, portanto, a apresentar referências importantes que surgiram a partir da análise da organização da trilha sonora musical do filme.

Um dos fatores coercitivos da trilha musical está nas tonalidades escolhidas dos Temas Principais, o primeiro em Mi menor, três em Mi Maior e "Amapola" em Lá Maior, respectivamente.

Miceli (2001) chama a atenção à concepção "modular" das composições fílmicas de Morricone: procedimento técnico, utilizado com certa constância por Morricone, denominado por ele de "micro-células" que consiste na construção do todo da composição a partir de motivos ou "células" que podem ser trocadas, variadas, omitidas ou transformadas em novas possibilidades de inserções musicais. As novas possibilidades são denominadas por ele de "módulos" que, por sua vez, também podem ser reagrupados como as "micro-células". Nota-se, nesse sentido, que cada um dos Temas Principais do filme possui intrinsecamente essas qualidades, ou seja, cada um deles pode ser combinado, com ou sem variação e em qualquer ordem, com os demais.

Esse método de composição permite que cada inserção seja fácil e imediatamente reconhecível mesmo quando em seqüências muito breves em que os temas não são apresentados completos, mas, mediante a poucos fragmentos. Trata-se de um fator que permite a valorização em grau máximo do elemento musical e, conseqüentemente, também do filme. Tudo isso representa certa adaptabilidade da própria música, pois, pelo fato de ser construída de modo fragmentário permite adaptar-se aos episódios fílmicos, também muito breves, sem perder a própria identidade.

Outro fator importante a ser pontuado é a utilização do *pedal* ou *nota pedal* (que depois desse filme tornar-se-á uma das marcas importantes na música de cinema de Morricone). Como o próprio compositor sustenta, a música é um componente estranho ao filme, um artifício que deve servir para sua valorização. Nessa perspectiva o elemento musical

deve ser utilizado com muito cuidado para que possa ser efetivo. Alguns dos momentos mais delicados podem ser criados da passagem do silêncio para a música e vice-versa. A nota pedal, como utilizada no filme, propicia a passagem gradativa do silêncio para a música. Além disso, atua também sobre o ouvinte, criando expectativas e tornando mais importante e lógica a intervenção musical. O retorno ao silêncio é obtido tanto pela repetição da nota pedal quanto por outras formas, como por exemplo, ruídos que sobreponham e façam cessar a música.

Finalmente, a trilha sonora musical de *Era Uma Vez na América* propõe "veladamente" o ritmo do filme. Os temas serviram para a marcação das cenas no set de filmagem e na montagem final são executados, na maioria das vezes, integralmente.

---

[i] AGUILAR, C. *Sergio Leone*. Madri: Cátedra, 1990, pp. 126-127. Entrevista realizada em janeiro de 1985; In: FRAILE, J. R. *Ennio Morricone: Música, Cine e Historia.* Salamanca: Gráficas Verona, 2000, p. 204.

[ii] *Idem*, p.130, entrevista realizada em outubro de 1982.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRAILE, J. R. Ennio Morricone: Música, Cine e Historia. Salamanca: Gráficas Verona, 2000.

LEINBERGER, C. Ennio Morricone's The Good, the Bad and the Ugly. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

CAICEDO, A. Entrevista de Sergio Leone. Revista "Ojo al Cine" nº 2, 1975, p.49.

CUMBOW, R. C. Once Upon a Time: The Films of Sergio Leone. London: The Scarecrow Press, 1987.

MARTIN, A. Once Upon a Time in America. London: BFI Publishing, 1998.

MICELI, S. Verbete: Ennio Morricone. In: SADIE, S. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 145-146.

Abordagens Analíticas em *Voice*, de Toru Takemitsu

Paulo Agenor Miranda

Graduando em Música pela Universidade Federal de Uberlândia
paulim_coc@hotmail.com

Palavras-Chave

Análise musical; Toru Takemitsu; *Voice* para flautista solo; Teoria dos Conjuntos; Teoria da Polarização Harmônica

RESUMO

O presente artigo é sobre uma pesquisa em andamento da obra *Voice*, para flautista solo, de Toru Takemitsu (1930-1996), realizado sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro. No trabalho serão feitas algumas menções sobre influências estéticas ocidentais e orientais do compositor e também alguns resultados parciais de análises da obra. Essa dialética entre a questão estético-filosófica e a linguagem musical de Takemitsu é tida aqui como ponto de partida para abordagens analíticas em Voice. Assim, a utilização do silêncio em sua composição, por exemplo, delineou os primeiros caminhos de análise, abordada nesse artigo sob a metodologia da Teoria dos Conjuntos e da Teoria da Polarização Harmônica, de Edmond Costère.

I. INTRODUÇÃO

Esse artigo é sobre uma pesquisa em andamento da obra *Voice*, para flautista solo, de Toru Takemitsu (1930-1996), desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro. Nele, abordarei alguns aspectos analíticos que têm se mostrado importantes para o estudo conduzido até o presente momento.

Tendo como ponto de partida da análise musical de *Voice* os aspectos estético-filosóficos de Takemitsu, torna-se importante uma breve contextualização de suas influências artísticas.

Segundo as considerações feitas por KENNY (2006), a formação estético-musical de Takemitsu está calcada em elementos da cultura Ocidental e Oriental. Essa dialética entre o Ocidente e o Oriente na sua linguagem composicional é explicitada em aspectos musicais da obra *Voice*, tais como: a manipulação tímbrica dos sons e as diversas gradações de "cor" – influência vinda de Debussy e também da música de Shakuhachi; a linguagem harmônica e a suspensão psicológica do tempo – influências de Messiaen e, no último caso, do Zen Budismo e do Xintoísmo; o conceito de dar vida e liberdade aos sons – influência de John Cage, o qual era bastante influenciado também pelo Zen Budismo; e o uso de células-base de construção, vindas do método composicional de Webern, cuja finalidade é explorar a saturação cromática dos conjuntos ditos agregados, ou seja, um conjunto formado pelas doze classes de altura do sistema temperado.

Apesar de todas essas influências composicionais de Takemitsu, o que se tornou mais importante para os primeiros passos de uma análise de *Voice* foi a utilização do silêncio em sua obra, o que possibilitou delinear alguns agrupamentos sonoros importantes da peça, fato este que justifica um tópico desse artigo para se tratar desse assunto.

Depois disso, abordarei, com base na Teoria dos Conjuntos, os conjuntos que possuem a forma primária [0 1 5], os quais se mostraram importantes no plano geral da análise feita até o momento e que, por isso, são tomados como base para este trabalho.

Em seguida, esses conjuntos serão abordados sob a Teoria da Polarização Harmônica, de Edmond Costère, através da análise feita a partir da tabela cardinal.

II. A IMPORTÂNCIA DO SILÊNCIO PARA TAKEMITSU

A aplicação do silêncio nas obras de Takemitsu torna-se um fator importante tanto para entender a estética e filosofia da música Japonesa, quanto para delinear os primeiros caminhos para uma análise estrutural e harmônica de *Voice*, as quais serão feitas posteriormente. É importante notar que no presente artigo o conceito de harmonia baseia-se na definição de Florivaldo Menezes Filho (MENEZES, 2002), o qual trata qualquer fenômeno musical como harmônico. Para ele, a percepção harmônica não se dá apenas através da simultaneidade dos sons (como em um acorde, por exemplo), mas também através da "organização e/ou ordem sonora da obra" (COSTÈRE, 1959a, p.411, *apud* MENEZES, 2002).

Os silêncios entre as ações do flautista na execução da obra são exemplos práticos do Ma, conceito originário do Xintoísmo, mas também com influências do Zen Budismo. Segundo Isozaki (1985, Apud KENNY, 2006) a palavra Ma é uma conceituação de meios tanto espaciais quanto temporais. Em termos espaciais, Ma é a "distancia natural entre duas ou mais coisas existindo em uma continuidade." Em termos temporais, essa palavra refere-se à "pausa ou intervalo natural entre dois ou mais fenômenos ocorrendo continuamente."

Dessa forma, o silêncio nas obras de Takemitsu demonstra a importância dada pela música japonesa à espacialidade sonora, concepção que, nesse artigo, encara o tempo musical como espaço no qual os sons se distribuem. Para Takemitsu, "a coisa mais importante na música japonesa é o espaço, não o som." (TAKEMITSU, Apud LIEBERMAN, 2002). Além disso, o silêncio ajuda no delineamento da estrutura interna da obra, já que os "sons são vistos para atuar no espaço e ocorrem ao lado do 'silêncio', o espaço para a contemplação. Inversamente, o 'silêncio' pontua os sons." (KENNY, 2006, p.12).

Com base naquilo que foi exposto, utilizou-se os silêncios para delimitar trechos de música que posteriormente foram analisados segundo a Teoria dos Conjuntos.

III. CONSIDERAÇÕES COM BASE NA TEORIA DOS CONJUNTOS

A partir do delineamento das primeiras estruturas de frases foi feita a análise dos agrupamentos sonoros de *Voice*. Nota-se que há a utilização do total cromático nas três primeiras frases da obra, excetuando-se a nota Si <11>. Esta aparece no último

multifônico dessa seção – final do terceiro pentagrama da primeira página (ver Fig. I) – o que completa o total cromático, constituindo, assim, um agregado segundo a terminologia da Teoria dos Conjuntos. Deve-se levar em consideração as seguintes características desse multifônico {0 7 11}:

- A forma primária desse conjunto é [0 1 5];
- O seu vetor intervalar é <100110>, o que demonstra a presença de intervalos como 2m/7M, 3M/6m e 4J/5J;
- Tal conjunto institui-se como um elemento de finalização de frase.

Assim, as características intervalares desse conjunto, bem como o preenchimento do total cromático, nesse momento, remetem-nos a uma sensação de cadenciamento, já que, segundo OLIVEIRA (1998),

> Este preenchimento de espaços cromáticos de diversas dimensões foi considerado um factor importante na estruturação das obras do período atonal, nomeadamente como substituição dos procedimentos cadenciais legados pela tonalidade (...) (OLIVEIRA, 1998, p.121).

Durante o restante da obra, o conjunto [0 1 5] aparece mais três vezes, sempre em finalizações de frases, afirmando, dessa forma, o caráter conclusivo que esse conjunto encerra. Essas aparições se dão nos seguintes momentos:

- Segunda aparição: finalização da quinta frase, sob a forma normal {1 5 6}, no quinto pentagrama da primeira página (ver Fig. II);
- Terceira aparição: finalização da primeira grande seção, ou nona frase, sob a forma normal {11 3 10}, no terceiro pentagrama da segunda página (ver Fig. III);
- Quarta aparição: finalização da primeira frase da terceira grande seção, sob a forma normal {2 9 1}, no segundo pentagrama da terceira página (ver Fig. IV).

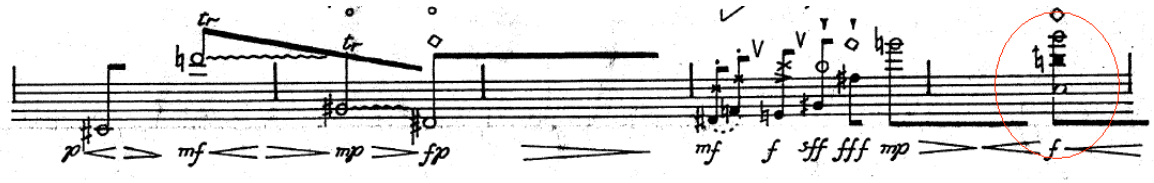


Figura 1.

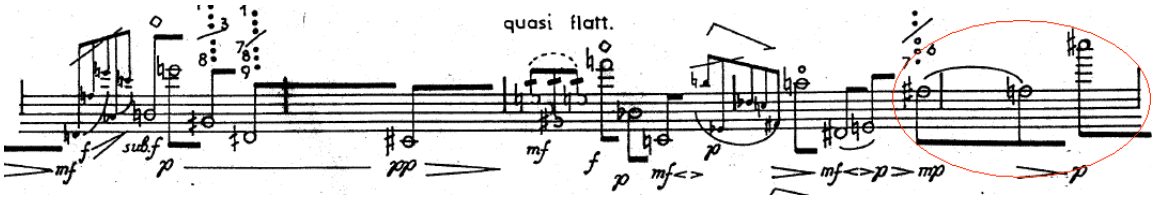



Figura 2.

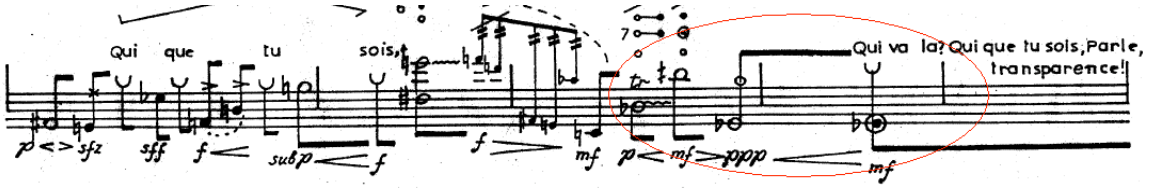


Figura 3.

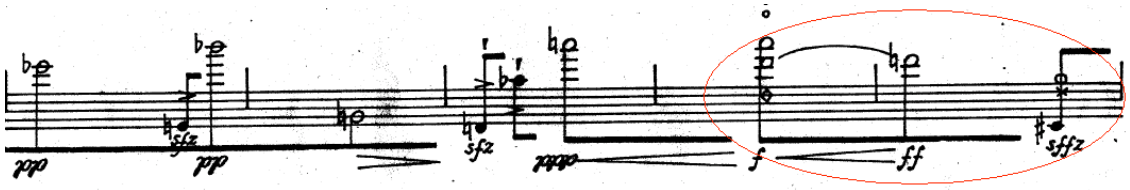



Figura 1.

IV. CONSIDERAÇÕES SOBRE *VOICE* COM BASE NA TEORIA DE COSTÈRE

A teoria da Polarização Harmônica de Edmond Costère possibilita analisar conjuntos – denominados como entidades sonoras, ou seja, agrupamentos de dois ou mais sons, dispostos melódica ou harmonicamente, isolados dos seus respectivos contextos musicais (COSTÈRE, 1956, Apud, RAMIRES, 2001) – através de três tabelas básicas: a tabela cardinal (que possibilita definir a instabilidade ou estabilidade cardinal da entidade), a tabela de gravidade tonal (que possibilita definir se a entidade é propensa à estabilidade ou

instabilidade tonal) e a tabela de gravidade transpositora (que possibilita definir a propensão da entidade a sofrer transposições). Para o presente trabalho, a exposição estará concentrada nos dados analíticos oriundos da tabela cardinal, a qual é a base para a formulação das demais tabelas na teoria de Costère.

Tomando-se as entidades anteriormente identificadas como conjuntos {0 7 11}, {1 5 6}, {11 3 10} e {2 9 1} – que, segundo a Teoria dos Conjuntos, possuem a mesma forma primária [0 1 5] e o mesmo vetor intervalar <100110> – monta-se a tabela cardinal do conjunto [0 1 5], representado aqui pela entidade sonora Dó-Sol-Si, já que para a Teoria de Costère diferentes entidades com a mesma estrutura intervalar possuem a mesma tabela cardinal. Isso permitirá determinar a propensão da entidade a estabilidade ou instabilidade em termos cardinais.

Primeiramente, determinam-se as notas cardinais de cada som constitutivo – sons que pertencem à entidade sonora estudada – da entidade em questão. Assim, tomando o Dó como exemplo, temos as seguintes notas cardinais: Dó (o próprio som), Sol e Fá (quinta justa acima e quinta justa abaixo de Dó) e Dó# e Si (segunda menor ascendente e segunda menor descendente de Dó). O mesmo procedimento é, então, aplicado aos outros sons constitutivos da entidade. Em seguida, toma-se a escala cromática começando com a nota Dó como referência e formula-se a Tabela Cardinal (ver Tab. I, abaixo), que apresenta a soma das densidades de todos os sons cardinais relacionados à entidade. Após isso, é possível determinar a instabilidade ou estabilidade cardinal da entidade estudada, comparando a densidade cardinal da entidade sonora (soma das densidades dos sons constitutivos) com o resultado da soma das densidades do mesmo número de sons extrínsecos mais densos – como a escala adotada como referência para a análise é a escala cromática, os sons extrínsecos à entidade são todos os sons dessa escala que não pertencem à entidade sonora – (no caso, três sons extrínsecos).

Caso a soma das densidades dos elementos constitutivos seja maior que a soma das densidades dos elementos extrínsecos, a entidade sonora é cardinalmente estável. Caso contrário, a entidade sonora é cardinalmente instável. (RAMIRES, 2001).
Assim:

Densidade cardinal dos sons constitutivos: 3 + 2 + 2 = 7

Densidade cardinal dos três sons extrínsecos mais densos: 2 + 1 + 1 = 4

Conclui-se, portanto, que a entidade Dó-Sol-Si apresenta estabilidade cardinal, pois a soma das densidades dos sons constitutivos é superior à dos sons extrínsecos. Nota-se, assim, que essa conclusão vai ao encontro das conclusões obtidas através da Teoria dos Conjuntos, na qual foi verificada uma atribuição de sentido cadencial a esse conjunto.

V. V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de duas abordagens analíticas nesse trabalho (a Teoria dos Conjuntos e a Teoria da Polarização Harmônica de Costère) sobre a obra *Voice*, de Toru Takemitsu, mostrou-se importante para justificar, sob duas perspectivas diferentes, aspectos que se tornaram relevantes nos primeiros passos do estudo analítico em curso.

Tabela I

	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
Notas cardinais de DÓ	1	1				1		1				1
Notas cardinais de SOL	1		1				1	1	1			
Notas cardinais de SI	1				1		1				1	1
Tabela cardinal de DÓ SOL SI	3	(1	1	0	1	1	2)	2	(1	0	1)	2

Através dessa primeira análise, os conjuntos aqui abordados se mostraram possuidores de um caráter conclusivo ou cadencial, caráter este confirmado através da Teoria da Polarização Harmônica, na qual se constatou que a entidade Dó-Sol-Si (representante do conjunto [0 1 5]) é estável, tornando-se isso um fator de destaque.

Esse ponto de convergência das duas teorias é uma entre várias abordagens analíticas possíveis em *Voice*. Como continuidade dessa pesquisa, pretende-se utilizar outros desdobramentos das duas teorias utilizadas, descobrir outros aspectos relevantes dessa obra, assim como expandir os parâmetros musicais a serem estudados, já que, nesse momento do trabalho, utilizou-se apenas o parâmetro das alturas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio financeiro da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), o empenho da professora Sônia Ribeiro, e, principalmente, as orientações do professor Daniel Luís Barreiro.

REFERÊNCIAS

KENNY, Alexis. Silence and the performer in the flute works of Toru Takemitsu (1930-1996). Dissertação de Mestrado. School of Music, The University of Queenland, 2006.

LEE, Chung-Haing. Japanese Elements in the Piano Works of Toru Takemitsu. Tese de Doutorado. University of North Texas, 1991.

LIEBERMAN, Fredric. "Design of My Mind: An Interview with Toru Takemitsu." In: *A Way a Lone: Writings on Toru Takemitsu.* Ed. Hugh de Ferranti and Yoko Narazaki. Tóquio: Academia Music, 2002.

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg:* ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère:* uma perspectiva em análise musical. São Paulo: Embraform Formulários, 2001.

Teoria da Fluxão:
Um novo enfoque na Teoria Musical tradicional e na Prosódia Musical

Reginaldo Carvalho,[*1] Thiago Cabral Carvalho[#2]

[*]*Departamento de Música e Artes Visuais, Universidade Federal do Piauí*
[#]*Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba*
[1] reginaldocarvalho@globo.com, [2] thiagocabral@ymail.com

Palavras-Chave
Teoria musical, Prosódia musical

RESUMO

Reconhecemos o considerável desenvolvimento nas investigações especulativas da teoria musical avançada. Entrementes, também observamos a indolência ao auferir criticamente alguns problemas terminológico-tradicionais basilares da música, necessitáveis de urgente revisão, avaliando-os, em pleno decurso evolutivo da disciplina. Neste sentido orientamos, a partir da conceituação, exposição problemática e enunciação de alguns pressupostos, uma reformulação nas instâncias generativas deste campo de estudo, onde, a teoria fluxionária, aqui discutida, convoca-nos a uma ruptura paradigmática frente às implicações teórico-musicais ubíquas nos tratados e na prática docente dos dias atuais.

I. INTRODUÇÃO

A alternância existe em toda a natureza, podendo ser constatada, a qualquer instante, por qualquer um. É a sucessão de coisas e acontecimentos reciprocamente exclusivos que se repetem em revezamento. A própria energia é alternativa. Os dias e as noites se revezam. Alternam-se as fases da lua, as estações do ano, as marés, o vaivém das ondas do mar, as pulsações cardíacas, o movimento respiratório, os passos do caminhante, os deslocamentos dos membros no andar, assim como as oscilações pendulares.

'Fluxão' vem a ser as etapas de revezamento entre 'fluxo' e 'refluxo'. Fluxo é tese ou 'thésis' (gr) ou 'tésis' (lat) ou apoio ou tonicidade ou assento. Refluxo é arse ou 'ársis' (gr/lat) ou impulso ou atonicidade ou desassento.

Por razões imponderáveis a tradição musical bem como a gramatical vernacular vêm, ambas, ao longo dos tempos, obstinadamente, situando a fluxão dentro do campo parametral sonoro da 'intensidade', conquanto, a toda hora, se constate ser esse fenômeno verificável, autenticamente, no âmbito do parâmetro sonoro da 'duração'.

Fluxo e refluxo acontecem: 'um antes, outro depois'. E, 'antes' e 'depois' são referenciais temporais, e não intensivos, ou de força e fraqueza, eqüipolentes a 'forte' e 'fraco', como se costuma dizer e incessantemente repetir e enfatizar.

Tempo é duração. Volume é intensidade. Duração em música tem a ver com a 'permanência' sonora e do silêncio, enquanto que intensidade tem a ver com a 'potência' do som. Tempo se mede com cronômetro ou metrônomo, tensão com potenciômetro. Não se coadunam os termos 'tempo forte' ou 'tempo fraco', conquanto um manifesta duração e outro intensidade: 'duração forte' ou 'duração fraca' não procede, logicamente.

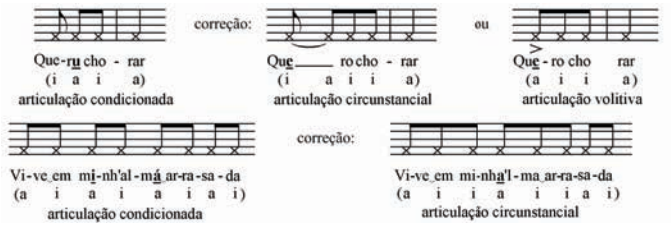
II. DEFINIÇÕES BÁSICAS E PROBLEMATIZAÇÕES

Fluxão é vaivém. Uma alternância isocrônica, cujo paradigma é a oscilação do pêndulo em que se pode observar, incontestavelmente, as pulsações equânimes, sem que ocorra uma batida forte seguida de outra fraca.

O compasso musical considera os tempos como sendo apoiados e impulsivos. Observa-se que numa seqüência alternativa todo primeiro tempo vem a ser apoio e todo derradeiro, impulso. Antes e depois de cada apoio sobrevém normalmente impulso, exceto nos compassos de número díspar de tempos, em que ocorre, no final de cada, forçosamente, o seguimento de dois tempos em impulso, um 'sucedendo' e outro 'antecedendo' apoio.

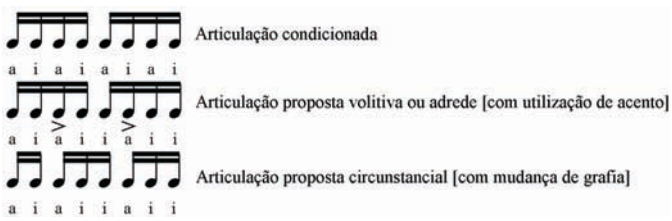
Exemplo 1: A fluxão em compasso quaternário e ternário simples

Toda palavra, mormente a polissilábica, tem um ponto de apoio, o 'icto' [i], e assenta-se sobre determinada sílaba, chamada, outrossim, de 'sílaba tônica'. A sílaba tônica é correspondente de apoio, tese, enquanto que a que se lhe contrapõe, chamada de sílaba átona, é correlata de impulso, arse. Assim como nos tempos musicais, 'antes' e 'depois' de sílaba tônica ocorre, normalmente, sílaba átona.

Fala e música têm em comum o ritmo. Tanto a música quanto a fala são regidas por leis precisas fluxionárias. Ao se ajustarem palavras à música ou vice-versa, as fluxões de ambas devem equiparar-se, as sílabas tônicas vocabulares coincidindo, sistematicamente, com os apoios rítmicos musicais. O descuido poético ou musical diante desse fato faz com que aconteça a 'silabada' [ii] (ex. 2), um erro prosódico-musical deplorável, no entanto, bastante comum entre quem desconhece ou desconsidera o estudo da prosódia musical.

Exemplo 2: As silabadas e as possibilidades de correção

Infelizmente isso se verifica amiúde, mesmo entre os compositores e poetas mais ilustres, tanto do gênero erudito quanto do gênero popular, maiormente em face dos vocábulos paroxítonos, que nem acontece no Hino Nacional, por exemplo, onde se diz, em vez de '**d**essa igualdade', '**e**ssa grandeza' e '**t**erra adorada'... 'dess**á**' igualdade, 'ess**á**' grandeza e, duas vezes, 'terr**á**' adorada.

É mais do que sabido que na língua portuguesa falada e em sua prática gramatical no Brasil a 'silabada' é, simplesmente, inadmissível. A tonicidade das palavras não pode ser, de maneira alguma, descartada nem sequer desrespeitada. O músico tem que se haver com os problemas que surgem, como, por exemplo, na seqüência de duas sílabas tônicas: 'porque quero', 'quê-qué', em que se tem que apelar, certas vezes, para o compasso unário. Os intérpretes vocais, tanto os cantores eruditos quanto os vocalistas populares, às mais das vezes, podem contornar impasses perpetrados pelos autores, músicos e/ou poetas, utilizando-se dos recursos de exceção da fluxão, seja através da 'articulação proposta' ou deflexão, volitiva ou adrede, seja da 'articulação proposta' circunstancial[iii].



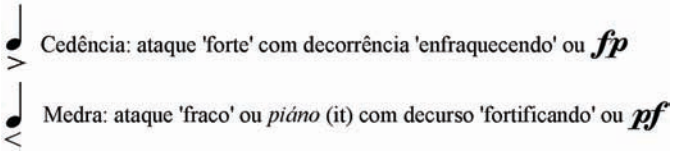
Exemplo 3: Possibilidades de diversificação fluxionária pela articulação musical

Em música existe uma palavra que a gramática vernacular não adota, a 'entonação', com o significado exclusivo de 'maneira' de dizer, falando ou cantando, da intenção, da inflexão ou do entono, do tom de voz, da eloqüência, em que se deixa passar, claramente, a noção semântica ou então se revela o estado psíquico na emissão sonora da enunciação, diferente do significado da 'entoação', com que se confunde, adotada, outrossim, pela gramática vernacular, contudo, misturando as duas acepções, sendo que essa é, de fato, exclusivamente, a variedade freqüencial ou a mudança ou a diversificação de altura sonora enquanto se fala ou se canta, enquanto naquela é que acontece, verdadeiramente, o fenômeno do realce de intensidade.

Outro termo, de sonoridade semelhante, que a música adota mas a gramática vernacular não, é a 'intonação', que quer dizer a 'altura absoluta' sonora, precisa, de cada som, ou o seu exato índice na Escala Geral, e nível freqüencial, em Hz.

A realidade é que a acentuação ou a 'intensão' na fala é uma decorrência da 'intenção' ou da entonação ou da inflexão com que se diz, falando ou cantando. A questão de reforço ou realce que se dá a determinada sílaba advém, sobremaneira, do fato de se querer frisar bem o que se quer dizer, ou então, do esforço ocasionado para se chamar quem está longe e, principalmente, do estado de espírito que se faz passar com o intuito daquilo que se quer salientar, é a expressão, como já se frisou, a eloqüência, a inflexão ou entonação[iv].

Tempos musicais e sílabas vocabulares se 'acentuam' quando preciso for. Só que 'acentuar', em música é uma coisa e em gramática vernacular é outra. Em música, é colocar acento, sinal diacrítico significativo de intensidade, de marcação, e esforço, medra ou cedência (ex. 4), todos sinais de *intensidade*. Enquanto que em gramática vernacular, acento vem a ser o sinal diacrítico para indicação de abertura, de fechamento ou de nasalização de vogais, âmbito do parâmetro sonoro *timbre*. É bastante comum afluir a coincidência do acento gramatical vernacular, que é indicativo de timbre, com a sílaba tônica, o que não quer dizer que ele seja sinal de intensidade.



Exemplo 4: Cedência e medra na grafia musical

Aqui se faz mister distinguir, claramente, a diferença entre o que é 'acento' e 'assento'. O primeiro, escrito com 'c', é o indicativo musical para se enfatizar o som ou a sua execução através da 'acentuação', dentro do parâmetro sonoro da 'intensidade', que faz a 'diferença entre o que é *forte* e o que é fraco', e, em gramática vernacular, vem a ser o índice de variação tímbrica de vogal. O segundo, escrito com 'ss' é o caimento natural da articulação, quer na música quer na gramática vernacular, da ordenação natural fluxionária, que induz à 'diferença do que vem *antes* e do que vem *depois'*, a distinção entre apoio e impulso, tonicidade ou atonicidade, assento ou desassento, nesse caso dentro do parâmetro da 'duração' (CARVALHO, 1979).

É preciso, uma vez por todas, distinguir-se, que se tome, verdadeiramente, consciência, que a sílaba que encerra vogal munida com sinal diacrítico não é, imperiosamente, uma sílaba 'fortificada', provida de acento significando 'forte', é apenas municionada de assento ou apoiada, contendo sinalização para abertura, fechamento ou nasalização da sua vogal. Por certo a sílaba acentuada, ou indicada com sinal diacrítico, não reforça com intensidade, conquanto a assentada apenas decorre naturalmente, cumpre seu papel na alternância 'apoio - impulso', 'tonicidade - atonicidade'. Nada impedindo, entrementes, como já se disse anteriormente, que possa haver simultaneidade, por sinal, isso ocorre amiúde, de sílaba tônica ou apoiada, com sílaba gramaticalmente 'acentuada', com diacrítico, indicativo precípuo de timbramento vocálico, como se pode observar nas palavras proparoxítonas e oxítonas findas com vogal.

O ditongo é um seguimento silábico ou vocabular de duas vogais, admitidas como sendo um lance único de pronúncia, uma delas considerada como, propriamente, a vogal, e a outra, semivogal, e, de acordo com a disposição que aquela ocupe, chamar-se-á ditongo 'antecedente', a vogal antes da semivogal, e ditongo 'seqüente'[v], a vogal seguindo a semivogal.

ditongo antecedente: p**a**i = vogal **a** ‘antes’, semivogal **i** ‘depois’
ditongo seqüente: pátri**a** = vogal **a** ‘depois’, semivogal **i** ‘antes’

III. CONCLUSÃO

A colocação, em ‘musiquês’ ou em gramática, da ‘alternativa no campo da intensidade’, além de inexata e sem lógica, deixa sem explicação plausível toda uma decorrência rítmica a causar intempestivos transtornos teóricos, em música, ao se querer, por exemplo, explicar o que seja, na verdade, uma ‘síncope’ ou um ‘contratempo’ em teoria musical, assim também, em gramática, ao se elucidar o ditongo, mormente na hora da fusão ou do ajustamento da fala com a música e vice-versa, em prosódia musical, devido a impasses criados justamente por conta desse tremendo equívoco.

Há que ressaltar-se, além do mais, a opção que fez a gramática vernacular pelo étimo[vi] latino, em que os poetas romanos inverteram, por conta própria, a ordem das coisas, chamando tese de arse e arse de tese.

Uma vez que a música segue o étimo grego original, é mais uma celeuma a ser resolvida entre as Academias de Letras e de Música, para assossego, pelo menos, dos professores de prosódia musical.

Existe uma representação escultórica em dois lances, onde os antigos deixaram bem claro o real significado que pretendiam fornir às duas asserções. No primeiro, músicos se preparam para estimular seus instrumentos, mantendo no ar, levantadas, as baquetas dos tambores, as mãos afastadas dos pandeiros, e os cantores se aprestam a cantar, dançarinos têm os pés levantados, em impulso. No seguinte, todos estão em ação de execução musical, tocando os instrumentos, batendo com as baquetas nos tambores, - o que não quer dizer que os estejam ‘arrebentando’, com toda força -, os cantores expressam o ato de cantar e os dançarinos assentando os pés no chão, mas sem qualquer insinuação de marcha soldadesca.

É incrível que músicos e gramáticos vernaculares se tenham deixado engabelar, desde a Renascença, numa formulação tão errônea quanto ilógica, de confundir ‘assento’ com ‘acento’, e muitos, até hoje, não queiram, nem sequer ouvir falar, em se dar ao trabalho de ‘raciocinar’ em torno desse assunto tão importante e basilar, muito menos de ‘mudar de opinião’, já em pleno século XXI, insistindo e persistindo no erro, baseando-se em teorias abstrusas que operam em paradigmas obsoletos e, ainda por cima de tudo, passando adiante o seu encruamento, falando errado, ensinando errado, inculcando nos aprendizes, seus alunos, concepções inadequadas que, certamente, lhes causarão embaraços futuros e que, ao despertarem para a realidade, forçosamente, terão o desprazer de considerarem seus mestres como ‘indespertos’ no seu próprio tempo.

NOTAS

[i] lat. ictus,us 'golpe, choque, compasso marcado, pulsação'.

[ii] Erro na pronúncia, especialmente o que consiste em deslocar a tonicidade da palavra.

[iii] A palavra ‘articulação’, que significa cada uma das fases de movimento dos órgãos fonadores na produção dos sons da fala, e a enunciação expressa com nitidez, quer dizer, igualmente, em música, a incidência dos apoios e dos impulsos musicais, podendo ser tanto ‘condicionada’, quando conforme ou coincidente, ou seja, restrita à intercalação fluxionária, ou a coincidência das pulsações com a alternância seguindo a ordem natural temporal apoio/impulso, quanto ‘proposta’ ou convelida, o mesmo que diástole ou deflexão, quando desraigada da ordem alternativa fluxionária, ocasionando descoincidência das pulsações com o revezamento, podendo ser circunstancial, a grafia dos valores musicais determinando a ordenação fluxionária, ou ainda volitiva ou adrede, quando sinais de intensidade aplicados a figuras musicais impulsivas, mesmo grafados de acordo com a ordem natural, tornam-nos apoiados, alvitrando uma fluxão nova.

[iv] Um aprofundamento terminológico destes pode ser lido em CARVALHO, 1997a, 1997b, 2002, 2008.

[v] Propomos aqui uma substituição dos termos ‘crescente’ e ‘decrescente’, que, impropriamente, se vem empregando à porfia não coincidem com a terminologia particular da música nem da física, a traduzir esforço ou reforço de tensão, com efeito restrito para uma só ‘figura musical’ ou para uma vogal única, àquela congregada, porquanto, o primeiro quer dizer ‘cedência’, expressando ‘ o que era forte e foi se tornando fraco’, e o segundo, ‘medra’, exprimindo ‘o que era fraco e foi ficando forte’.

[vi] Fonte de um vocábulo; etimologia.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Reginaldo. *Teoria Musical – Tomo I:* Duração e Intensidade. Teresina: Editora Punaré, 1979.

____. *Teoria Musical – Tomo II:* Altura e Timbre. Teresina: Gráfica e Editora Júnior Ltda, 1997.

____. *Regência Musical*. Teresina: Editora Gráfica do Povo, 1997.

____. *TPM-I:* Parte Teórica. 4 vol. Teresina: [s.e], 2002.

____. *MUSIQUÊS* – Dicionário Essencial de Termos Musicais Peculiares. Teresina: [s.e], 2008.

Dualidade Tonal no Prelúdio nº 5 para violão de Villa-Lobos

Rodrigo Moreira da Silva[1], Guilherme Sauerbronn de Barros[2]

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

[1]moreir@hotmail.com, [2]guisauer@gmail.com

Palavras-Chave

Villa-Lobos, análise schenkeriana, dualidade tonal

RESUMO

Esta comunicação propõe uma análise do Prelúdio nº5 para violão de Villa-Lobos, composto em 1940. A obra, constituída de três partes, possui a forma ABCA. Algumas das características marcantes que esta análise revela são a constante mudança de registro e a dualidade tonal. Apresentamos também uma redução schenkeriana que ilustra o texto.

I. INTRODUÇÃO

O prelúdio n. 5 integra um conjunto de cinco peças, compostas em 1940 por Villa-Lobos, fase em que sua linguagem composicional já estava consolidada e amadurecida. A peça possui três partes distintas, que chamaremos de A, B e C. A forma da música é ABCA, de maneira que a parte A introduz e encerra a obra. Num primeiro olhar, as partes do prelúdio parecem quase que peças isoladas. A parte "A" está na tonalidade de Ré maior. A parte B, na tonalidade relativa menor, ou seja, Si menor. A parte C possui armadura de clave de Lá maior, o que sugere uma tonicização do quinto grau da tonalidade original, Ré maior. A partitura da obra está anexada a este trabalho no final do texto.

A impressão de independência entre as partes talvez venha do fato de que as passagens de uma parte para outra não envolvem cadências preparatórias para os centros tonais seguintes. Uma das características mais notáveis da obra é o que chamaremos de dualidade tonal. O compositor, ao longo das partes A e B, afirma harmônica e melodicamente a tonalidade de Ré maior e sua relativa Si menor. A ambigüidade está sempre presente ao longo de cadências sutis. No entanto a questão vai além da ambiguidade, podemos, neste caso falar em dualidade tonal, pois tanto o Ré quanto o Si menor são plenamente confirmados, cada um a seu tempo. A palavra ambiguidade conotaria uma indefinição da tonalidade e não parece este o caso, o que temos é uma *Urlinie* que inicia no grau melódico 8 apoiado pelo I grau (Ré maior) e um desenvolvimento interno do grau melódico 3 sobre o VI grau (Si menor). Existe uma correspondência formal dessa dualidade na grande divisão da peça em duas partes principais, A e B, com uma retransição - parte C - para A. A presença de uma tonalidade principal e outra secundária é comum no repertório tonal, o que chama a atenção nesta peça é a simultaneidade, o paralelismo da apresentação de Ré e Si. É como se uma tonalidade fosse o complemento natural da outra.

II. REDUÇÃO DO PRELÚDIO

Como veremos na redução schenkeriana que apresentamos a seguir, a peça inteira está estruturada sobre uma grande cadência I – VI – V – I. Uma característica geral da peça é a constante mudança de registro. As idéias musicais em vários trechos são repetidas, ou variadas, em diferentes registros. Na parte A podemos ver isso já no primeiro compasso, em que uma descida de Ré a Si, ao mesmo tempo em que revela a dualidade tonal entre o I e o VI graus, anuncia as mudanças de registro que virão.

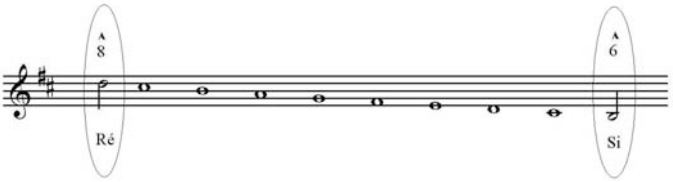


Figura 1. Gesto melódico inicial (tema)

Neste primeiro gesto melódico o compositor antecipa os rumos que a peça irá seguir, em particular a relação entre a parte A, centrada no grau melódico 8 e na tonalidade principal de Ré maior, e a parte B, que prolonga o grau melódico 3 e o VI grau harmônico. A redução da peça evidencia a primazia do grau melódico 8, apesar de o grau melódico 3 desempenhar uma função estrutural importante, especialmente quando suportado pelo grau VI no baixo, que irá originar a parte B. Na redução da parte A (Figura2) pode-se observar nos quatro primeiros compassos justamente a valorização dos graus melódicos 8, 3 e 6 e a ênfase no VI grau, no primeiro tempo do segundo compasso.

Na parte A não existem cadências muito expressivas, todas diatônicas, com exceção de um trecho cromático entre os compassos 10 e 11. Um efeito, que também será retomado na parte B, é a alteração do V grau harmônico. Nos compassos 6 e 13 da parte A e no compasso 22 da parte B, o compositor utiliza o Dó natural, mudando a cor do acorde dominante. A descida escalar, que é a primeira idéia melódica, é repetida no compasso 7 uma oitava abaixo, em uma voz interna, mas logo é interrompida, para recomeçar no compasso 8, no mesmo registro do início. Esta mesma idéia volta a repertir-se no

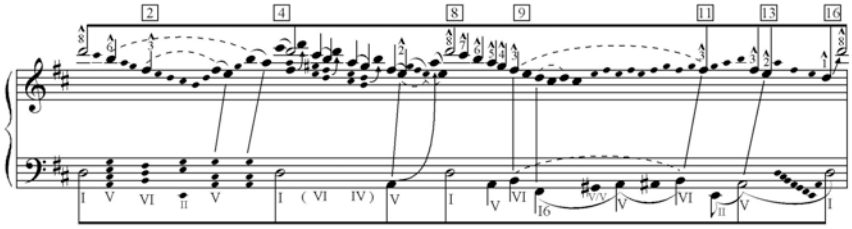


Figura 2. Parte A

compasso 14, desta vez duas oitavas abaixo do registro original. Como dissemos, a exploração de diferentes registros é uma característica marcante da peça.

Os dois últimos acordes da parte A, Ré maior e Si menor, sintetizam a afirmação dos dois centros tonais e a mudança de registro. Apesar de não haver uma cadência preparatória entre as partes A e B, o último acorde da parte A, que será também o último acorde da peça, representa a dualidade entre o I grau e o VI grau, relativo menor. De qualquer maneira o Si menor tanto reforça a dualidade tonal da obra quanto serve de conexão entre as partes A e B.

Interpretamos a parte B(Figura 3) como uma tonicização do VI grau e uma prolongação do grau melódico 3. Em termos harmônicos, esta parte possui uma harmonia um pouco mais "colorida" que a parte A, que era bastante conservadora, em termos tonais. Um exemplo disso é o acorde que aparece nos compassos 19, 26 e 30, um acorde ambíguo com o baixo na nota Fá#. Se considerarmos esta nota como a fundamental desse acorde, teremos um acorde com a quarta suspensa e a nona menor como dissonância. Este acorde desempenha uma função de dominante relativa ao sexto grau, que aparece em seguida, e ao mesmo tempo possui uma sonoridade do modo frígio, pela presença da nona menor, o que dá certo sotaque flamenco ao trecho. A maneira como é pensado para o violão, explora o recurso das cordas soltas, destacando o aspecto técnico e timbrístico da composição.

A nota Fá# (grau melódico 3) tem grande importância na melodia, em função de considerar que toda a parte B prolonga o Fá# na linha fundamental. O fato de B estar tonicizado no sexto grau, relativo menor da tonalidade principal Ré maior e que também possui função de tônica, é um dos fatores que levam a esta conclusão. Outro fator é a presença dessa nota na melodia no início de B e nos compassos 20, 23, 24, 31 e 32. Nestes compassos citados, a melodia aparece na voz superior, sobre o principal desenvolvimento melódico de B que ocorre numa voz interna, como se fosse uma resposta da voz superior ao que é apresentado pela melodia no registro inferior, e aí a nota Fá# também possui importância expressiva. Novamente a mudança de registro, característica marcante do prelúdio, pode ser observada. Este trecho ainda apresenta o motivo que parece ser a "alma" de B, com movimento contrário de vozes partindo da nota Fá# em duas oitavas, como nos compassos 20, 31 e 32. Na cadência final o sexto grau se confirma como centro tonal em B. O final resolutivo em Si menor é o que permite certa independência para a parte B e o compositor não faz uma cadência dominante de conexão com a tonicização em Lá maior da parte C.

Um breve momento no qual podemos dizer que B afirma a tonalidade de Ré maior está entre os compassos 22 e 24. Neste trecho o Lá maior dominante, formado depois de um interessante movimento contrário de vozes, resolve em Ré maior no compasso 23 e segue afirmando o Ré como centro tonal sob outros matizes harmônicos. Isso reforça a idéia da dualidade tonal presente na parte A. O movimento de vozes contrárias do compasso 22 também repete o efeito da terça menor, Dó natural, sob a função dominante do mesmo modo que aparece em A. Outro trecho expressivo que merece destaque nesta parte está nos compassos 28 e 29, analisado como uma dominante relativa do segundo grau.

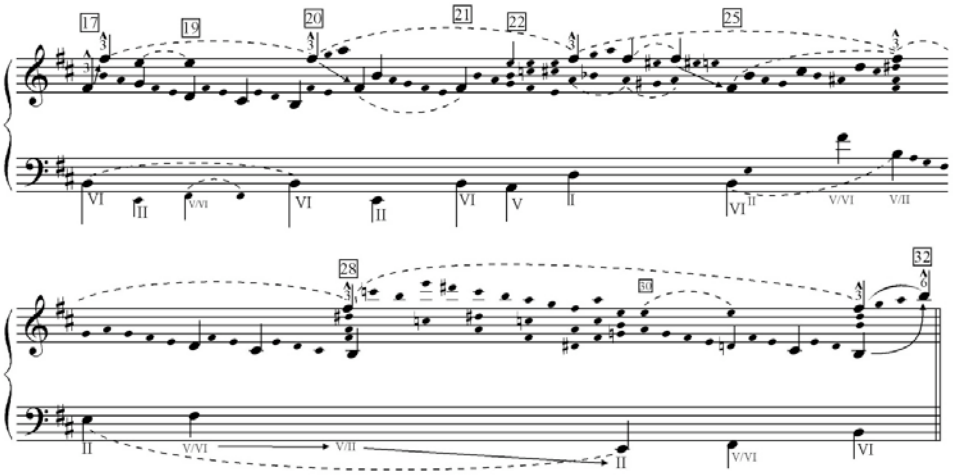



Figura 3. Parte B.

Na parte C (Figura 4) o compositor toniciza o quinto grau e a armadura de clave muda para Lá maior. A harmonia principia com um acorde de Mi maior dominante, sugerindo a tonicização para Lá maior. Apesar de termos dito que não havia preparação para as mudanças de tonalidade entre as partes A, B e C do prelúdio, neste caso o acorde inicial funciona como transição, porém da forma mais resumida e sintética possível. A melodia utiliza motivos de três notas baseados em apogiaturas das notas reais dos acordes que estão sendo arpejados, Mi menor no compasso 33 e Fá# dominante no compasso 35. No compasso 34, um extenso arpejo ascendente em Lá maior tem como alvo a nota Mi natural. Esta nota, o grau melódico 2 da linha fundamental, aparece sobre o quinto grau do campo harmônico de Ré maior, fazendo da parte C uma grande prolongação da dominante da tonalidade principal. Como característica motívica marcante de C, vemos os arpejos ascendentes ornamentados com apogiaturas.

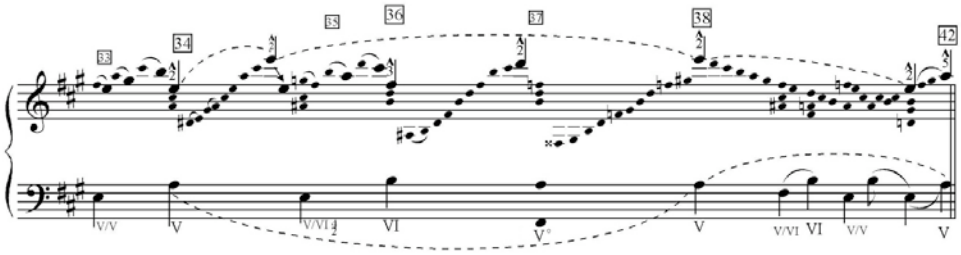


Figura 4. Parte C.

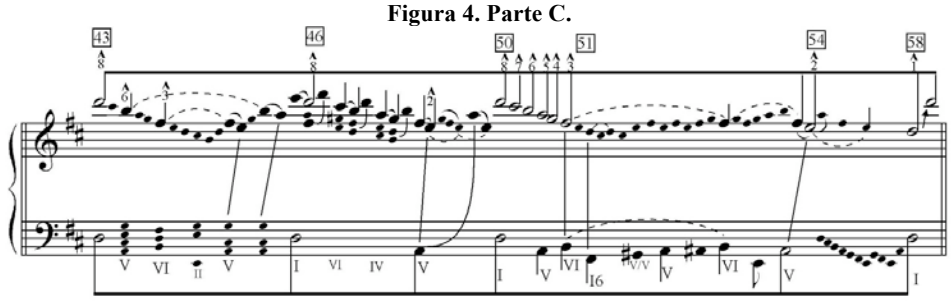


Figura 5. Parte A' (final).

No compasso 38 a melodia inicia uma descida escalar partindo do Mi natural agudo, na verdade uma variação do tema inicial; por sua localização no final da parte C, esta escala prepara o retorno do tema inicial, funcionando como uma retransição temática. Aliás, após o afastamento para o VI grau (relativo menor) na parte B, toda a parte C parece funcionar como uma grande retransição para a parte A. Interpretamos este prelúdio como o desenvolvimento de uma cadência harmônica do tipo I-VI-V-I. Do ponto de vista melódico fica clara a exploração de diferentes registros. Interessante é notar como na cadência final (Figura 5) encontramos o mesmo movimento harmônico VI-V-I dos compassos 15 e 16. Isto pode ser visto como síntese de todo o argumento musical da peça, e também mostra uma possível relação de unidade e identidade entre níveis micro e macro de análise.

A mudança de registro aparece até mesmo nos acordes conclusivo, nos compassos 16 e 58. Um Ré maior com a nota Ré natural é seguido de um acorde de Si menor, com a nota Ré natural na voz extrema. A função conclusiva destes acordes confirma não apenas a dualidade tonal da obra, mas também a exploração dos registros nos quais a peça se desenvolve, como mencionado anteriormente.

A *Ursatz* da peça (Figura 6) fornece uma visão geral da estrutura, com a grande prolongação do grau melódico 8 sobre o grau I e os desenvolvimentos, em um nível estrutural menos profundo, do grau melódico 3 sobre o grau VI. Observamos ainda a correspondência entre a solução formal da obra e sua estrutura fundamental.

Além de inspirar-se em gêneros populares, Villa-Lobos contribuiu enormemente com suas obras para violão para o desenvolvimento de uma linguagem própria do violão brasileiro. Suas obras são estudadas por violonistas de todo o mundo, e se tornaram peças do repertório violonístico mundialmente consagradas.A independência de cada uma das partes deste prelúdio nos reporta ao caráter da peça *Choro N°1* de Villa-Lobos, composta vinte anos antes dos prelúdios para violão. De maneira geral ambas as obras expressam caráter seresteiro, através de uma linguagem violonística inspirada no contexto musical carioca das primeiras décadas do século XX. Apesar de ser possível entender cada parte como uma pequena peça avulsa, a unidade das obras é garantida através de vários elementos de coerência, tanto harmônicos quanto motívicos. No caso específico do prelúdio n. 5, existe uma unidade estrutural maior, que explora a dualidade harmônica entre o I e o VI graus tanto harmônica como melodicamente.

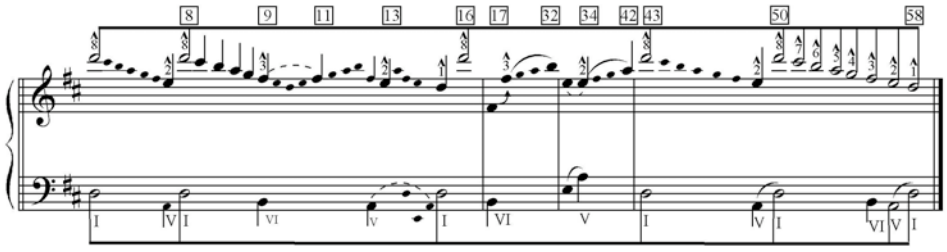


Figura 6. Estrutura Fundamental (*Ursatz*)

REFERÊNCIAS

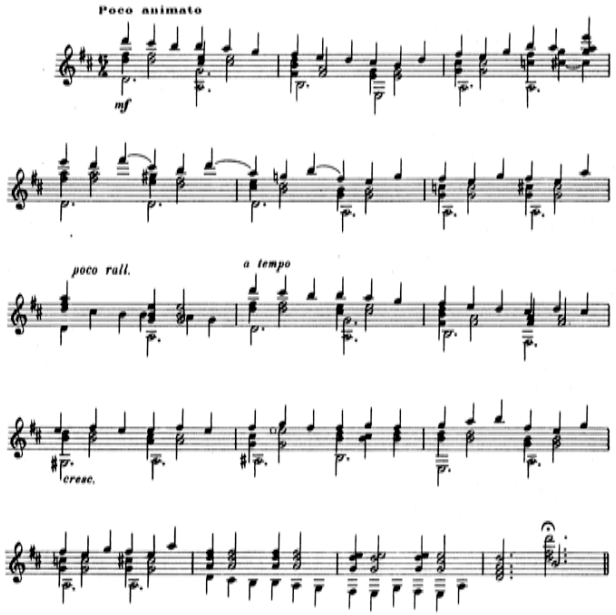
CADWALLADER, Allen & GAGNÉ,, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, New York: Oxford University Press, 1998

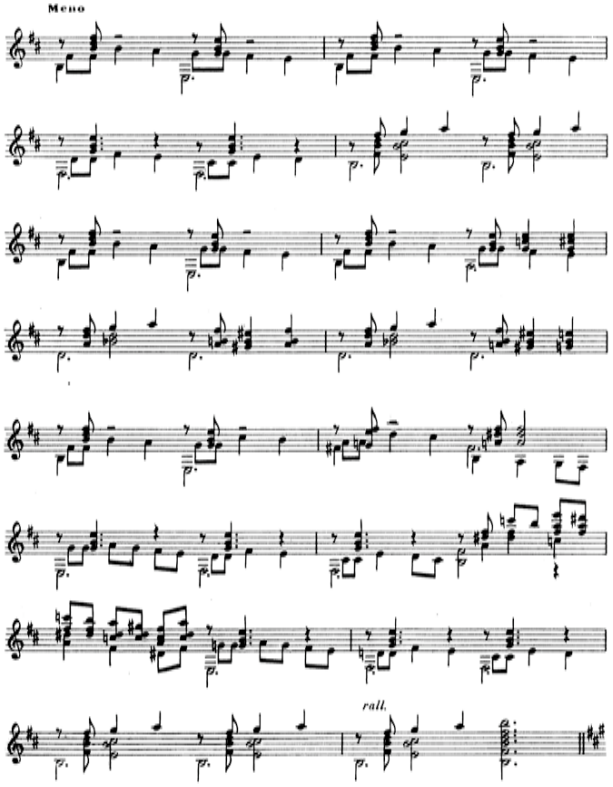
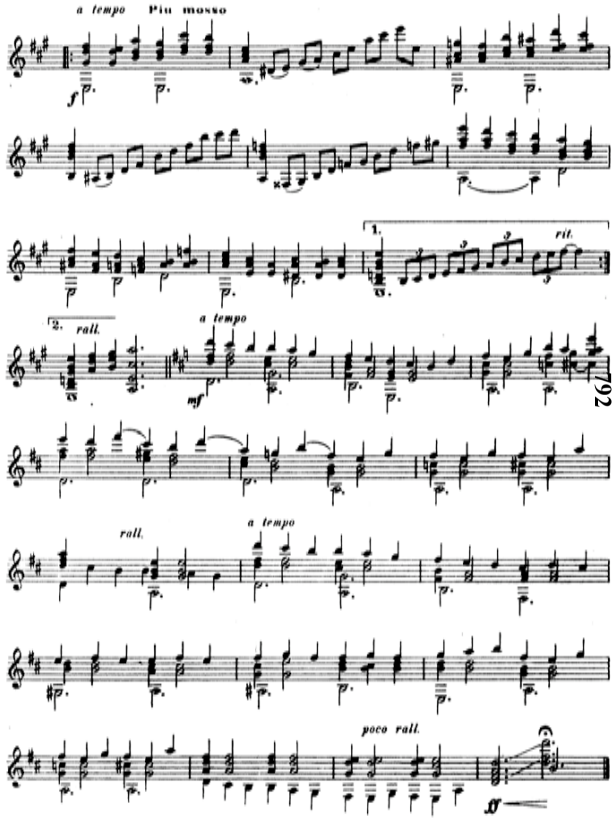
NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi, 1977

PAZ, Ermelinda A. Villa-Lobos e a música popular brasileira : uma visão sem preconceito, Rio de Janeiro : E. A. Paz, 2004

PRÉLUDE Nº 5

Pour Guitare

H. VILLA - LOBOS
(Rio, 1940)

Copyright 1954 by
EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris 8e

Tous droits d'exécution publique de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

XIX Congresso da ANPPOM DCuritiba, Agosto de 2009 DDeArtes, UFPR

As características idiomáticas do grupo vocal Os Cariocas

Rogério Carvalho

Departamento de composição, Universidade Federal do Rio de Janeiro
rogeriocello@bol.com.br

Palavras-Chave

Os Cariocas, arranjo vocal, textura

RESUMO

Este texto apresentará uma análise do arranjo vocal escrito por Ismael Netto para Os Cariocas, da canção Último Beijo. Foram comparados os aspectos encontrados nesta peça com trechos de arranjos vocais dos grupos do mesmo período, tais como: Anjos do Inferno, Quatro ases e um coringa e Namorados da Lua. O objetivo aqui é destacar aspectos específicos que refletem as características idiomáticas do grupo vocal Os Cariocas. Foi aplicado o método de análise textural dos autores Ostrander e Wilson (1986), adaptado a este trabalho, com intuito de destacar os procedimentos texturais adotados pela arranjador.

I. INTRODUÇÃO

A canção Último Beijo, cuja música e letra foram compostas pela parceria Ismael Netto e Nestor de Holanda, com arranjo vocal de Ismael, foi gravada duas vezes por Os Cariocas. O primeiro registro tem a participação de Ismael e é de 1953, em disco 78 rpm. O segundo registro foi feito no LP póstumo intitulado Os Cariocas a Ismael Netto, em 1957. Neste disco, Hortênsia, a irmã caçula dos irmãos Ismael e Severino, canta a primeira voz que era feita por Ismael em falsete. Em 1959, com a saída de Hortênsia, Os Cariocas tornou-se, definitivamente, um quarteto, formação que persiste até hoje. O arranjo vocal de Último Beijo foi escrito para cinco vozes masculinas, divididas em primeira, segunda, terceira, quarta e quinta voz. Essa formação já era um diferencial se comparada a outros grupos da época, como Namorados da Lua, Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa. Neil Teixeira na sua dissertação de mestrado intitulada Os Cariocas: Repertório do período entre 1946 e 1956 (2007), comenta que alguns desses grupos também eram quintetos como na versão original de Os Cariocas, entretanto, as vozes eram divididas em duas, três e muito esporadicamente quatro, em alguns casos de acordes dominantes com sétima e acordes maiores com sexta. Não nos ateremos a analisar a harmonia deste arranjo, pois o enfoque central do presente trabalho é o aspecto textural.

II. O ARRANJO VOCAL DA CANÇÃO ÚLTIMO BEIJO

Podemos dividir a introdução do arranjo em três frases. A primeira compreende os quatro primeiros compassos, e cantada a capella, apresenta uma melodia em vocalize na primeira voz, acompanhada por um background harmônico de notas longas nas outras vozes. Sobre a fonética neutra, Hawley Ades no seu livro Choral Arranging (1983) ressalta:

Este tipo de acompanhamento que pode ser ou homofônico ou contrapontístico oferece uma ampla variação de dinâmica através do uso de vários sons neutros - "MM, OO(Ô), AH", etc. Com isto, é possível alcançar um bom crescendo começando com "hum", abrindo gradualmente pra um "OO", então um "OH", e finalmente um "AH". (ADES, 1983, p, 82).

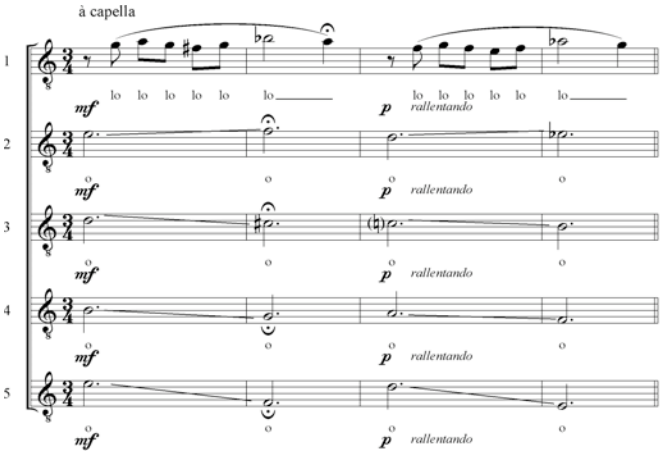



Figura 1. Primeira parte da introdução

A segunda frase da introdução tem início no c. 05 e termina no c. 08. Neste trecho a textura muda para um soli nos dois primeiros compassos, onde a primeira voz mantém o vocalize, enquanto as demais vozes harmonizam em bloco a melodia principal. Nos dois últimos compassos temos um uníssono entre as cinco vozes. Segundo Teixeira (2007), diferentemente de outros grupos vocais do mesmo período, como Namorados da Lua, Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa, que em soli apresentavam a melodia principal em uma voz intermediária, normalmente a segunda, ou na voz mais grave, em Os Cariocas a melodia está sempre na primeira voz, cantada em falsete por Ismael na época, e hoje por Severino. Com exceção dos solos, que eram cantados pela voz mais grave.

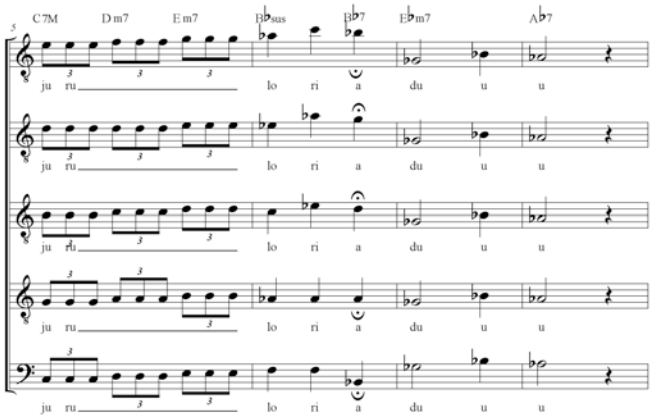



Figura 2. Segunda parte da introdução

A terceira e última frase da introdução, que inicia no c. 09 e finaliza no c. 12, mantém a textura de soli a cinco vozes como no início da frase anterior, com a melodia na primeira voz

como vimos, característica marcante de Os Cariocas. Importante observar nessa introdução o uso que Ismael faz da fonética neutra. Ades esclarece: "(...) o uso de diferentes prosódias que podem variar desde a boca chiusa "MM", passando por vogais menos sonoras, 'U,Ô' até vogais mais abertas 'A', lhe dá uma possibilidade de usar uma dinâmica que vai do pianíssimo até o forte apenas variando o uso de fonemas" (ADES, 1983, p. 82). O autor comenta ainda que Handel, Beethoven e Bach já faziam uso das vogais neutras (u, o, a) em suas partituras corais. Ismael usa a fonética neutra para enriquecer o "texto" musical. Na primeira frase, o arranjador faz uso da discreta vogal "O", que auxilia a sustentar as notas longas do background harmônico. Como a primeira voz está com a melodia principal, e esta tem mais movimento rítmico, Ismael usa a sílaba "LO". A consoante "L" é usada para evidenciar o ritmo, enquanto a vogal "O" ajuda a sustentar as notas e traz uniformidade ao todo. O primeiro compasso da segunda frase tem mais movimentação rítmica. Aqui, o arranjador usou as sílabas "JU" e "RU". A frase ascendente é enfatizada no c. 6 pela gradual abertura das vogais, "O", "I", e finalmente o clímax da introdução com "A". Do c. 07 ao fim da introdução o arranjador usa as sílabas "DU", "RU" e "DIU". A vogal "U", por ser a mais escura das vocais, confere a esse trecho final da introdução um caráter velado, reforçado pela pouca movimentação rítmica e harmônica. Ao nosso ver, essa mudança de caráter no final da introdução tem como intenção preparar a entrada do solista.

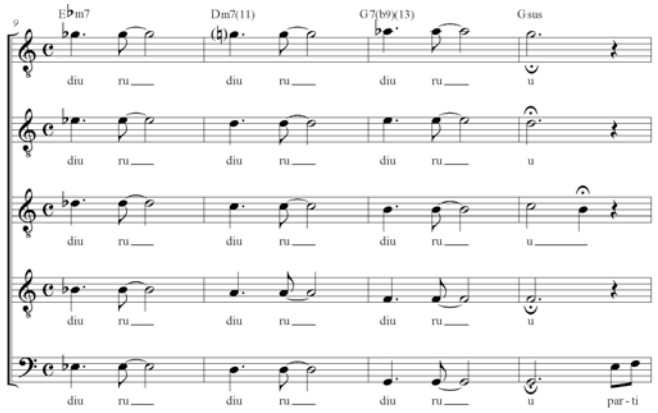



Figura 3. Terceira parte da introdução

Vamos dividir a seção A em seis frases. A primeira frase da seção A começa na anacruse do c. 13 e termina no c. 21. Neste arranjo a quinta voz canta a melodia principal como solista, só deixando de fazê-lo nos momentos de soli, onde, como já foi mencionado antes, a melodia passa para a primeira voz. Os quatro primeiros compassos apresentam um solo, com acompanhamento instrumental, sem a presença das outras vozes.

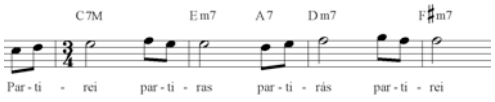



Figura 4. Solo

O background tem início no c. 17, e neste caso encontramos um BG melódico em uníssono. Como vimos anteriormente, esta é uma organização textural muito utilizada, ou seja, BG em uníssono acompanhando a melodia em uníssono. Neste caso, o solo substitui o uníssono.

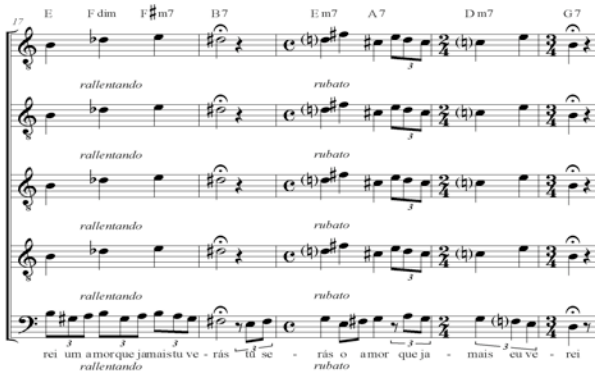



Figura 5. Segunda frase da seção A

Na anacruse do c. 22 tem início a terceira frase, que se estende até o c. 25. Aqui, a textura se mantém a mesma da frase anterior, ou seja, apresenta um background melódico, com a melodia principal em solo na quinta voz, sendo acompanhada por um contracanto livre em uníssono nas outras vozes. Ian Guest no seu livro Arranjo (1996) discorre sobre o contracanto livre, o qual denomina contracanto ativo. Segundo o autor: O contracanto normalmente é livre, com idéias rítmicas independentes do canto, podendo se movimentar quando o canto está parado ou passivo, ou reforçar os ataques do canto ou, ainda, reforçar ataques rítmicos onde o canto não o faz. Há contracantos que, na memória popular, se tornam parte inseparável da melodia principal. (GUEST, 1996, p. 110)

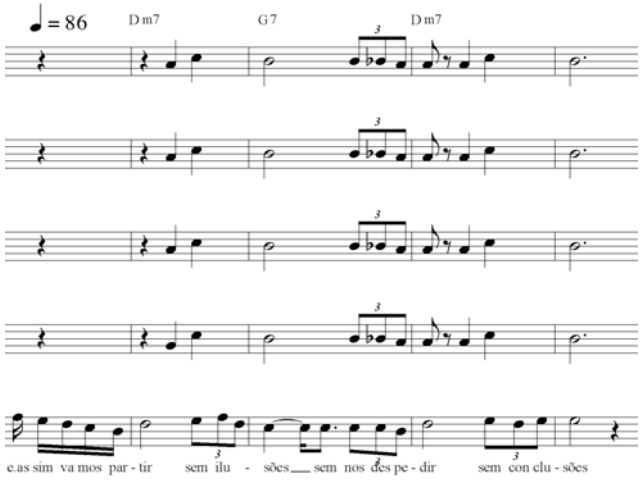



Figura 6. Terceira frase

A partir do c. 26 tem início a quarta frase da seção A, que termina no c. 33. Este trecho apresenta três tipos de texturas, a primeira entre os c. 26 e 29. André Pereira, no capítulo intitulado "Outras Texturas" da sua apostila Curso de Arranjo Vocal de MPB (2006), discorre sobre essa textura, a qual denomina como 2 X 2. Segundo o autor: É quando temos dois naipes em paralelo "contra" outros dois também em paralelo. Funciona muito bem a formação de uma estrutura rítmica com baixo e tenor que complementa, dialogue com uma outra estrutura de contralto e soprano. Para escrever esta textura, um bom caminho é pensar em dois solis paralelos. Um outro caminho é pensar em um soli paralelo de soprano e contralto e num acompanhamento rítmico a duas vozes. (PEREIRA, 2006, p. 39)

No caso deste trecho do arranjo de Ismael, o acompanhamento da quinta voz solista é feito por dois

backgrounds simultâneos. A primeira e segunda vozes apresentam um BG harmônico, caracterizado por notas longas, enquanto a terceira e quarta vozes apresentam um BG melódico, inicialmente em uníssono, e depois harmonizado.

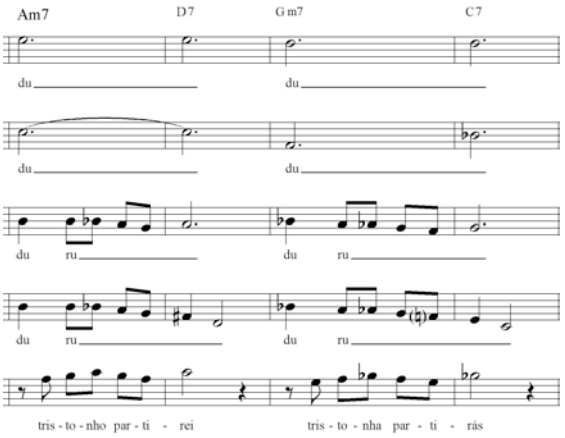



Figura 7. Primeira textura da quarta frase

Entre os c. 30 e 32 está a segunda textura presente nesta quarta frase. Trata-se de um soli entre as cinco vozes, com a melodia principal na voz mais aguda.

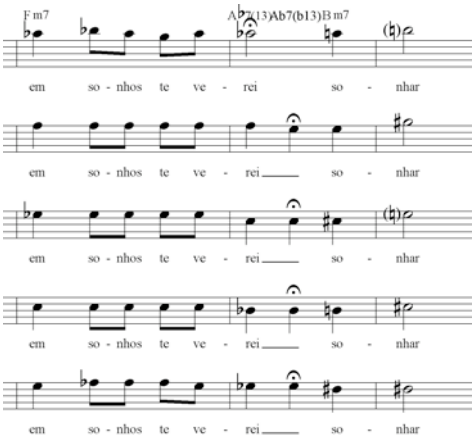



Figura 8. Segunda textura da quarta frase

A última textura presente nesta quarta frase é um uníssono entre todas as cinco vozes, que tem início na anacruse do c. 33 e finaliza neste mesmo compasso.

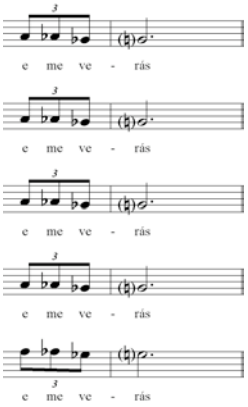



Figura 9. Terceira textura da quarta frase

A quinta frase da seção A está entre os c. 34 e 40. Esta frase apresenta duas texturas diferentes. A primeira textura é um solo da quinta voz, com um background melódico apenas na primeira voz. Esse acompanhamento se caracteriza por um contracanto em estilo pergunta e resposta. Pereira descreve esse tipo de contracanto da seguinte forma:

Como o próprio nome diz, responde a melodia. Este contracanto repousa onde a melodia principal está mais ativa e vice-versa. Pode imitar a melodia ou invertê-la mas o mais importante é que o contracanto se estabeleça, que seja tão regular quanto a melodia principal. (PEREIRA, 2006, p. 27)

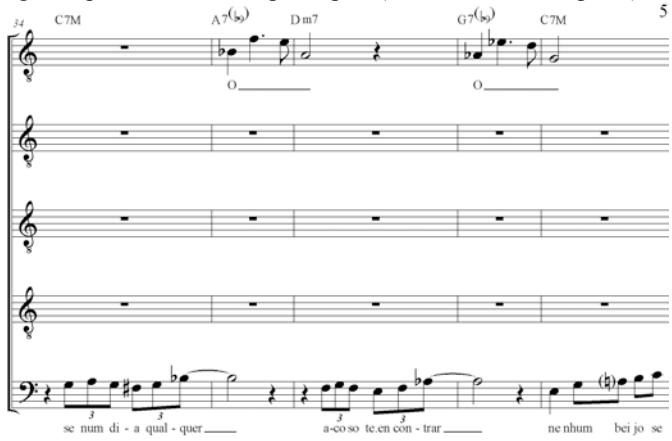



Figura 10. Primeira textura da quinta frase

A segunda textura apresentada pela quinta frase encontra-se entre os c. 39 e 40. Aqui a textura se apresenta com a melodia principal em solo na quinta voz, com um background melódico harmonizado em bloco.

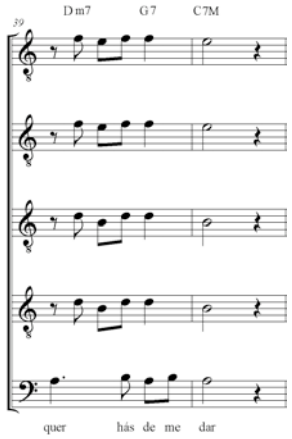



Figura 11. Segunda textura da quinta frase

A sexta e última frase da seção A tem início no c. 41 e finaliza no c. 48. Esta frase apresenta uma única textura, onde a melodia principal encontra-se na quinta voz solista, sendo acompanhada pelas demais vozes em background harmônico. Guest (1996) define esta textura como canto com contracanto em bloco. Carlos Almada no seu livro Arranjo (2000) comenta o que difere o BG melódico harmonizado do BG harmônico. Segundo o autor: "O BG melódico não precisa ser necessariamente uma linha melódica "pura": ele pode se tornar a ponta de um soli (que como sabemos, apesar de ser constituído por acordes, é antes de tudo, um recurso essencialmente melódico)" (ALMADA, 2000, p. 282).

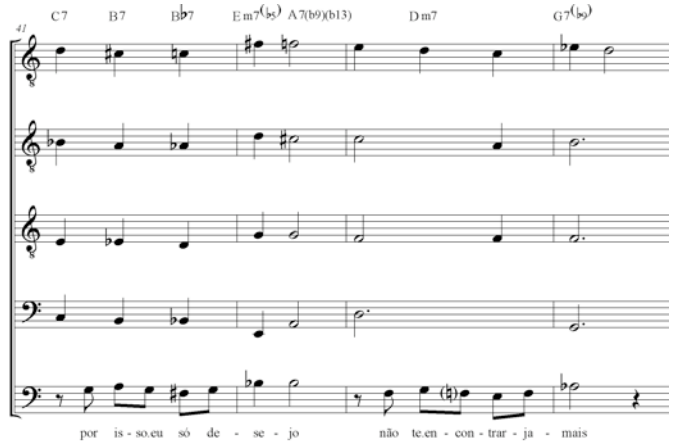



Figura 12. Sexta frase

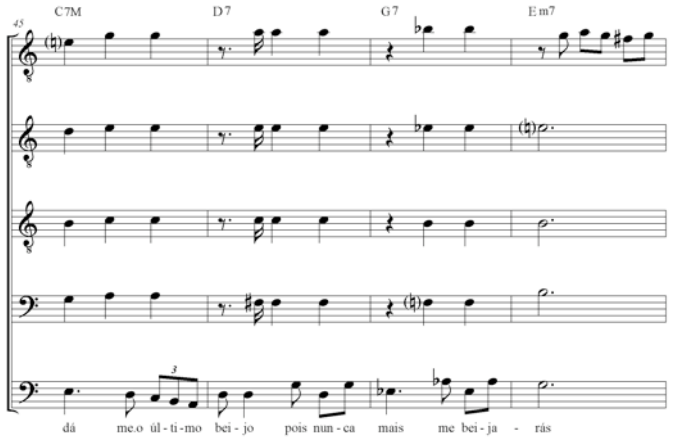



Figura 13. Sexta frase (continuação)

Concomitantentemente ao fim da seção A no c. 48, tem início o intermezzo. Esta seção não pode ser considerada a seção B da canção, pois não possui letra, apenas fonéticas neutras. Preferimos denomina-lá de intermezzo, tendo em vista também a função que cumpre esta seção na forma geral do arranjo, separando a seção A da sua breve reexposição. Vamos dividir essa seção em 10 frases. A primeira frase termina no c. 51, onde é retomada a idéia inicial apresentada na introdução. A textura também é a mesma, ou seja melodia na voz mais aguda acompanhada por um background harmônico.

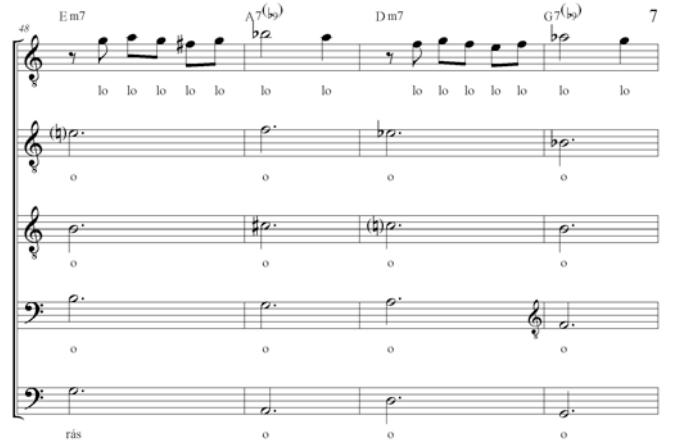



Figura 14. Primeira frase do intermezzo

A segunda frase do intermezzo tem início no c. 52 e termina no c. 58. O c. 52 mantém a mesma textura da frase anterior, todavia, no c. 53 surge a textura que irá predominar por quase todo o trecho, com exceção dos c. 57 e 58, onde surge um uníssono entre as cinco vozes. Aqui encontramos a textura característica de Os Cariocas, ou seja, o soli a cinco vozes. Segundo Teixeira (2007), uma das maiores contribuições do conjunto para os grupos vocais posteriores está relacionada principalmente as harmonizações a quatro e cinco vozes com a melodia principal na primeira voz. O autor completa explanando sobre as harmonias típicas do grupo: "Os acordes, para comportarem cinco ou quatro sons, utilizavam além da tônica, terça, quintas, as sétimas maiores e menores, nonas, décimas terceiras, décimas primeiras, ou seja, as tensões cabíveis aos acordes, as escalas de cada função harmônica" (TEIXEIRA, 2007, p. 50).

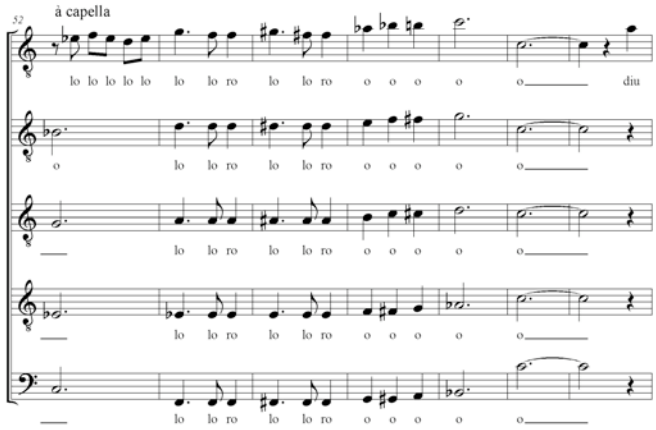



Figura 15. Segunda frase do intermezzo

A terceira frase começa na anacruse do c. 59 e termina no c. 61. Neste trecho a primeira voz inicia a sua linha em anacruse para em seguida sustentar uma nota longa por dois compassos, enquanto as outras vozes acompanham a melodia principal com um background melódico em uníssono. Pereira (2006) discorre sobre o BG melódico, o qual chama de contracanto. Segundo o autor: (...) é uma textura que pode alinhavar o arranjo todo e imprimir o lado pessoal e criativo do arranjador na canção escolhida. Como o objetivo não é a sustentação rítmica nem harmônica da música, esta textura muitas vezes funciona como um elemento dentro do arranjo e não como uma estrutura geral. Um arranjo com melodia e contracantos normalmente necessita de um acompanhamento rítmico e/ou harmônico que poderá ser feito pelas vozes ou por algum instrumento. (PEREIRA, 2006, p. 38)

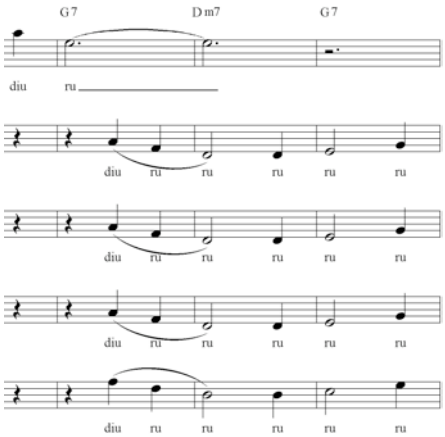



Figura 16. Terceira textura do intermezzo

A partir do c. 62 surge o momento de maior contraste textural do arranjo. Neste trecho a nossa concepção de background não tem uso, pois não existe uma melodia principal em primeiro plano a ser acompanhada por um BG em segundo plano. O que existe aqui é um contraponto a duas vozes, onde ambas as vozes têm a mesma importância dentro da textura. A disposição das vozes é a seguinte: a primeira e quinta vozes cantam uma linha em oitava e a segunda, terceira e quarta vozes cantam outra linha em uníssono. Esta polifonia é interrompida apenas nos três últimos compassos do trecho, onde aparece o soli das cinco vozes. Teixeira afirma ser essa textura inexistente em outras grupos vocais da mesma época. Segundo o autor: "Não foi encontrado por este pesquisador, em repertório do gênero música vocal popular brasileira, a utilização de tal recurso até esta gravação de Os Cariocas em 1953" (TEIXEIRA, 2007, p. 157)

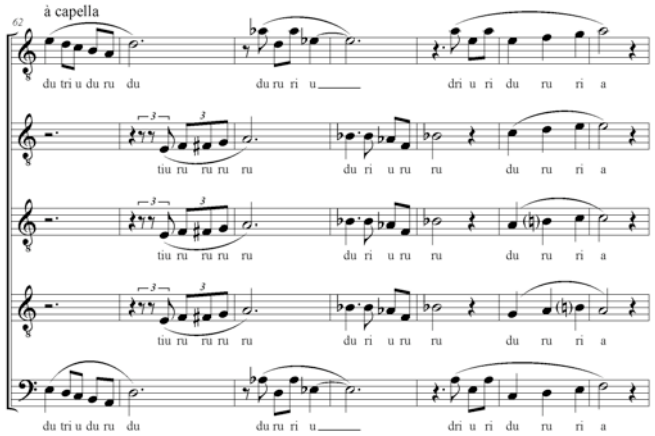



Figura 17. Quarta frase do intermezzo

No c. 69 começa a quinta frase do intermezzo, que finaliza no c. 76. Esta frase possui a mesma estrutura da frase anterior, inclusive no que se refere a textura. Inicia com o contraponto a duas vozes, apresentando a mesma disposição das linhas em relação as vozes vista anteriormente, e termina com o soli a cinco vozes, sempre com o canto na primeira voz. Badeco, em entrevista a Teixeira, comentou detalhes de uma conversa que teve com Ismael. Segundo Badeco, o arranjador brincou, supostamente assim, ao comentar sobre o arranjo: "Eles dizem que nossos arranjos são enrolados e complicados. O que dirão agora?" (BADECO apud TEIXEIRA, 2007, p. 159).

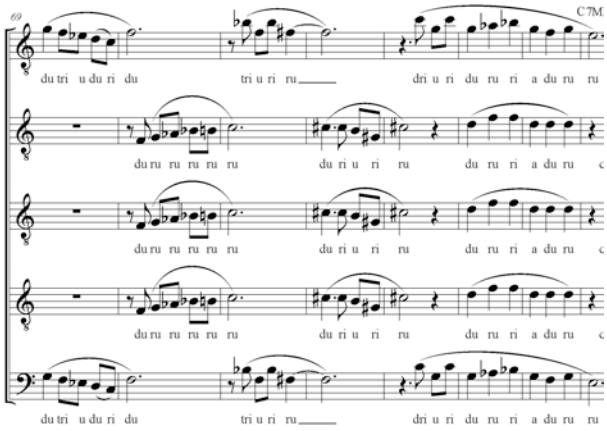



Figura 18. Quinta frase do intermezzo

A partir da anacruse do c. 77 tem início a sexta frase desta seção central, que se encerra no c. 80. Após o uníssono inicial entre a segunda, terceira e quarta vozes, a textura se estabelece como no final da frase anterior, ou seja, com o soli a cinco vozes. Teixeira (2007) relata ter encontrado, em outros arranjos de Os Cariocas, trechos de soli a duas e três vozes, entretanto ressalva que esse tipo de harmonização estava sempre relacionado a preservação das características de gêneros musicais brasileiros. O autor cita como exemplo o arranjo de Ismael para a canção Rancho da Saudade, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso. Segundo Teixeira, neste típico baião nordestino, o arranjador mantém o estilo tradicional de canto a duas vozes, em terças paralelas. O autor completa dizendo que características de estilos musicais brasileiros eram preservadas por Ismael, ainda que houvesse distanciamento do padrão de harmonia vocal a quatro ou cinco vozes característico de Os Cariocas. Teixeira também chama atenção para a irreverência do arranjo de Ismael, que coloca Waldir e Quartera em uma conversa de "compadres", num determinado trecho da letra que aponta para um diálogo entre dois personagens.

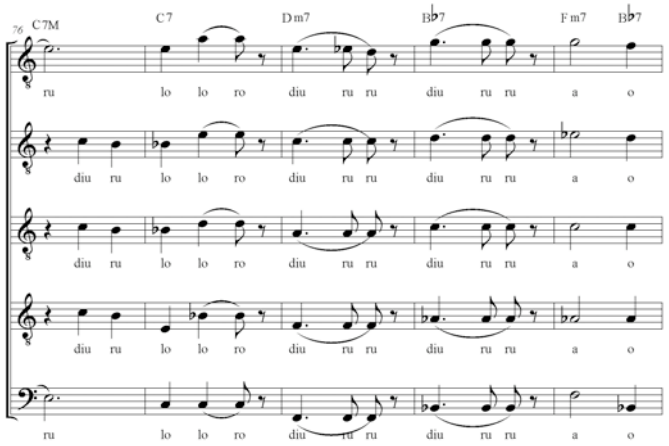



Figura 19. Sexta frase do intermezzo

No c. 81 encontramos uma pausa geral. A próxima frase tem início no c. 82 e se prolonga até o c. 86. Esta sétima frase do intermezzo apresenta um uníssono que abre para uma harmonia a cinco vozes no C. 84. Zeca Rodrigues comenta na sua apostila Curso de Arranjo Vocal (2008), que o uso do uníssono entre trechos "abertos" do arranjo gera contraste textural. Como acontece neste trecho final, onde existe quase a total predominância do soli a cinco vozes, o surgimento do uníssono varia e enriquece a textura.

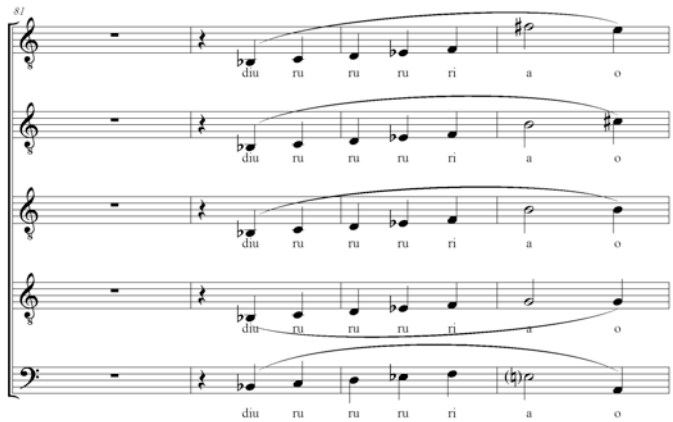



Figura 20. Quinta frase do intermezzo

A oitava frase do intermezzo vai do c.85 ao c. 87. Nessa frase a textura se caracteriza pelo soli a cinco vozes. Guest (1996) comenta que são duas as principais possibilidades para a confecção de tétrades a cinco vozes. Segundo o autor, a primeira seria o dobramento da melodia principal oitava abaixo. Como vimos no decorrer da análise, este não é um procedimento adotado por Ismael pois, mesmo quando surgem harmonias a quatro partes, encontramos dobramentos de notas do acorde, mas não o dobramento integral da melodia. A segunda possibilidade, segundo Guest, é a substituição do dobramento da melodia por nota de tensão. Esta era a prática empregada com maior freqüência por Ismael. Teixeira corrobora conosco ao comentar as inéditas harmonias vocais do arranjador. Segundo o autor: Para preencher a harmonia construída pelas cinco vozes do conjunto, Ismael utilizou notas, que analisadas verticalmente, revelaram tensões, dissonâncias, que até então (1946), não eram utilizadas em acordes vocais pelos grupos pesquisados, escolhidos por serem grupos vocais de grande destaque nas rádios cariocas antes de 1946. (TEIXEIRA, 2007, p. 174). O autor completa comentando: "Outros recursos musicais como contraponto a duas vozes e cromatismo em bloco, também foram, por esse pesquisador, considerados inéditos na forma de cantar dos grupos vocais da MPB pré-1946" (TEIXEIRA, 2007, p. 174)

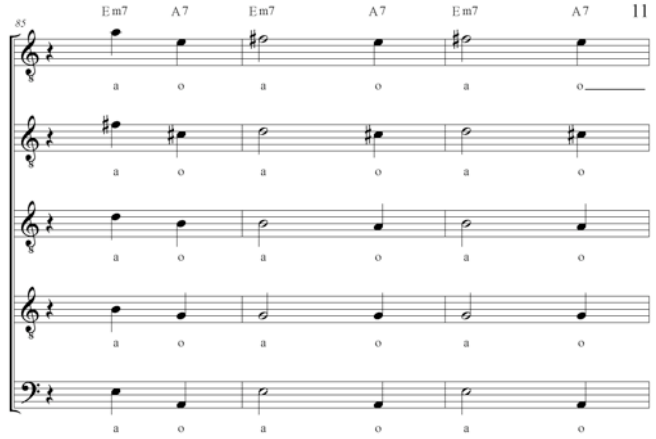



Figura 21. Oitava frase do intermezzo

A nona frase do intermezzo está compreendida entre os compassos 88 e 92. Do ponto de vista da textura, foco principal desta análise, este trecho mantém a mesma textura da frase anterior. Como vimos, a frase anterior se carateriza texturalmente pelo emprego do soli a cinco vozes. Almada, comentando o soli a cinco partes reais diz o seguinte: "O uso de uma quinta parte tornaria a sonoridade demasiadamente (e, na maioria das situações, desnecessariamente), densa, carregada, o que acabaria por prejudicar a clareza da percepção, não só das linhas internas como da própria melodia principal" (ALMADA, 2000, p. 171). Não concordamos com o autor em alguns pontos do seu comentário. Primeiro, o autor se refere ao soli a cinco vozes como denso e carregado, entretanto, devemos lembrar que o autor está se referindo a blocos instrumentais e não a blocos vocais. Almada confirma isso ao comentar que a instrumentação mais apropriada para o soli a 5 é a seção de saxofones de uma big band. Durante as audições das duas únicas gravações deste arranjo, em momento algum da nossa escuta a textura a cinco partes soou demasiadamente densa ou carregada. Em segundo lugar, o autor comenta a perda de clareza das linhas internas, todavia, numa textura de soli a quatro ou cinco partes o mais importante é a clareza e o destaque da melodia principal, pois as outras vozes apenas "engrossarão" a textura com as notas do acorde e tensões, não sendo necessário clareza na percepção dessas linhas secundárias. Por último, a melodia principal na ponta do bloco, no caso de Os Cariocas na primeira voz, por si só já confere destaque e clareza ao soli a cinco partes. Almada em outro momento considera que, embora em algumas circunstâncias, principalmente em pontos harmônicos, o soli a cinco partes pode ser aplicado com propriedade, e cita os finais de frase como exemplos do emprego dessa escrita. Ao se aprofundar na questão, o autor aproxima-se do uso feito por Os Cariocas do soli a 5. Segundo Almada, essa textura pode ser também utilizada para caracterizar um estilo de música que apresenta harmonias mais complexas. O autor complementa dizendo que nestes casos é comum a ampla aplicação desse tipo de textura. É o caso de Os Cariocas, onde esta textura tornou-se uma característica idiomática do grupo. Teixeira comenta a influência exercida pelo idiomatismo de Os Cariocas em grupos vocais posteriores. Segundo o autor: Dois grupos vocais que surgiram pós-1946 utilizavam a mesma forma de arranjo de Ismael: Os Namorados, do qual fez parte João Donato, e Os Garotos da Lua, do qual integrou João Gilberto. Seguiam, possivelmente, caminho aberto por Os Cariocas. Harmonias a quatro e cinco vozes e melodia em falsete por voz masculina. (TEIXEIRA, 2007, p. 166)

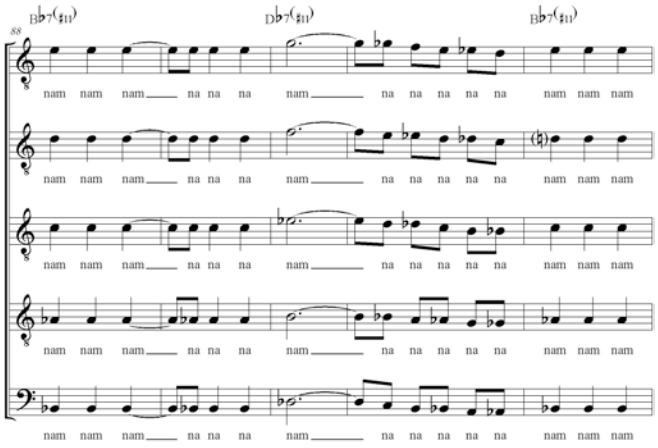



Figura 22. Nona frase do intermezzo

O décima e última frase do intermezzo mantém a textura das frases anteriores, ou seja, o soli a cinco vozes que, como temos visto, constitui caraterística idiomática de Os Cariocas. Teixeira (2007) comenta, entre outras particularidades encontradas pelo autor em arranjos do conjunto, o uso de cromatismos a cinco partes, e cita como exemplo o arranjo de Nova Ilusão, onde um acorde de A7(9)(13) ascende por semitons até alcançar o acorde de C7(9)(13), ou seja, um terça menor acima. Guest (1996) denomina esse técnica de "acordes em estrutura constante", textura bastante utilizada por arranjadores modernos, como o carioca Marcos leite.

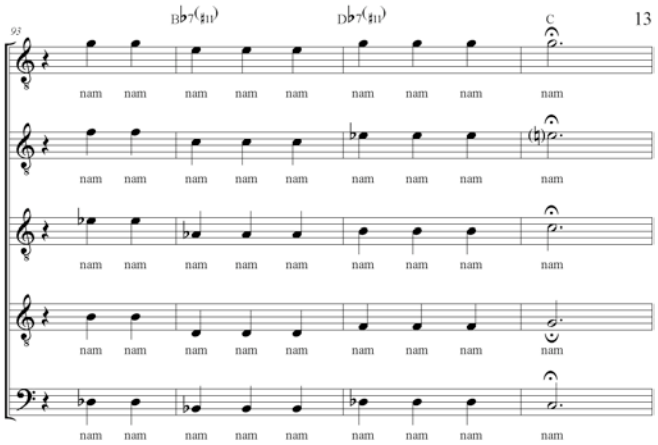



Figura 23. Última frase do intermezzo

A reexposição da primeira seção se faz de forma bastante resumida, pois Ismael utiliza apenas uma única frase da seção A. Este trecho inicia no c. 97 e encerra o arranjo no c. 102. Esta frase apresenta duas texturas. A primeira é apresentada entre os c. 97 e 100. Aqui o texto da canção retorna com um uníssono entre todas as cinco vozes. A segunda textura vai da anacruse do c. 101 até o fim do arranjo, e contrasta com a primeira por apresentar a melodia principal na quinta voz solista com o acompanhamento das outras vozes em background harmônico. Apesar de as vozes do BG articularem colcheias, este fato não impõe ao acompanhamento um ritmo que o caracterize como um BG rítmico. Teixeira comenta texturas como essa, encontradas em arranjos de Os Cariocas. Segundo o autor: "Quando Waldir solava, Ismael tinha a sua disposição quatro vozes para contrapontear á vontade com a voz do solista, com tétrades" (TEIXEIRA, 2007, p. 152). O autor cita as primeiras influências que Ismael sofreu de outros grupos vocais brasileiros. Segundo o autor:

Em análise para as primeiras atuações do conjunto à frente de temas nacionais, notou-se influência da forma de vocalizar, de grupos como Quatro Ases e um Coringa, Os Anjos do Inferno, Namorados da Lua. Por exemplo, em presença de uma voz solo, no caso Waldir Viviani, quando Ismael criava fundo a quatro vozes para o acompanhamento, o fazia nos moldes daqueles grupos, utilizando síncopes soltas contraponteando com a melodia. (TEIXEIRA, 2007, p. 165)

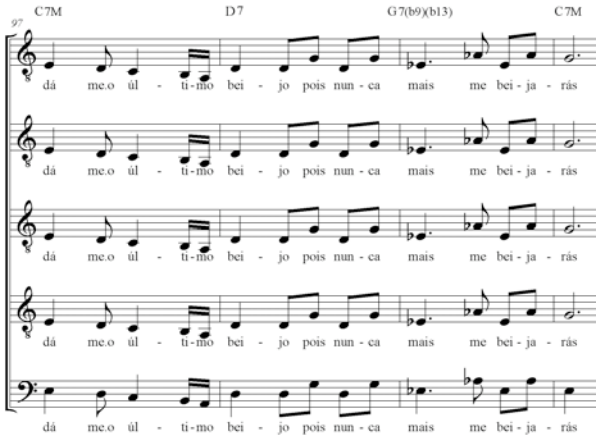



Figura 24. Primeira textura da seção A'

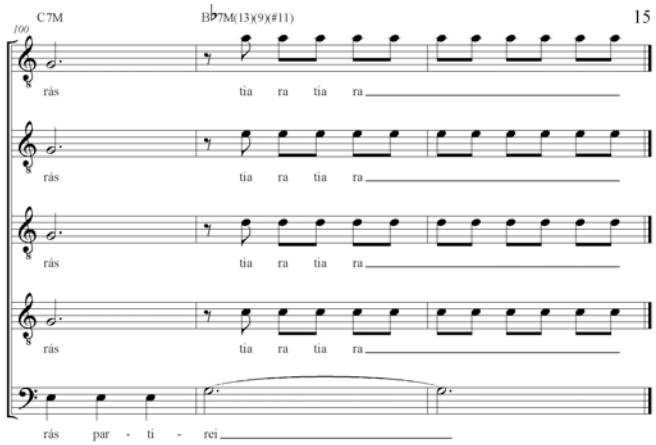



Figura 25. Segunda textura da seção A'

III. CONCLUSÃO

Tivemos a oportunidade de observar, no decorrer da análise do arranjo vocal de Ismael Netto para a canção Último Beijo, a recorrência de texturas que caracterizam o idiomatismo do grupo vocal Os Cariocas. Entre elas, podemos destacar as seguintes: Uníssono entre todas as vozes, soli a cinco e quatro vozes e solista acompanhado por background. Com relação aos backgrounds, encontramos BGs harmônicos e melódicos. Não foram encontrados neste arranjo BGs rítmicos. Os BGs melódicos presentes neste arranjo se caracterizam por dois tipos: Os BGs melódicos em uníssono entre as vozes do acompanhamento e os BGs melódicos em soli. Teixeira traça comentários relevantes para entendermos a figura do arranjador Ismael Netto. Segundo o autor: Ismael, que representava bem o músico popular tradicional, usando a intuição e um parco conhecimento violonístico para enveredar pela música, deixou legado, representado por seus arranjos, que chamou a atenção de seus colegas da Nacional, dos colegas pré-bossa-novistas e revelou linguagem nova, moderna para os parâmetros dos grupos vocais, dele contemporâneos. (TEIXEIRA, 2007, p. 172). O autor completa: Ismael intuitivamente, sem estudo formal, concebeu arranjos para as vozes do conjunto. Mesclou em sua arte a bossa intuitiva popular e, prática adquirida por imitação, para conduzir cinco vozes em harmonia. Por imitação dos conjuntos vocais americanos? Inicialmente sim. Formulou posteriormente sua própria teoria para em seus arranjos distribuir melodias aos integrantes de Os Cariocas por perceber ali beleza e arte. Neste percurso encontrou uma linguagem híbrida, com cor popular e erudição nos arranjos vocais. (TEIXEIRA, 2007, p .172)

Rui Castro no seu livro Chega de Saudade, destaca: "A importância de Ismael para a música popular brasileira, como harmonizador, ainda está por ser conhecida, mas, em seu tempo, ele era um prodígio"(CASTRO, 2002, p. 91). Kátia Lemos, integrante do grupo vocal Garganta Profunda desde sua fundação, nos relata a admiração que o arranjador e regente Marcos Leite exprimia pelo grupo Os Cariocas. Segundo a vocalista: (...) ele (Marcos Leite) fez uma série de arranjos em homenagem, transcreveu arranjos de Os Cariocas, coisas que eles não tinham nem mais escrito, arranjos lindos. Dois arranjos que a gente faz até hoje: "O samba da minha terra" e um outro que Os Cariocas nem cantavam mais, e a

gente chamou pra eles verem, mas já tem um tempo. (LEMOS apud BORBOREMA, 2005, p. 184)

Teixeira (2007) confirma essa informação, e nos dá maiores detalhes sobre essas transcrições de Marcos Leite. Segundo o autor: Marcos leite, ex-integrante e arranjador do conjunto Garganta Profunda, na década de noventa transcreveu para interpretação de seu grupo, também por audição, dois arranjos de Severino Filho para Os Cariocas, O amor em paz de Tom Jobim e Vinícius de Moraes do LP "A Bossa dos Cariocas" de 1962 e Samba da minha terra de Dorival Caymmi, gravada no LP "Arte Vozes" de 1965. Está última versão foi lançada no CD do grupo Garganta Profunda intitulado "Cantando a História" sob os auspícios do Curso Positivo. (TEIXEIRA, 2007, p. 05)

Este artigo enfocou o trabalho do arranjador carioca Ismael Netto a frente do grupo vocal Os Cariocas. Ismael, violonista, vocalista e compositor, que por poucos dez anos (1946 a 1956) participou intensamente da vida musical brasileira deixou, em nossa visão, um importante legado à Música Popular Brasileira e ao idiomatismo dos nossos grupos vocais. Os Cariocas foi um dos grupos responsáveis, junto a João Donato, Tom Jobim, Johnny Alf, Radamés Gnattali, entre outros, pelo surgimento dessa música híbrida, que trafega entre a música popular intuitiva e a música que beira a erudição. Sempre humilde, Ismael conviveu com reverência e aprendeu "de ouvido" com eruditos como Radamés Gnattali, Léo Peracchi, Lírio Panicalli e Garoto. Como bom boêmio que era, encontrou na noite carioca parceiros para suas canções e, como nos relata Teixeira (2007), fundou com liderança e musicalidade o idiomatismo que até hoje é característico do grupo Os Cariocas, e que influenciou gerações de grupos vocais.

REFERÊNCIAS

Ades, Hawley. Choral Arranging. Delaware Water Gap: Shawnee Press, 1966.

Almada, Carlos. Arranjo. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

Borborema, Denise. Marcos Leite e as diferentes vozes. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

Castro, Rui. Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

Carvalho, Rogério. Marcos Leite e seu arranjo vocal para o samba Lata D`'agua: um estudo analítico dos procedimentos composicionais. São Paulo: ANPPOM, 2007.

_____, Discussões acerca do conceito de Arranjo. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2007b.

_____,Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. Salvador: ANPPOM, 2008.

_____,Da composição ao arranjo vocal: o papel do arranjador na música popular brasileira. Curitiba: SIMPEMUS, 2008b.

_____, A textura no arranjo vocal de música popular brasileira. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2008c.

Guest, Ian. Arranjo: método prático - volume 1. Rio de Janeiro. Editora Lumiar, 1996.

Ostrander, Arthur e Wilson, Dana. Contemporary choral arranging. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1986.

Pereira, André. Apostila do Curso de Arranjo Vocal de MPB. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

Rodrigues, Zeca. Apostila do Curso de Arranjo Vocal. Rio de Janeiro: Pró-arte, 2008.

Teixeira, Neil. Os Cariocas. Repertório do período entre 1946 e 1956. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

Manual de Harmonia de Igor Vladimirovitch SPOSSOBIN
A tradução para o português

Silvio Augusto Merhy

Departamento de Educação Musical, Programa de Pós-Graduação em Música,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio

simerhy@globo.com

Palavras-Chave

harmonia; teoria da música; educação musical; Conservatório de Moscou

RESUMO

A apresentação do trabalho de tradução do *Manual de Harmonia* de Igor V. SPOSSOBIN (et alii) abrange dois aspectos principais: a necessidade de enunciar conceitos harmônicos de acordo com a Teoria da Música e as dificuldades próprias do léxico em russo e em português. O livro é um dos títulos mais importantes na bibliografia da Harmonia e a tradução do russo para o português é relevante para docentes e discentes nesta língua, sobretudo porque não há edição conhecida do *Manual* em nenhuma outra língua que não o russo. Os conceitos estão organizados em temas, das estruturas mais simples para as mais complexas. A ordenação é cuidadosa e atende ao fato de que a compreensão das estruturas mais complexas depende do claro entendimento das estruturas mais simples. O conceito inicial é o de conjunto harmônico, estrutura harmônica livre, distinto do de acorde, estrutura em terças superpostas. Com base nesses dois conceitos são explicadas as notas melódicas e as alterações, temas desenvolvidos em capítulos posteriores. Também iniciais são os conceitos de relação entre os acordes e de movimento das vozes, claramente definidos. Há conceitos que não são encontrados em outros manuais como retardo sem preparação, que corresponde à apojatura, e elipse, que corresponde à resolução deceptiva. Aqueles termos remetem a situações harmônicas que não são contempladas pelas noções de apojatura e de resolução deceptiva. O livro é adotado nos Cursos de Música do Instituto Villa-Lobos – Unirio e difere em vários aspectos de manuais similares, sobretudo quanto à ordem dos temas desenvolvidos, uma de suas qualidades mais importantes. A edição de 1955, objeto da tradução, enfatiza esse aspecto no prefácio.

I. O ESTUDO DA HARMONIA NO INSTITUTO VILLA-LOBOS - UNIRIO

As disciplinas de Estruturação Musical implantadas pela LDB a partir de 1971 mantêm-se ativas nas práticas do ensino de música até hoje. A Teoria Musical, ramificada principalmente em Harmonia, Análise Musical e Polifonia, continua profundamente associada ao repertório clássico-romântico, o qual pretende explicar e do qual se mostra ainda dependente.

A Teoria Musical não tem sido sempre explicativa. No século XVIII, um dos momentos de seu mais expressivo florescimento, a maioria dos métodos de harmonia, principalmente o do francês Jean-Philippe Rameau de 1722 e os dos alemães, surgidos em grande parte no final daquele século, serviam à prática de composição e eram adequados aos estilos da época. Ocorreu entretanto um deslocamento histórico, quando eles escaparam da prática de composição, que se modificou e tornou obsoletos conceitos neles desenvolvidos, a não ser por um grande esforço de adaptação, algumas vezes de distorção. No entanto, eles permanecem como os únicos capazes de explicar satisfatoriamente o repertório clássico-romântico.

Na obra *Harmonielehre* de 1911, traduzida em 1978 por Roy Carter como *Theory of Harmony*, Arnold Schoenberg conduz intensa discussão sobre os diversos conceitos criados para explicar as regras musicais, associadas principalmente aos clássicos vienenses, mas questionadas por ele e por outros por sua inadequação às práticas de composição posteriores. A maneira de conduzir a discussão exclui essa obra da classificação de livro-texto e alerta para o caráter efêmero dos próprios conceitos consagrados no ensino.

Entretanto, o ensino da Harmonia mantém-se, na prática, consolidado, embora seja obrigado cada vez mais a explicar situações harmônicas criadas fora do seu âmbito, algumas delas muito difundidas. Daí a renúncia aos métodos consagrados da técnica harmônica, às vezes classificados como de utilidade restrita ou presos demais à tradição. A argumentação contra os métodos tradicionais ainda em uso alimenta conflitos acadêmicos e causa constrangimento nas Escolas de Música.

Para a maior parte dos especialistas permanece a convicção de que é um equivoco tratar os métodos consagrados como inúteis para as práticas musicais contemporâneas. Eles foram construídos durante séculos e são sólidos o suficiente para se manter como fonte segura de explicação.

II. O MANUAL DE HARMONIA DE IGOR VLADIMIROVITCH SPOSSOBIN (*et alii*)

O *Manual de Harmonia* de Igor Vladimirovitch Spossobin teve várias edições e é indicado como livro-texto para o ensino de Harmonia no Conservatório de Moscou. Foi elaborado por uma comissão chefiada por Spossobin e a edição que está sendo traduzida é a de 1955. Junto com outros manuais russos das áreas da forma e da polifonia, compõe material didático consistente na formação qualificada de teóricos, compositores, regentes e instrumentistas.

No prefácio há explicações sobre as correções e mudanças que estimularam a comissão a reeditar a obra. Ela foi ampliada de forma bastante substantiva e recebeu algumas modificações de ordem específica, em comparação com a edição anterior.

A fundamentação teórica do *Manual* é original e contém explicações a que o estudante não tem acesso no senso comum e na prática musical diária. O conteúdo e as formulações específicas de cada exposição, dos conceitos e definições têm como consequência a racionalização das

tarefas práticas, da seleção de obras da literatura musical para a análise harmônica e das obras citadas e exemplos.

A quantidade das tarefas harmônicas é item importante para os usuários do *Manual*. Elas foram organizadas dentro das seguintes modalidades: harmonização, desenvolvimento, variantes harmônicas, análise, citações e treino ao piano.

Os modos diatônicos, cuja discussão é cada vez mais importante e atraente, estão desenvolvidos em capítulo específico, o que enriquece o livro. Outro capítulo muito importante e bem desenvolvido orienta o estudante nas questões da análise harmônica.

A bibliografia, colocada no final do livro, diversificada tanto nos temas como no gênero é preciosa, mas, por ser em russo, continua inacessível para a maior parte dos pesquisadores.

A comissão adverte que o Manual de Harmonia não deve de forma nenhuma ser usado como recurso de auto-aprendizagem, pois é dirigido somente para os cursos seriados conduzido por professores especialistas. Com relação a isto os autores só admitem a possibilidade de pequenas modificações na ordem dos conteúdos, abrindo a possibilidade de escolher o melhor momento para expor os temas sobre notas melódicas ou sobre a subdominante "napolitana" (podem ser ministrados antes), e também os modos diatônicos russos (podem ser ministrados depois). Contudo estas transgressões, segundo os autores, devem estar vinculadas a situações concretas e são permitidas apenas em razão da grande experiência dos pedagogos.

Para concluir os autores constatam que as complementações e modificações contidas na edição de 1955 do *Manual de Harmonia* não constituem um trabalho novo, mas apenas uma reedição elaborada à luz de vinte anos de experiência no ensino da harmonia ministrada pelos professores do Conservatório de Moscou.

III. A TERMINOLOGIA DO *MANUAL*

O problema da tradução do *Manual* para o português diz respeito sobretudo à adequação e à precisão da terminologia em russo. Um dos conceitos em que se baseia o livro distingue os termos acorde e som simultâneo (*аккорд* e *созвучие*). Acorde é termo internacionalizado e não constitui problema, enquanto que som simultâneo oferece dificuldade por não ter correspondente preciso em português. No entanto a distinção entre os dois conceitos é fundamental para explicar vários temas desenvolvidos. Som simultâneo pode ser chamado de conjunto harmônico para que seja distinguido da noção de acorde – conjunto específico de terças superpostas. Assim fica explicitado que conjunto harmônico é um conceito que abrange outras simultaneidades que não a superposição de terças.

Em diversos capítulos do livro as notas melódicas são explicadas em situações em que aparecem inseridas em acordes, como notas estranhas a eles capazes de desestruturar a superposição de terças. É possível ter uma, duas, três e até quatro notas estranhas ao acorde. São apojaturas, bordaduras, notas de passagem, retardos, situações melódicas que afetam a estrutura harmônica.

Outro caso de difícil resolução para a tradução é o retardo e a apojatura. A apojatura é tratada como um tipo de retardo sem preparação, de modo que o livro utiliza estas duas modalidades como categorias aparentadas: retardo preparado e sem preparação.

É um aspecto positivo na organização do texto a reunião, na segunda parte, dos temas relacionados às notas estranhas aos acordes – em russo, notas que não são do acorde (*неаккордовый звук*), em inglês o termo utilizado é notas não harmônicas (*non-harmonic tones*) ou notas que não são do acorde (*non-chord tones)*. Os capítulos focalizam o retardo preparado, as notas de passagem, as bordaduras, a antecipação e a escapada em série, temas que são exauridos um após outro.

As bordaduras recebem o nome de nota auxiliar, bem diferente do inglês *neighbor note*.

Vale a pena superar as dificuldades de tradução e obter explicações que podem ser convincentes e úteis para docentes e discentes na área, presumindo-se que não são encontradas em outros manuais em uso.

Conceitos básicos como relações entre acordes de funções distintas – relações de segunda, terça e quarta – e ligações melódicas e harmônicas – quando se mantém ou não as notas comuns entre os acordes na mesma voz – são explicados como conhecimentos indispensáveis para o estudo de todos os temas subseqüentes, incomuns em outros manuais. A classificação da condução de vozes em três tipos de movimento – paralelo, contrário e oblíquo – tampouco tem recebido a devida atenção.

Também é considerado estudo básico a sistematização da ordem das notas, que ultrapassa a classificação das inversões. Além das inversões a ordem interna das vozes também é classificada e, o que é inédito, identificar a nota que está no soprano. Assim temos a designação do baixo através das inversões, a designação das notas internas tenor e contralto através da posições estreita, afastada e mista, e a designação do soprano através da indicação da posição de fundamental, terça ou quinta.

A ideia condutora do manual é a de acumulação de conceitos. O foco se coloca sobre os encadeamentos e não sobre os acordes individualmente. Em primeiro lugar são tratados os encadeamentos com tríades T-S-D no estado fundamental, a que se acrescentam os graus de substituição. Exauridos todos os graus no estado fundamental, as inversões são focalizadas com todas as suas possibilidades. As sétimas são incluídas em ordem determinada: inicia-se com a dominante com sétima, seguida do segundo grau cuja sétima é nota da subdominante principal.

Após o desenvolvimento completo do tema das inversões das tríades, introduz-se o conceito de passagem, que se caracteriza pelo movimento do baixo.

Os capítulos sobre inclinações e modulações, desenvolvidos na segunda parte, são capazes de esclarecer dúvidas frequentes entre os alunos.

As alterações também estão sistematizadas de modo claro e contundente. É um dos capítulos mais esclarecedores do método.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Manual de Harmonia* de Spossobin contém conceitos em certa medida renovadores. Podem auxiliar muito no estudo da Harmonia, cuja organização curricular se vê hoje atingida por uma fragmentação metodológica singular. Pontos de vista distintos estão criando para a disciplina títulos como

Harmonia vocal, Harmonia tradicional, Harmonia funcional, que induzem à dissensão e geram conflitos. A sua tradução torna-se no contexto muito importante, assim como sua utilidade para o uso cotidiano dos Cursos de Música da Unirio e, quem sabe, também de outras escolas.

A divulgação do trabalho de tradução, que visa apenas apresentar o método, não se propõe a resenhar o livro ou levantar questões já tradicionais, conhecidas pelo grau de amplitude no ensino da Harmonia.

REFERÊNCIAS

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados*. S.Paulo: Vitale, 1984.

GREGORIEF, S. e MÜLLER, T. *Manual de Polifonia*. Moscou: Música, 1969.

GUEST, Ian. *Harmonia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006, 2v.

HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional.* São Paulo: Vitale, 1949.

PISTON, Walter. *Harmony.* New York: Norton 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of harmony.* London: Faber, 1978.

SKREBKOF, S. *Manual de polifonia*. Moscou: Música, 1965.

SPOSSOBIN, I.V. *Manual de harmonia*. 4.ed. Moscou: Música, 1955.

____ . *A Forma Musical.* 4.ed. Moscou: Música, 1967.

Elementos intertextuais nos primeiros movimentos da *Sonata para piano sobre tema de Bartók* op.45 de Marlos Nobre e *Concerto para Orquestra* de Béla Bartók

Stefanie Freitas

Programa de Pós Graduação em Música, UFRGS
freitas.stefanie@gmail.com

Palavras-Chave
Marlos Nobre, sonata para piano, análise intertextual

RESUMO

Este texto apresenta uma análise do primeiro movimento da *Sonata para piano sobre tema de Bartók* op.45 (2003) do compositor Marlos Nobre (1939) com o objetivo de identificar os elementos apropriados do primeiro movimento do *Concerto para Orquestra* (1943) do compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) e investigar como esses elementos são inseridos e metamorfoseados no processo criativo de Nobre.

I. INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa o fenômeno da intertextualidade presente no primeiro movimento da *Sonata para piano sobre tema de Bartók* op.45 composta em 2003 pelo compositor Marlos Nobre (1939). Segundo Klein (2005) a intertextualidade é quase sempre tida como um sinônimo de influência. Mas o que é influência? Para Klein, qualquer forma de alusão, citação ou empréstimo constitui-se como um caso de intertextualidade e configura-se como uma instância de influência (KLEIN, 2005, p.11-12). Já para Meyer (1989), influência é todo e qualquer evento que interfere nas escolhas composicionais feitas por um artista. Barrenechea e Gerling (2000) afirmam que, ao utilizarem material do passado em suas obras, compositores garantem o seu lugar na história da música, medindo o valor de sua própria música pelos padrões dos grandes mestres (BARRENECHEA e GERLING, 2000, p.17). Pude perceber através dos contatos mantidos com Marlos Nobre, por *e-mails* e entrevista, que o compositor valoriza esse diálogo com o passado e tem plena consciência dos mecanismos de influência em sua obra. Esses contatos me permitiram também entender sobre a gênese da obra, pois Nobre esclareceu que:

> "o tema enunciado pelo trombone no 1º movimento do *Concerto para Orquestra* de Bartók sempre me fascinou. E sempre achei que Bartók não o tinha aproveitado de maneira mais ampla, usando-o depois como um fugato dos metais, mas abandonando-o durante o decorrer da obra." (FREITAS, p.124, 2009).

Além disso, Nobre declara a importância de Bartók em sua formação musical ao afirmar:

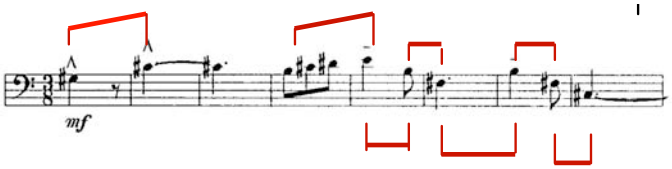
> "o seu estilo é uma mistura perfeita de uma busca técnica avançada, constante e o folclore absorvido e transformado. Foi uma descoberta notável para mim: eu buscava, na verdade, a mesma coisa" (FREITAS, p.124, 2009).

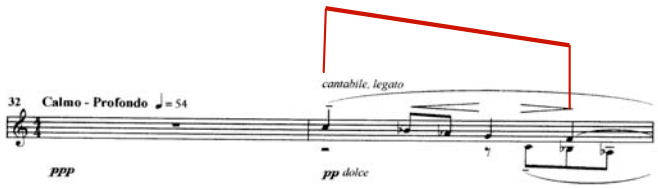
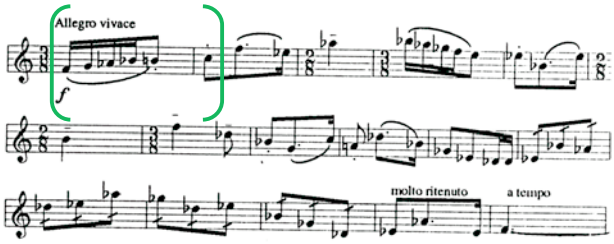
Na *Sonata para piano sobre tema de Bartók* op.45, como o próprio título da obra revela, o compositor apropria-se de um fragmento melódico, denominado de tema por Nobre, apresentado pelo trombone entre os compassos 134 e 141 no primeiro movimento do *Concerto para Orquestra* de Béla Bartók (1881-1945). Nesta breve análise tenho por intuito verificar alguns dos elementos intertextuais encontrados entre os primeiros movimentos das duas obras e demonstrar como esses elementos foram absorvidos e metamorfoseados no processo criativo de Nobre.

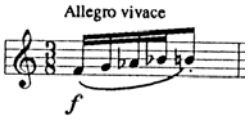
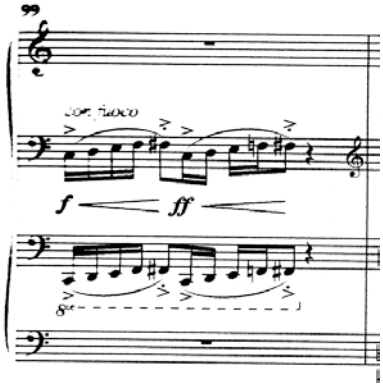
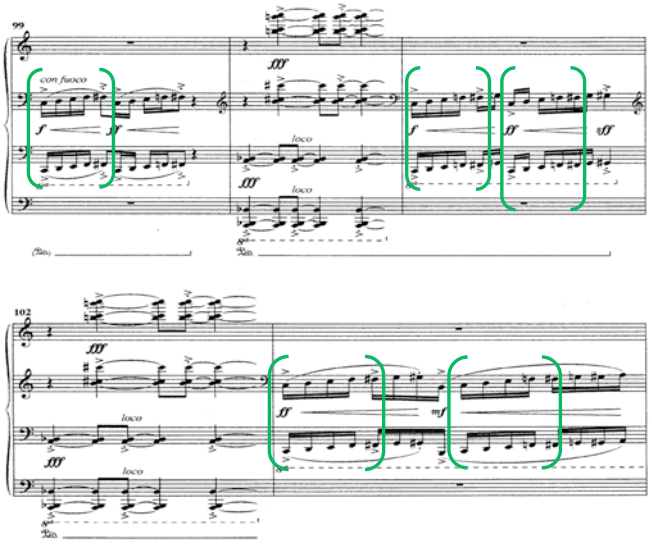
II. ANÁLISE INTERTEXTUAL E COMPARATIVA

Nos 16 compassos iniciais da *Sonata* é apropriada uma seção de fugato dos instrumentos de metal apresentada no primeiro movimento do *Concerto para Orquestra* [c.316-185]. O tema utilizado para a construção dessa seção é o tema anunciado anteriormente pelo trombone (vide Exemplo 1). A relevância da utilização desse tema na *Sonata* deve-se a sua presença constante no decorrer do primeiro movimento através dos seguintes processos de manipulação composicional:

a) c.1-16, tema da seção de fugato apropriada por Nobre;
b) c.17-21, elaboração do tema por inversão;
c) c.52-62, tema trabalhado através da imitação em três vozes;
d) c.63-65, elaboração do tema por inversão;
e) c.76-94, tema trabalhado por aumentação;
f) c.95-97, elaboração do tema por inversão;
g) c.142-154, tema trabalhado por aumentação;
h) c.172-182, tema trabalhado através da imitação em três vozes;
i) c.183-185, tema trabalhado através da imitação em 3 vozes; e,
j) 10) c.215-216, elaboração do tema por inversão.

Como pode ser constatado analiticamente, as relações intervalares de 4as justas presentes no tema são utilizadas por Nobre no decorrer de toda a *Sonata*.

Ex. 1. *Concerto para Orquestra*, tema anunciado pelo trombone no primeiro movimento [c. 134-141].

Para a construção do segundo grupo temático (vide Exemplo 2), Nobre utiliza a relação intervalar de 5ª justa presente no primeiro grupo temático do *Concerto* (vide Exemplo 3), porém no sentido descendente.

Ex. 2. Desenho melódico da 5ª justa descendente do segundo grupo temático da *Sonata* [c.32-33].

Ex. 3. *Concerto para Orquestra*, primeiro grupo temático [c.76-91].

O fragmento melódico do primeiro grupo temático do *Concerto* (Exemplo 4) não só é apropriado e apresentado (Exemplo 5), mas também desenvolvido (Exemplo 6).

Ex. 4. *Concerto para Orquestra*, fragmento melódico do primeiro grupo temático [c.76].

Ex. 5. Fragmento melódico do *Concerto* apropriado por Nobre [c.99].

Ex. 6. Expansão do fragmento melódico do *Concerto* [c.99-103].

III. CONCLUSÃO

Sendo o processo intertextual o fio condutor desse trabalho, procurei esclarecer alguns dos elementos comuns aos primeiros movimentos das duas obras relacionadas, a *Sonata para piano sobre tema de Bartók* e o *Concerto para Orquestra*. Nessa mesma obra, Nobre utiliza com consistência e regularidade instâncias de autocitação de sua *Sonatina* op. 66 (vide c. 54, 32-34, 63-66), bem como de um motivo baseado na série melódica B-A-C-H (vide c. 25, 49, 51). Pela exigüidade de espaço, este será o tema de um próximo trabalho.

A análise intertextual e comparativa permitiu demonstrar como elementos motívicos do primeiro movimento do *Concerto* servem de inspiração e base para o trabalho motívico desenvolvido no movimento em questão. Segundo Messing (1988), somente os artistas maduros e cientes de sua capacidade são capazes de mediar entre a atração pelo passado e seu próprio estilo pessoal (MESSING, 1988, p.152). Nobre, ao incorporar elementos do compositor húngaro em sua obra, valoriza a sua produção musical e reflete uma intenção definida e deliberada quanto ao seu lugar ao lado dos compositores consagrados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Dra. Cristina Capparelli Gerling pelas orientações durante o mestrado e pelo apoio dado a mim para escrever esse texto. Agradeço também ao compositor Marlos Nobre pela gentileza, disponibilidade, informações e incentivo.

REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, Lúcia S. GERLING, Cristina C. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. *Série Estudos 5*. Porto Alegre, 2000.

FREITAS, Stefanie G. A. *Marlos Nobre – Sonata para piano sobre tema de Bartók op,45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual.* Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009.

GERLING, Cristina M. P. C. Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros. *Anais do Colóquio Brasil Musical,* UFPR, 2005. p. 43-65.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music.* CBlooming and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic.* Ann Harbor: UMI Research Press, 1988.

MEYER, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

O "Coral da Santa Montanha" de Olivier Messiaen e um estudo do som-cor.

Tadeu Moraes Taffarello
Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas-SP
tadeutaffarello@gmail.com

Palavras-chave
música; análise musical; música coral; Messiaen; som-cor.

RESUMO

O "Coral da Montanha Sagrada" é o sétimo movimento da Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo, de Olivier Messiaen. A partir da análise dessa peça, o presente artigo aborda a utilização do som-cor como uma ferramenta composicional que relaciona a cor de um complexo sonoro à sua densidade e luminosidade. Além disso, demonstrar-se-á uma segunda ferramenta composicional utilizada que é o acréscimo gradativo de acordes diversos através do prolongamento e/ou substituição dos complexos sonoros da primeira frase musical nas demais frases do coral.

I. INTRODUÇÃO:

Olivier Messiaen, compositor francês nascido em 1908 e morto em 1992, alcançou um grande destaque no cenário musical internacional tanto por suas composições para as mais variadas formações quanto por sua atuação como pedagogo à frente do Conservatório Nacional de Música de Paris. Entre seus ex-alunos destacam-se grandes nomes da música do século XX, tais como Pierre BOULEZ, Pierre HENRY, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Tristan MURAIL (BOIVIN, 1995) e Almeida PRADO.

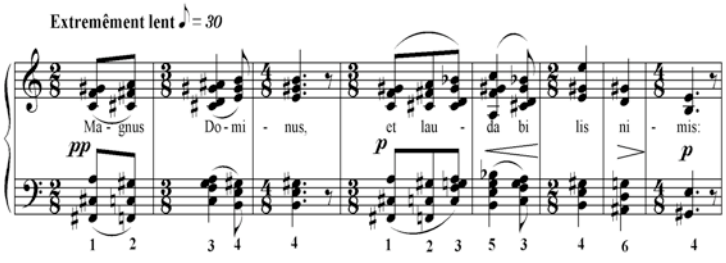
O "Coral da Santa Montanha"[1] é o sétimo dos quatorze movimentos que compõem a peça para coro mixto, sete solistas instrumentais e grande orquestra intitulada "A Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo"[2] do ex-professor de Composição do Conservatório de Paris. Esse coral é a peça que encerra o primeiro dos dois "septénaires", conjuntos de sete movimentos nos quais a obra foi dividida. Feita a partir de uma encomenda da fundação portuguesa "Calouste Gulbenkian", a sua estréia ocorreu no dia 7 de junho de 1969 em Lisboa. (MESSIAEN, 1972, v.1)

Desde a escrita do seu *Technique de mon langage musical*, lançado em 1944, Messiaen planejava a publicação de um novo livro mais completo sobre a sua maneira de pensar o repertório musical existente e também a sua própria música. Esse projeto, no entanto, nunca foi terminado enquanto o compositor era vivo. Somente dez anos após a sua morte que a sua viúva, Yvonne Loriod, unindo os seus escritos dispersos, conseguiu publicar o "Tratado de Ritmo, de Cor e de Ornitologia"[3] (MESSIAEN, 2002), obra em 7 tomos (8 volumes). Nessa obra, encontramos uma definição suscinta do que é o som-com[4]. Para o compositor, esse estado do som nasceu a partir da sua admiração pelos vitrais coloridos das igrejas francesas, em especial os da Sainte-Chappele, em Paris, e do contato com o pintor suíço Blanc-Gatti, que enxergava e pintava as cores dos sons. O som-cor é, dessa maneira, formado por "complexos de cores que caminham e se mexem com os complexos sonoros."[5] Esses complexos não são vistos por Messiaen com os olhos e sim apenas intelectualmente. (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 7).

A importância do estudo do som-cor a partir do Coral da Santa Montanha se dá por dois motivos: (i) porque há, no sétimo tomo do Tratado de Messiaen, um estudo detalhado das cores visualizadas por ele a partir de cada acorde do Coral; e (ii) porque também esse coral apresenta uma simplificação nos seus aspectos rítmico e melódico que facilitam o isolamento do parâmetro das cores para a sua melhor compreensão. O artigo parte, também, da seguinte questão: será que não seria possível, para melhor compreendermos os termos utilizados por Messiaen, visto que as cores do som são extremamente subjetivas, realizarmos um paralelo do som-cor com a densidade e luminosidade do som?

II. AS CORES DO CORAL DA SANTA MONTANHA

No sétimo tomo do Tratado de Ritmo, Cor e Ornitologia, Messiaen (2002, Tome VII, pp. 301-15) traz um estudo detalhado das cores do Coral da Santa Montanha. Os compassos iniciais dessa peça são:



Exemplo 1. Redução dos acordes[6] do início do "Coral da Santa Montanha", de Olivier Messiaen.

Os acordes utilizados por Messiaen **(Ex. 01)** e as suas cores são (MESSIAEN, 2002, Tome 7, pp. 309-10):

1ª frase (compassos 1 a 3):

1. f m^7 (𝄞) sobre f## m (𝄢); para Messiaen, a cor desse acorde é "verde azulado sobre verde ácido, quase preto";
2. o inverso do primeiro acorde, ou seja, f# m (𝄞) sobre f m (𝄢); Cor do acorde: "verde ácido sobre verde azulado, completamente rebatido pelo preto";
3. Tournant 4C[8]; Cor do acorde: "violeta e rosa sobre verde";

4. E M em segunda inversão. Cor do acorde: "vermelho".

A esses quatro acordes da primeira frase, outros dois são acrescidos na segunda frase (compassos 4 a 8), além de um deles, o E M, estar em um outra posição. São eles:

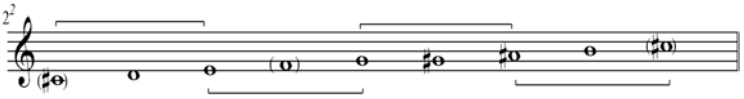
1. Tournant 4B. Cor do acorde: "verde azulado e malva, sobre alaranjado rebatido pelo preto"
2. Segundo Messiaen, esse acorde é um acorde de sétima da Dominante sobre Lá# # sem a quinta do acorde, porém com uma sexta acrescida, o Sol♮ (7ª dim.). Enarmonicamente, ele ficaria da seguinte maneira, portanto: Si♭; Ré; sem a quinta, Fá, porém com a sexta, Sol♮; e Lá♭. Para Messiaen, a cor desse acorde é "ouro e castanho"[9];

4'.→Acorde de E M, porém em 1ª inversão. A cor é também o vermelho.

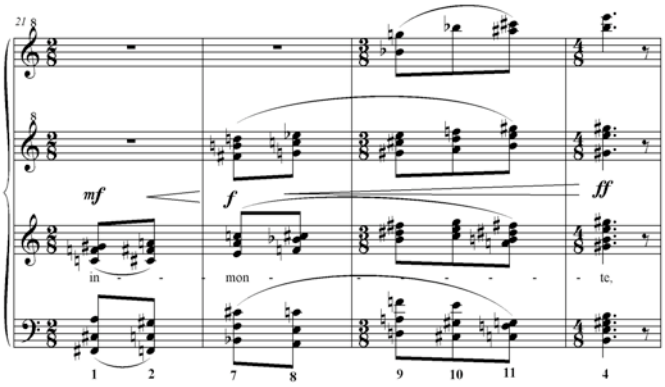
Na primeira frase do coral podemos perceber a extrema sutileza empregada por Messiaen para a denominação das cores de seus complexos sonoros. Nos dois primeiros, a sobreposição de dois acordes conhecidos da literatura musical tonal, desterritorializados entretando de seus contextos históricos tonais, engendra na sobreposição de duas cores próximas: f m liga-se ao verde azulado e f♯ m ao verde ácido. A troca, porém, de posições que ocorre entre eles nas duas primeiras simultaneidades determinam o maior ou menor escurecimento dessas cores. Enquanto o primeiro acorde é "quase preto", o segundo é "totalmente rebatido pelo preto". O acorde tournant 4C também apresenta uma sobreposição de três cores: violeta, rosa e verde. Esse complexo sonoro é de uma densidade muito grande, sendo formado por oito alturas distintas. Já o acorde de E M em segunda inversão apresenta uma única cor: o vermelho.

A partir dessa primeira frase, parece-nos possível estabelecer uma relação entre as sobreposições de complexos sonoros e as sobreposições de cores, pois quanto maior é a sobreposição de sonoridades constituintes dos complexos sonoros, maior fica também a sobreposição de cores nas denominações dadas por Messiaen. Assim é possível se explicar como os complexos sonoros constituídos pela sobreposição de dois acordes já conhecidos da literatura tonal, como os acorde 1 e 2 do **Ex. 01**, são também, em termos de cor, constituídos pela sobreposição das cores individuais dos seus acordes formantes. Essa sobreposição gera uma terceira cor que não era implícita na formação dos acordes tonais formantes do complexo sonoro inicial, e que somente aparece a partir da junção entre eles, das suas sobreposições, gerando uma cor única complexa. Sendo assim, poderíamos encarar essa frase inicial como um caminhar de um complexo sonoro denso, com maior sobreposição de cores e com uma grande influência do preto, para uma cor extremamente clara e vibrante, o vermelho do acorde de E M, espécie de tensão e relaxamento criado a partir da diferença de densidades entre os acordes. Esse procedimento acaba dando uma luminosidade muito grande ao acorde menos denso, soando ele quase que como uma janela que se abre na escuridão.

Essa hipótese pode ser também confirmada pela segunda frase (compassos 4 a 8, **Ex. 01**). Aos acordes da primeira frase são acrescidos outros dois, também densos e com cores complexas. Aliás, entre a primeira e a segunda frase, podemos vislumbrar uma técnica composicional utilizada por Messiaen na composição desse coral que é o acréscimo gradativo de acordes diversos entre os acordes iniciais da primeira frase. Ou seja, na segunda frase temos também todos os acordes constituintes da primeira frase, porém alguns deles são ornamentados por outros, é o caso do acorde tournant 4C, que é ornamentado pelo tournant 4B, tornando-se este uma bordadura daquele; e o acorde de E M, ornamentado pelo acorde da Dominante sobre Lá♯, espécie de Dominante localizada a um trítono de distância no acorde no qual ela é resolvida (**Ex. 01**). Podemos perceber ainda que há uma condução melódica por graus conjuntos descendentes na linha do baixo (Si, Lá♯, Sol♯) que auxilia na diluição da dissonância por uma justificativa melódica. Nos compassos 6 a 8, inclusive, Messiaen afirma que o modo de transposição limitada[10] utilizado é o 2², cuja cores principais são as mesmas do acorde 6, ou seja, o ouro e o castanho. Esse modo é constituído por quatro tricordes cujos intervalos são ST, T[11] **(Ex. 02)**. Ele é conhecido também como escala diminuta ou octacorde. Todas as notas dos acordes desses compassos estão presentes neste modo. Porém, se analisarmos mais calmamente, descobriremos que não são todas as notas do modo 2² que estão presentes nos compassos aos quais Messiaen se refere (6 a 8), faltando para isso o Dó♯ e o Fá♮.



Exemplo 02: modo de transposição limitada 2². As notas entre parênteses são as não utilizadas nos compassos 6 a 8 do *Coral da Santa Montanha*, de Olivier Messiaen.

Avançando um pouco mais a nossa análise, percebemos que toda a peça é trabalhada de maneira a criar essa sensação acústica de contraste entre a densidade/luminosidade dos acordes. Gostaríamos de demonstrar mais dois exemplos nos quais esse contraste é bastante acentuado. O primeiro desses dois trechos está nos compassos 21-24.

Exemplo 03: redução dos acordes nos compassos 21-24 do *Coral da Santa Montanha*, de Olivier Messiaen.

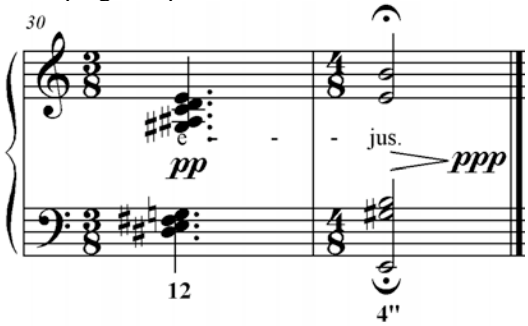
Os acordes 1, 2 e 4 são os mesmos utilizados desde a frase inicial. Porém há, nessa frase, cinco acordes que não haviam sido utilizados ainda no coral. São os de número 7, 8, 9, 10 e 11 **(Ex. 03)**. As denominações e as cores desses acordes são as seguintes:

7 e 8. →Esses acordes são provenientes diretamente dos acordes 1 e 2, sendo as suas transposições uma 3ªM acima, ou seja, a m sobre b♭ m no complexo sonoro 7 e o contrário no 8. Sobre o 7, nos piccolos, flautas e requinta, é acrescido um acorde de b m em segunda inversão. Já sobre o complexo sonoro 8, o acorde acrescido pelos sopros agudos é um c m também em segunda inversão. Segundo Messiaen, esses acréscimos servem para dar um brilho distinto ao acorde (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 313). Cores dos acordes: 7 – "azul pálido sobre verde-castanho, quase preto, com um brilho verde ácido no agudo"; 8 – "verde-castanho sobre azul enegrecido, com quase nada de brilho cinza amarelado claro no agudo".

9. Também uma espécie de variação dos acordes 1 e 2. Porém, agora, com a sobreposição de um acorde tonal M a um acorde tonal m. Esse complexo sonoro é constituído, portanto, de um B M sobre d m. A esses acordes é sobreposto também um brilho no agudo de c♯ m com uma sexta M (Si♭, enarmônico de Lá♯) e um trítono (Sol♮) acrescidos. Cor do acorde: "vermelho-castanho sobre cinza-azul, com um pouco de branco e reflexos amarelos e malvas no agudo".
10. Mantém uma relação com o acorde 9 na sua formação por ser a sobreposição de um acorde M a outro m com notas acrescidas no agudo. Ele pode ser entendido da seguinte maneira: C M sobre c♯ m, com um brilho de d m com a sexta m de Ré acrescida (Si♭). Cor do acorde: "branco sobre preto e ouro, com um brilho de cinza azulado claro".
11. Este complexo sonoro é um pivô entre os complexos sonoros anteriores formados pela sobreposição de acordes tonais e a luminosidade do E M. Ele é formado por uma antecipação do próprio E M no agudo, com uma quarta aumentada (Lá#) e uma sexta Maior (Dó♯) acrescidos junto com a Dominante com sétima do E M, o B M, na região média e mais três notas estranhas (Dó♮, Fá♮ e Sol♮) a esses acordes no grave, totalizando, dessa maneira, 9 alturas distintas. As duas primeiras notas (Dó♮ e Fá♮) são justificadas pela condução das linhas melódicas descendentes nos baixos entre os compassos 23 e 24: contrabaixos fazem Ré – Dó♯ - Dó♮ – Si; violas, Lá – Sol♯ – Fá♮ - Mi. Essa condução melódica descendente dessas duas vozes está em um claro contraponto com a linha melódica cromática ascendente dos intrumentos agudos, formada pelo paralelismo de acordes menores, iniciada um compasso antes, no 22. Já o Sol♮ pode ser considerado como a sensível do Sol♯, terça maior do acorde de E M, para onde ele se encaminha. Cor desse complexo sonoro: "cinza com mechas pretas e ouro e um pouco de vermelho no agudo".

A cor do retorno do acorde de E M, no compasso 24, é o "vermelho luminoso" ("*flamboyant*"), em uma clara referência ao brilho produzido nos agudos pelas madeiras.

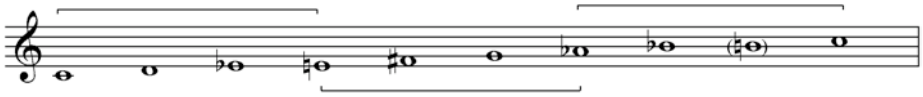
Os dois procedimentos analisados nas duas primeiras frases desse coral também ficam evidentes neste exemplo. O primeiro é a confirmação de que cada acorde da linguagem tonal, ou seja, M ou m, tem a sua cor fixa e que a sobreposição deles gera uma terceira cor sobreposta. Assim pode-se explicar as cores dos complexos sonoros 7 e 8, por exemplo: as inversão do registro dos acordes tonais muda o reflexo da cor final. Tanto nesses dois complexos sonoros quanto nos de número 9 e 10, a cor resultante final fica sendo um complexo onde as cores são somadas a um reflexo. O segundo procedimento composicional já demonstrado no exemplo anterior (**Ex. 01**) e que também é encontraod nesta frase é a gradativa ampliação/substituição dos acordes para a composição das frases. Vemos que dos quatro complexos sonoros da frase inicial, três aparecem também nessa frase e na ordem em que apareciam na frase primeira. Os acorde 1 e 2 são ampliados pelos complexos sonoros 7, 8, 9 e 10, com quem mantêm uma relação na sua constituição, enquanto o complexo sonoro 4 tem no 11 o seu pivô. Todos esses acordes centrais dessa frase (7, 8, 9, 10 e 11) substituem o complexo sonoro 3 (acorde *tournant* 4C) presente na frase inicial e ausente nesta frase.

Dos dois exemplos que gostaríamos de demonstrar, explicamos apenas um. O nosso segundo exemplo está nos dois últimos compassos (30 e 31) onde fica também evidente a relação de contraste de luminosidades causado pelas diferenças de densidades dos acordes empregados por Messiaen.

Exemplo 04. Redução dos acordes dos compassos 30-31 do Coral da Santa Montanha de Olivier Messiaen.

Os complexos sonoros constituintes desse exemplo (**Ex. 04**) são os seguintes:

12. Um cluster formado pelas notas do modo de transposição limitada $3^{1^{12}}$ **(Ex. 05)** menos o Si. A cor do acorde, dessa maneira, é a mesma do modo: alaranjado, ouro e branco leitoso.

4".→Acorde de E M, agora sem inversão. É a primeira vez em que ele aparece com a fundamental no baixo. A cor continua sendo sempre o vermelho, porém enegrecido pelo grave dos contrabaixos e tubas.



Exemplo 05: modo de transposição limitada 3[1]. A nota entre parênteses não é utilizada no cluste encontrado no compasso 30 do *Coral da Santa Montanha*, de Olivier Messiaen.

O complexo sonoro 12 é de uma densidade extrema, com a utilização de muitas notas e todas muito próximas umas das outras. Ele escurece a sonoridade, contrastando-se com a alta luminosidade avermelhada do acorde de E M do último compasso.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O som-cor, conforme é utilizado por Messiaen no seu "Coral da Santa Montanha", apresenta-se na qualidade de complexos sonoros com diferentes graus de densidade. Essa densidade pode ser, muitas vezes, ocasionada pela (i) sobreposição de dois ou mais acordes tonais (M e/ou m) com ou sem notas acrescidas; (ii) pela sobreposição de linhas melódicas independentes; ou (iii) pela utilização de acordes provenientes dos modos de transposições limitadas.

De uma maneira geral, quando dois ou mais acordes são sobrepostos, cada um deles apresenta uma cor específica, sendo que a sobreposição deles gera uma terceira (ou quarta) cor que só ocorre no devir das cores e das sonoridades dos acordes geradores. E quando um modo de transposição limitada é utilizado, a cor do complexo sonoro assemelha-se à cor do próprio modo empregado. Os acordes que não são sobrepostos, ou seja, que aparecem na sua forma original, obtêm, por contraste aos mais coloridos, uma luminosidade intensa. Porém, na maneira como esses procedimentos são utilizados por Messiaen nesse coral, podemos perceber que as cores luminosas[13] funcionam como uma espécie de "resolução" para as sonoridades mais densas. Ou seja, os sons coloridos nesse coral de Messiaen funcionam como uma expansão da tonalidade utilizada de maneira muito livre pelo compositor.

Além disso, pudemos perceber também um procedimento composicional empregado por Messiaen nesse coral: a expansão gradativa dos acordes iniciais. Esses acordes são expandidos sem, contudo, nunca serem abandonados totalmente. Os quatros complexos sonoros utilizados na frase inicial são, no decorrer das frases do coral, (i) ou intercalados por outras às quais mantêm uma relação de proximidade na constituição ou na sonoridade; (ii) ou transpostos; (iii) ou substituídos por outros. Porém, mesmo quando substituídos, eles ainda mantêm-se em ordem no tempo, nunca o acorde 4 aparecendo, em uma frase, antes do 1 ou esse após o 2, por exemplo.

O uso das cores do som em Messiaen, apesar de extremamente subjetivo, pode ser entendido, portanto, como uma diferença na qualidade sonora dos acordes. Pudemos perceber que essa relação é diretamente proporcional, ou seja, quanto mais complexa a cor utilizada por Messiaen para descrever um complexo sonoro, mais complexo e denso será também esse próprio complexo sonoro. Essa percepção pode nos auxiliar a melhor compreendermos a que esse termo, o som-cor, se refere: às diferenças de densidade e de luminosidade dos complexos sonoros relacionadas também às diferenças de densidades sonoras. Com esse estudo procurou-se auxiliar músicos, musicólogos e estudiosos na melhor compreensão de uma das técnicas composicionais de Messiaen empregada em sua obra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fapesp que tornou possível, através do seu programa de bolsas de estudo de doutorado, o desenvolvimento dessa pesquisa; ao meu orientador de doutorado, prof. Silvio Ferraz; e ao prof. Mikhail Malt pelo auxílio na obtenção de vários dos resultados demonstrados.

---

[1] Do original em francês : "Choral de la Sainte Montagne". Tradução do autor do artigo.

[2] Do original em francês : « La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ ». Tradução do autor do artigo.

[3] Do original em francês : « Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie ». Tradução do autor do artigo. Este livro não conta ainda com uma tradução para o português.

[4] Do original em francês : "Le son-couleur". Tradução do autor do artigo.

[5] Do original em francês: "(...) des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons". Tradução do autor do artigo.

[6] A orquestração desse coral é constituída pelos seguintes instrumentos: 2 piccolos; 3 flautas, 3 oboés, 1 corne inglês, 1 requinta, 3 clarinetes, 1 clarone, 3 fagotes, 1 contrafagote; 1 trompete piccolo, 3 trompetes, 6 trompas, 3 trombones, 1 trombone baixo, 1 tuba, 1 tuba contrabaixo; coral de vozes mixtas; e cordas em divisi.

[7] Os acordes virão grafados com a nomenclatura alfabética a seguir: a para o acorde de Lá; b para Si; c para Dó; d para Ré; e para Mi; e f para Fá. As minúsculas indicam acordes menores e as maiúsculas acordes maiores.

[8] Os acordes "tournants" são simultaneidades de 8 alturas agrupadas em 12 conjuntos de 3 simultaneidades cada. Dentro de um mesmo grupo, os acordes têm trocadas três alturas (cinco permanecem). São acordes de alturas e cores fixas, definidas por Messiaen no sétimo tomo do seu Tratado. (MESSIAEN, 2002, Tome 7, pp. 165-72).

[9] Do original em francês: "or et brun". Tradução do autor do artigo.

[10] Modos de transposições limitadas são escalas que, após transpostas um número limitado de vezes, repetem as mesmas notas iniciais. O modo 2, por exemplo, é transponível apenas 3 vezes.

[11] T indica um tom inteiro; ST indica um semitom.

[12] Esse modo é caracterizado pelo uso de três tetracordes com os intervalos de T, ST, ST.

[13] Em especial o vermelho, porém há também o azul não demonstrado em nenhum dos exemplos acima e que se encontra no compasso 13, um acorde de f m com sétima m.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOIVIN, Jean. *La classe d´Olivier Messiaen.* Paris: Christian Bougois, 1995.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie.* Paris: Alphonse Leduc, 2002. VII Tomes.

_____*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ.* Paris : Alphonse Leduc, 1972. 2v.

_____. *Technique de mon langage musical.* Paris: Alphonse Leduc, 1944. Reedição do texto com os exemplos musicais em um só volume.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O espaço-sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço]*. Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008. Site: http://www.revista.art.br/site-numero-10/artigos.htm Acessado em 17 de abril de 2009 às 17h34.

Análise do *Estudo* Opus 65 Nº 3 de Alexander Scriabin usando a Teoria dos Conjuntos

Valentina Daldegan

Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná
valentinadaldegan@gmail.com

Palavras-Chave
Teoria dos conjuntos, análise composicional, Alexander Scriabin

RESUMO

Segundo Joseph Straus, a teoria tonal não nos revela muito sobre a música do século XX, pois mesmo "quando os compositores criam uma sonoridade tonal, geralmente o fazem através de recursos não-tonais" (STRAUS, 1990, p.89). No presente trabalho, tomando como base a Teoria dos Conjuntos, analisamos o *Estudo* Opus 65 nº. 3 de Alexander Scriabin, de maneira a demonstrar o uso e aprofundar o conhecimento desta teoria como ferramenta analítica. Ao final do processo, foi possível reduzir a peça a seis conjuntos. Esta invariância veio a revelar, sob uma superfície muito variada, a coerência musical da peça.

I. TEORIA DOS CONJUNTOS (SET-THEORY)

A teoria dos conjuntos, geralmente associada ao teórico Allen Forte, procura definir como as composições são organizadas a partir de conjuntos de notas e suas manipulações. A mesma idéia musical pode ser apresentada em diversas maneiras — com mudanças de registro, ritmo, contorno melódico e ordem das notas — e o que dá identidade a esta é o conjunto de classes-de-alturas e classes-de-intervalos que permanece, apesar de muitas vezes não ser facilmente identificável. Como defende Joseph Straus (1990, p. 26):

> Não importa como seja apresentado, um conjunto de classes-de-altura manterá sua identidade básica de sua classe-de-alturas e classe-de-intervalos. Um compositor pode unificar uma composição usando um conjunto de classes-de-altura (ou um pequeno número de conjuntos de classes-de-altura) como uma unidade estrutural básica. Ao mesmo tempo, ele pode criar uma superfície musical variada transformando aquela unidade básica de diferentes maneiras. Quando ouvimos ou analisamos música, procuramos coerência. Em grande parte da música pós-tonal, a coerência é assegurada através do uso de conjuntos de classes-de-altura.

O que seriam "classes-de-altura" e "classes-de-intervalo"? Dunsby e Whittall apontam que a notação com números inteiros foi criada justamente como uma ferramenta analítica para "facilitar e sistematizar a distinção fundamental entre 'altura' e 'classe-de-altura' e 'intervalo' e 'classe-de-intervalo'." (1988, p.132) São numeradas, arbitrariamente, as alturas de Dó a Si com números de **0** a **11**, o **0** representando o Dó, o **1** o Dó♯ e assim por diante. Tomando como exemplo o estudo que será analisado neste trabalho, os acordes que marcam a transição da parte A para a parte B Dó♯-Si-Fá e Sol-Fá-Si (Figura 1) podem ser identificados por [**1, 11, 5**] e [**7, 5, 11**], respectivamente.

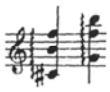



Figura 1. Acordes que marcam a transição entre A e B.

Num conjunto de classes-de-alturas, os registros e intervalos não são levados em consideração. As *alturas* são separadas por *intervalos*, mas as *classes-de-alturas* são separadas por *classes-de-intervalos*. Portanto, a classe-de-altura determinada pelo número **11** representa a altura *Si* em qualquer oitava, e a classe-de-intervalo **2**, que separa **11** e **1**, por exemplo, pode representar tanto uma segunda maior quanto uma sétima menor, uma nona maior ou outro intervalo composto. Assim, a teoria de Allen Forte trabalha com três seqüências de números: a coleção de doze números de **0** a **11** para as diferentes classes-de-alturas; a coleção de seis números de **1** a **6** representando as seis classe-de-intervalos — note-se que nestas as inversões não são consideradas; e ainda a seqüência de "formas primárias" de conjuntos de classes-de-alturas. O conceito de forma primária será considerado a seguir.

Joseph Straus (1990, p.27) explica que um conjunto de classes-de-alturas pode ser apresentado musicalmente de várias maneiras, e que para facilitar o reconhecimento de uma classe-de-alturas não importando a maneira como esta é apresentada na música, é de grande ajuda colocá-la de forma simples e compacta, chamada "forma normal," que é a maneira mais comprimida de escrever um conjunto de classes-de-alturas, tornando mais fácil identificar os "atributos essenciais" de uma sonoridade e compará-la a outras. A *forma primária* é a forma mais compacta de escrever uma conjunto de classes-de-alturas, deve sempre começar com **0** e estar o mais comprimida possível à esquerda. Forte construiu uma tabela com todas as formas primárias possíveis, e cada uma delas corresponde a um número, o primeiro algarismo indicando o número de classes-de-alturas do conjunto e o segundo sua posição na tabela (STRAUS, 1990, p.42). No exemplo citado acima (Figura 1), temos as formas normais (FN): **[11, 1, 5]** e **[5, 7, 11]**, e na forma primária (FP) ambos os conjuntos se reduzem à **(0 2 6)**, o que corresponde na tabela de Forte ao conjunto **3-8** (*apud* STRAUS, 1990, p.180-3).

II. ANÁLISE

A seguir, apresenta-se uma análise do Estudo Opus 65 nº. 3 de Alexander Scriabin usando a teoria dos conjuntos.

Em sua grande forma podemos dividir o estudo em:

PARTE	COMPASSOS
A (a/a')	1-16
B (b/b'/b'')	17-62
A' (a''/a''')	63-78
B' (b)	79-94
CODA	95-102

Na parte **A** a mão direita (MD) trabalha harmonicamente sempre em quintas paralelas **(7)**; melodicamente temos tercinas nas quais a segunda colcheia forma uma bordadura com uma quarta justa inferior **(-5)** nos primeiros tempos e uma quarta justa superior **(+5)** nos segundos tempos dos compassos. Nos finais de frase, temos duas quintas justas **(7)** sobrepostas harmonicamente (acrescenta-se uma quinta superior à que aparece logo antes).

Melodicamente temos um caminho ascendente do início para o final da seção. Na mão direita, temos o caminho **+1 –1** nos dois primeiros compassos e do terceiro ao quinto compassos temos **+1 +1 +1 +1** (sempre graus conjuntos). O sexto compasso é apenas um alongamento do último tempo do quinto. Compassos 7 e 8 reafirmam, por repetição, a idéia de 5 e 6.

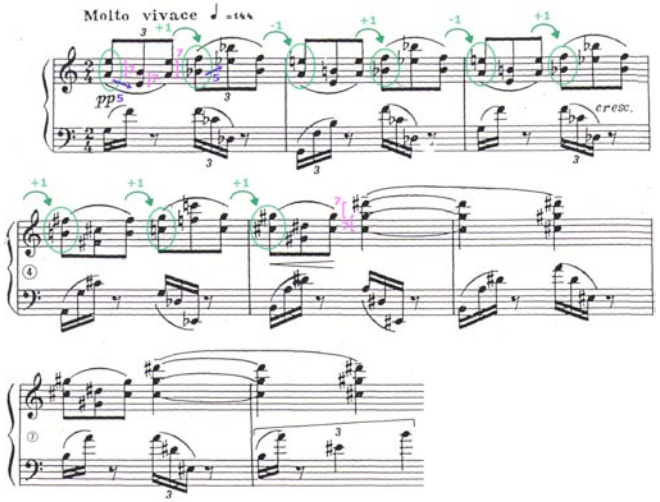



Figura 2. Parte A, Seção a.

Nesta parte **A** temos duas seções de oito compassos (**a** e **a'**), sendo a segunda uma transposição de sexta menor da primeira (Figuras 2 e 3):

[a']=T_8[a]

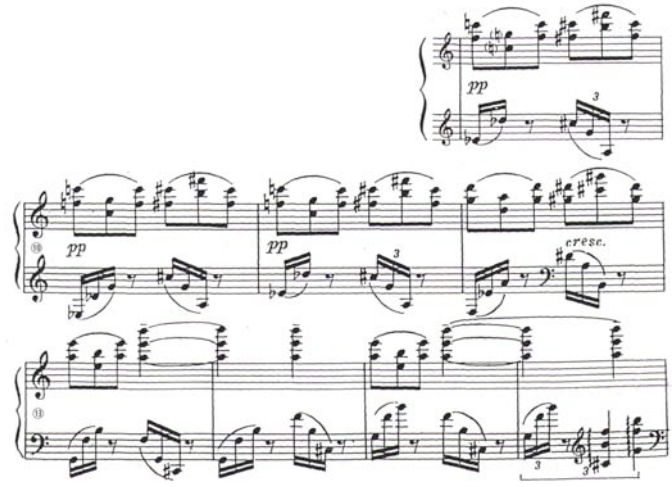



Figura 3. Parte A, Seção a'.

Durante a parte **A**, o conjunto encontrado para cada tempo é sempre **FP = (01357)**

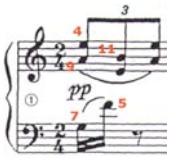



Figura 4. Exemplo de um conjunto da parte A, do primeiro compasso da peça, antes de sua transformação em forma primária.

O final da frase (quando na mão direita aparece uma semínima ligada ao compasso seguinte) apresenta um acréscimo ao conjunto, e temos então **FP = (013579)** (Figura 5).

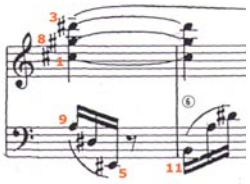



Figura 5. Exemplo do conjunto de final de frase da Parte A (do quinto para o sexto compasso) antes de sua transformação em forma primária.

É possível portanto afirmar que a harmonia na parte **A** é estática.

Para marcar a mudança entre uma parte e outra temos sempre acordes arpejados com o baixo movimentando-se por trítono **(6)**. Os dois acordes usados nestes momentos são: **[11, 1, 5]** e **[5, 7, 11]**, ambos reduzíveis a **FP = (026)** (vide Figura 1, acima).

Na parte **B** temos sempre oitavas paralelas divididas pela quarta justa **(5)** na mão direita e pelo trítono **(6)** na mão esquerda. O movimento horizontal na mão esquerda também se dá por trítonos, se tomarmos sempre o movimento do baixo (Figura 6). Temos então:

Trítono horizontal**: 7 → 1**
Trítono vertical: **5**
11

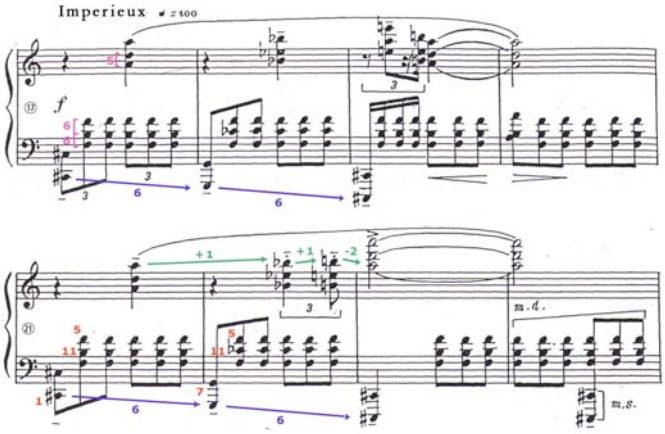


Figura 6. Os oito primeiros compassos da parte B.

O conjunto encontrado na mão esquerda é invariavelmente **(026)**. Note-se que o compasso 17 **[11, 1, 5]** e o compasso 18 **[5, 7, 11]** são ambos reduzíveis a **FP = (026)**. Considerando-se a união dos dois conjuntos temos: **[5, 7, 11, 1]**, cuja forma primária é **(0268)**, temos um conjunto simétrico por trítonos:

$$FP = (\overset{6}{0\,2\,6\,8})$$

Este constitui de fato a primeira frase da parte **B**, compassos 17 a 20.

Já na mão direita, melodicamente, temos o caminho ascendente por graus conjuntos e a volta às notas iniciais. Encontramos o seguinte conjunto (Figura 7):

MD Comp. 17-20 = [9, 10, 11, 2, 3, 4]

cuja forma primária é **(012567)**, mais um conjunto simétrico que seria a somatória de **(012)** e **(012)**:

(012567) = ∑ (012)(012)

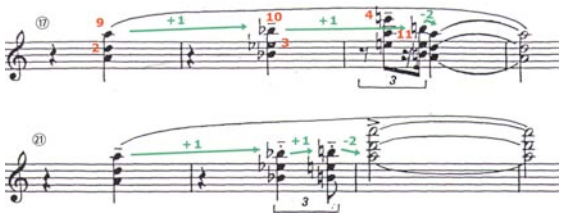


Figura 7. A mão direita dos oito primeiros compassos da Parte B.

Temos então mais uma frase de quatro compassos, repetindo os compassos 17-20, que mantém o mesmo conjunto, assim como os compassos 29-30.

Do compasso 30 para o 31, na mão esquerda, ao invés do salto de trítono **(6)**, temos um salto de terça menor **(3)**, e a partir desse ponto até o compasso 36 o conjunto para a mão esquerda é **[2, 4, 8, 10]** cuja forma primária é **(0268)**; portanto o mesmo conjunto transposto em $\mathbf{T_3}$.

[ME Comp. 17-30] = T_3 [ME Comp. 31-36]

Há que se considerar, entretanto, que a textura dos compassos 33 e 34 é aquela da parte **A**. Comparando-se, porém, os compassos 1 e 2 com este trecho não chegamos ao mesmo conjunto pois a mão direita é transposta em $\mathbf{T_4}$ e a mão esquerda em $\mathbf{T_3}$.

[MD Comp. 33-34] = T_4 [MD Comp. 1-2]

[ME Comp. 33-34] = T_3 [ME Comp. 1]

O mesmo acontece com os compassos 37 e 38 em relação aos compassos 3 e 4:

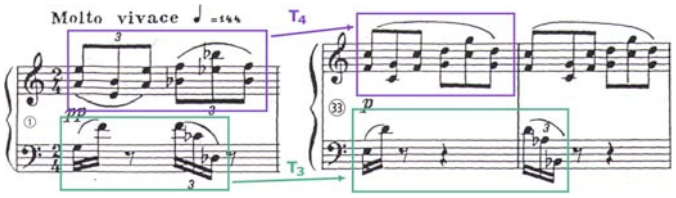


Figura 8. Compassos 33-34, a transposição dos conjuntos.

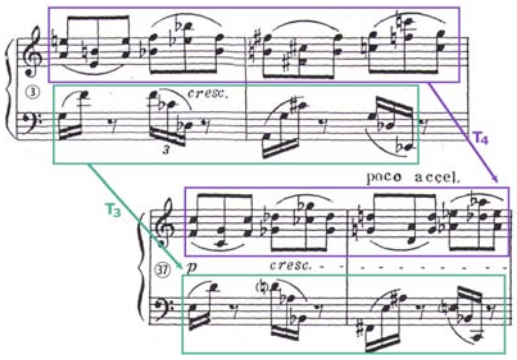


Figura 9. Compassos 37-38, idem.

Encerra-se então a primeira seção da parte **B**, que subdividimos em **b** [Comp. 17-30], que não apresenta elementos de **A**, e **b'** [Comp. 31-38], que os intercala com os elementos de **B**. Na mão direita, o conjunto deste segundo trecho é **(012678)**, também simétrico em **(012)(012)**.

A seção final de B, de constantes transposições chamamos de **b''**. Os compasso 39 a 52 são uma transposição de quarta justa dos compassos 25 a 38.

[Comp. 39-52] = T_5 [Comp. 25-38]

No compasso 53 temos mais uma transposição, desta vez de quinta justa:

[Comp. 53-57] = T_7 [Comp. 31-35]

Compassos 61 e 62 trazem novamente a marca da mudança de grandes seções (arpejos com movimento de trítono) para o início de **A'**.

Os compassos 63 a 68, **A'**, correspondem exatamente aos compassos 1 a 16 com mudança apenas rítmica pois nesta parte não temos mais tercinas (Figura 10).

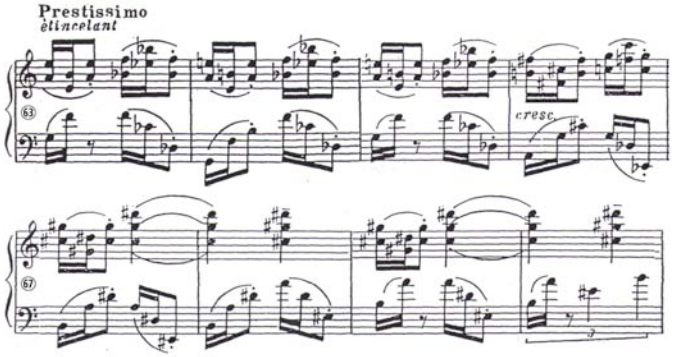



Figura 10. Os oito primeiros compassos da Parte A' (variação rítmica).

Os compassos 79 a 92, **B'**, são uma recapitulação do primeiro trecho da parte **B** (compassos 17 a 30).

Temos então uma súbita Grande Pausa antes da coda. Nesta (Figura 11), nos compassos 95 a 98, a mão direita sobe cromaticamente em oitavas divididas pela quarta justa **(5)** — por toda a peça, note-se, o movimento cromático ascendente é marcante. Neste trecho, na mão esquerda, temos a cada tempo — e não a cada compasso — o conjunto **(026)**, que também permeia toda a peça.

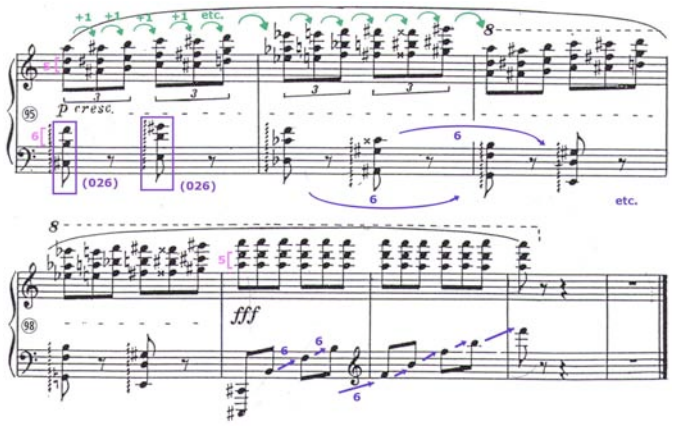


Figura 11. A coda.

Nos três últimos compassos do estudo são marcantes também a oitava dividida em quarta justa na mão direita (5) e o movimento de trítono na mão esquerda. Todos os elementos da obra aparecem condensados, pois, nesta coda.

III. CONCLUSÃO

Tabela 1. Conjuntos encontrados.

ME+MD Parte A	1	**(01357)**	**5-24***
	2	**(012579)**	**6-Z48**
ME Parte B	3	**(026)**	**3-8**
	4	**(0268) ⇒ (026)+(026)**	**4-25**
MD Parte B	5	**(012567) ⇒ (012) +T_3(012)**	**6-Z6**
	6	**(012678) ⇒ (012)+T_4(012)**	**6-7**

* Esta coluna é referente à tabela de Allen Forte

Apenas traduzir alturas em classes-de-alturas e classes-de-alturas em notação com números inteiros é de pouco uso (DUNSBY & WHITTALL, 1988, p. 136) . O processo só se torna válido quando os números revelam invariantes identificáveis na peça musical, o que, como demonstrado, é o caso do *Estudo* Opus 65 nº. 3 de Alexander Scriabin. É possível reduzir a peça aos seis conjuntos acima, ou mesmo a quatro, se considerarmos os termos da somatória de **6-Z6** e **6-7**, que é o conjunto **3-1** e os de **4-25**, que é novamente **3-8**. É esta invariância a determinar o caráter da peça.

IV. COMENTÁRIOS FINAIS

A teoria dos conjuntos adota uma técnica, tanto analítica quanto composicional, que auxilia a estruturação musical com um número restrito de elementos composicionais. Esta foi a motivação inicial para o aprofundamento neste sentido. No presente trabalho, tomando como base a teoria dos conjuntos, pretendeu-se analisar uma peça consagrada do século XX, de maneira a praticar o uso e aprofundar o conhecimento desta teoria como ferramenta analítica, para utilizá-la como recurso em pequenas composições de cunho didático que fizeram parte de minha dissertação de mestrado, que envolveu música contemporânea voltada a crianças iniciantes no instrumento.

Além de auxiliar no desenvolvimento, junto a compositores, de um repertório voltado para iniciantes que incluísse novas sonoridades, precisei compor pequenos estudos simples que envolvessem estas técnicas. Mas para que estes estudos tivessem coerência musical, houve necessidade que se adotasse uma técnica composicional acessível — também a mim, ciente de minhas limitações enquanto compositora-professora. Além disto, porque deveriam ser peças de estética contemporânea, porém dedicadas a aprendizes, foi necessário que se trabalhasse com um número limitado de possibilidades, dentro de um universo não-tonal.

A teoria dos conjuntos aparece como ferramenta muito útil para a composição de música não-tonal que tenha a coerência que venho buscando em minhas incursões composicionais. Pois, como afirma Joseph Straus, a teoria tonal não nos revela muito sobre a música do século XX, pois mesmo "quando os compositores criam uma sonoridade tonal, geralmente o fazem através de recursos não-tonais" (STRAUS, 1990, p.89).

REFERÊNCIAS

DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Londres: Faber & Faber, 1988.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1977.

SCRIABIN, Alexander. *Estudo* Opus 65 Nº 3. 1911-1912. Disponível em http://www2.free-scores.com/PUBLIC/Sheetmusicfox/EtudeOp65No3.pdf

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.