

Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
IA - UNICAMP – deoliveira.chico@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo expor os recursos pelos quais, em *três canções em São Francisco*, buscou-se tornar sensível a lacuna entre o procedimento de estruturação harmônica empregado, estranho à tradição tonal, e a superfície apresentada pela obra, alusiva à mesma. Após exemplificarmos na peça 1) o engendramento de estruturas de cunho tonal e 2) a atualização de potenciais intrínsecos ao procedimento empregado, constatamos que as distintas interações entre os potenciais próprios a estes dois estratos da composição permitem não apenas que a lacuna entre estes manifeste-se como que esta dinamize-se.

Palavras-chave: Composição musical. Harmonia. Brian Ferneyhough. Música contemporânea.

The gap between harmonic technique and surface in the composition of *três canções em São Francisco*

Abstract: This paper aims to present the resources, in *três canções em São Francisco*, through which the gap between the harmonical procedure employed, foreign to the tonal tradition, and the surface presentation of the work, allusive to such tradition, was to be made perceptible. After exemplifying in the work 1) the generation of tonal-like structures and 2) the actualizing of potentialities which were peculiar to the procedure employed, we have noticed that the different interactions between the potentialities peculiar to both these compositional layers allow the gap between them not only to come about, but also to become dynamic.

Keywords: Musical composition. Harmony. Brian Ferneyhough. Contemporary music.

O presente trabalho aborda a escrita harmônica na composição de *três canções em São Francisco* (2012), para trompete solista e orquestra¹. Conforme observaremos, houve na peça o engendramento de estruturas tipicamente associadas à tradição tonal através de um procedimento de estruturação harmônica estranho a tal tradição. Com isto, buscou-se explorar e tornar sensível uma lacuna entre o procedimento harmônico empregado e a superfície apresentada pela obra.

A noção de lacuna em questão é introduzida por Brian Ferneyhough na análise que este faz de seu *Segundo Quarteto de Cordas* (1980) (1982 in FERNEYHOUGH, 1995). Tal noção diz respeito à parcial separação entre os aspectos referentes à organização de uma obra e os aspectos referentes à sua apresentação (*ibid.*: 118) e manifesta-se, segundo o autor, na medida em que os procedimentos atualizam-se apenas indiretamente na superfície da obra (ALBÈRA; FERNEYHOUGH, 1988 in FERNEYHOUGH, 1995: 327-328). Em nosso trabalho, partimos da consideração de que, em obras onde engendram-se estruturas tipicamente associadas a uma dada prática composicional através de procedimentos não

oriundos de tais práticas², tal lacuna entre procedimento e superfície tornar-se-á sensível por uma diferença entre 1) os potenciais próprios ao contexto a que as estruturas engendradas aludem, evocados por esta mesma alusão e 2) as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento de fato empregado.

O objetivo do presente trabalho é expor os recursos pelos quais, em *três canções em São Francisco*, buscou-se tornar sensível a lacuna entre o procedimento de estruturação harmônica empregado e a superfície apresentada pela obra. Para tanto, o texto que se segue divide-se em 4 partes. Primeiramente, será apresentado o procedimento empregado e seu funcionamento. Nos dois subtítulos subseqüentes, serão abordados, respectivamente: o engendramento de estruturas tipicamente associadas à tradição tonal, a partir do procedimento empregado e; a exploração de potenciais intrínsecos ao procedimento empregado. Por fim, faremos nossas considerações finais.

1. O procedimento harmônico empregado

A escrita harmônica das *três canções em São Francisco* estruturou-se a partir de uma seqüência previamente definida – e de extensão equivalente à totalidade da peça – dos conjuntos de classes de alturas que poderiam ser utilizadas em cada compasso que a peça viria a ter. No presente trabalho, referiremo-nos a tais conjuntos de alturas por *modos*. O engendramento de tal seqüência deu-se de forma parcialmente automatizada, seguindo as três etapas descritas abaixo e ilustradas no Ex. 1, abaixo.

Exemplo 1: Engendramento dos modos subjacentes às *três canções em São Francisco*.

Primeiramente, foi gerada uma seqüência de pentacordes em que, de um pentacorde para o próximo, houvesse sempre a transposição, meio-tom acima, de duas ou três de suas notas. Conforme assinala-se no Ex. 1, tais transposições dão-se sempre de uma

maneira em que as alturas constituintes destes pentacordes equivalham, alternadamente, a uma escala pentatônica (onde anota-se a letra *p*), ou a uma escala incompleta de tons inteiros (onde anota-se a letra *h*).

De cada um dos pentacordes, foi então selecionado um dado bicorde, seguindo-se, tanto quanto possível, os seguintes critérios: 1) que bicordes contíguos, com raras exceções, formassem intervalos distintos entre si; 2) que a seqüência de bicordes não acompanhasse diretamente o encadeamento cromático e ascendente de seus pentacordes de origem; 3) que os bicordes se encadeassem, predominantemente, por graus conjuntos e; 4) que, quando um dado bicorde voltasse a ser selecionado, seus vizinhos fossem distintos daqueles que lhe haviam sido contíguos nas ocorrências anteriores. Mantendo-se a seqüência dos bicordes gerados, cada um destes foi respectivamente destinado a um compasso da peça.

Por fim, cada conjunto de alturas possíveis para um dado compasso consistiria 1) das notas constituintes do bicorde associado a este e 2) de qualquer nota que estivesse à distância de terça maior ou quarta justa – a que referiremo-nos por *módulo* $|4, 5|$ – de alguma das notas do bicorde em questão, ou, em determinados trechos, à distância de terça menor ou quarta justa – *módulo* $|3, 5|$. Conforme veremos sobretudo no subtítulo 3 do presente trabalho, a permanência ou não de uma determinada nota entre compassos distintos foi um dado relevante para a composição das *três canções em São Francisco*. Em nossos exemplos, evidenciamos tal relação de permanência através do uso de setas: para a direita, em caso de permanência; para a esquerda e riscada, caso fosse uma nota ausente do compasso anterior.

Para além de estabelecer, para cada nota do total cromático, individualmente, uma história precisa de suas permanências e ausências ao longo da peça, outros dois aspectos do procedimento em questão são relevantes para o presente trabalho e devem, portanto, ser aqui ressaltados. Primeiramente, por conta de modos distintos compartilharem de notas em comum, é possível fazer com que dadas estruturas harmônicas (e.g., fragmentos melódicos, motivos, acordes) retornem inalteradas, mas sob a vigência de modos distintos daqueles que as haviam engendrado em ocorrências anteriores, recontextualizando-as harmonicamente, portanto (consultar Ex. 4 e 5, adiante). O segundo aspecto conduz-nos ao subtítulo seguinte do presente trabalho: como a seqüência dos modos encadeados é pré-estabelecida e condicionada pelos pentacordes de partida – e a seqüência destes, por sua vez, é altamente automatizada –, tal seqüência segue rumos próprios ao procedimento empregado, freqüentemente gerando desvios aos caminhos que a superfície apresentada pela obra, alusiva à tradição tonal, sugere através da própria alusão a tal tradição.

2. O engendramento de cadências tipicamente tonais e seus desvios

Vimos acima que o procedimento harmônico empregado na composição das *três canções em São Francisco* gerou, primariamente, uma disposição diacrônica dos conjuntos de alturas que poderiam ser utilizadas a cada momento da peça, mas não as estruturas que viriam a se manifestar efetivamente na superfície apresentada pela obra em sua forma atual. No engendramento de tais estruturas, i.e., durante a escrita efetiva da peça, dois estratos distintos da composição foram propositivos em relação às decisões composicionais que viriam a ser tomadas. Este é o caso, primeiramente, da própria seqüência de modos subjacentes à peça ao: 1) possibilitar as ocorrências de determinadas estruturas alusivas à tonalidade e dispô-las já em uma diacronia precisa; 2) possibilitar determinadas relações intrínsecas ao procedimento empregado, enunciadas acima, ao final do subtítulo anterior do presente trabalho, e exemplificadas adiante, no subtítulo 3 do mesmo; 3) responder às direções de cunho tonal, propondo-lhes ou impondo-lhes desvios, como veremos também adiante, neste trabalho.

Em segundo lugar, especialmente por conta da natureza teleológica da tonalidade e do conjunto de convenções associadas a esta, a própria superfície em formação, ao privilegiar o estabelecimento de relações de cunho tonal, tornou-se propositiva de caminhos que satisfizessem as expectativas referentes a tais relações tonais expressas. Tomando-se como exemplo os compassos 37 a 40 do primeiro movimento (Ex. 2, abaixo), nestes, não apenas constrói-se o espaço para a enunciação de uma dominante de *Lá* (comp. 40), como a regularidade de figuração e as ênfases sobre as alturas *Dó#*, *Fá#*, *Si* e *Mi*, respectivamente, favorecem que se consolide a alusão a uma marcha harmônica.

Exemplo 2: Compassos 37 a 41 do primeiro movimento de *três canções em São Francisco*.

Também em escala mais ampla a superfície em formação foi propositiva. A partir da constatação, no início do primeiro movimento, de que diversas das relações de cunho tonal sugeridas pelos modos subjacentes aludiam a um centro em *Lá*, em trechos formalmente privilegiados houve igualmente a busca por engendrar estruturas harmônicas que orbitassem *Lá* ou suas adjacências. Desse modo, o final do segundo movimento, por exemplo, estabelece centro em *Ré*; os compassos que precedem a *cadenza* de trompete, no terceiro movimento, e o início desta privilegiam, seja pelo tratamento melódico, seja efetivamente pela realização de cadências, a classe de alturas *Mi*; ao final do terceiro movimento, por fim, não apenas cadencia-se sobre algo próximo a um *Lá maior* (*Lá–Dó#–Ré*), em seu último compasso, como enunciam-se nos últimos seis compassos da peça, um pedal em *Lá* e, ao longo dos sete compassos imediatamente anteriores, um pedal em *Mi*. Similarmente, como veremos no subtítulo 3 do presente trabalho, em determinados trechos contrastantes foi utilizada a ausência do *Lá* como recurso para o favorecimento de tal contraste (ver Ex. 5, adiante).

Em relação à participação dos modos subjacentes à peça nas decisões referentes ao estabelecimento desta em sua forma atual, como apontáramos acima, tais modos vieram a ora propor, ora impor desvios às direções de cunho tonal assumidas pela superfície em formação. Observando-se novamente os compassos 37 a 41 do primeiro movimento (Ex. 2), por exemplo, notamos que, embora enuncie-se, no compasso 40, algo equivalente a uma dominante de *Lá*, a própria classe de alturas *Lá* é ausente do modo subjacente ao compasso 41, impedindo-se uma resolução da dominante. A forma como desviou-se de tal resolução de dominante, por um lado, remete ao um recurso para a frustração de cadências presente na tradição tonal, enquanto uma cromatização do acorde de dominante, encadeando, de uma perspectiva tonal, um *Mi maior* com 7^a a um *Mi menor*; por outro, tal solução contribui para trazer à superfície da obra a diferença entre os modos subjacentes contíguos, posto que a classe de alturas *Sol#*, presente no modo referente ao compasso 40, ausenta-se no modo referente ao compasso 41 e o *Sol*∩, presente neste, ausentava-se do modo anterior.

Os compassos 57 e 58 do segundo movimento (Ex. 3, abaixo) oferecem um exemplo de desvio distinto daquele observado no exemplo 2. Em ambos os compassos, a classe de alturas *Ré* faz-se presente nos modos que lhes são respectivamente subjacentes. O modo subjacente ao compasso 58, contudo, impede a formação de uma tríade perfeita de *Ré*, de modo que, após a enunciação da dominante *Lá* com 5^a≡, 7^a e 9^a≡, no compasso 57, embora a melodia executada pelo trompete solista resolva-se efetivamente sobre *Ré*, esta altura passa

a atuar como um retardo de um acorde de *Dó maior* com 7^a, explicitando-se sua recontextualização harmônica, propiciada pelas diferenças entre os modos contíguos.

Exemplo 3: Compassos 57 e 58 do segundo movimento de *três canções em São Francisco*.

3. Exploração de potencialidades intrínsecas ao procedimento empregado

Em ambos os exemplos de desvios de resoluções de dominantes apresentados no subtítulo acima (i.e., Ex. 2 e Ex. 3), para além de o procedimento de estruturação harmônica empregado na peça manifestar-se pela imposição de caminhos próprios ao encadeamento dos modos por ele gerados, algumas de suas potencialidades intrínsecas atualizaram-se na constituição da superfície da peça. Na passagem do compasso 40 para o 41 do primeiro movimento, a substituição de *Sol#* por *Sol* trouxe à superfície a articulação da diferença entre os modos contíguos subjacentes aos compassos em questão. Nos compassos 57 e 58 do segundo movimento, por sua vez, através da resolução melódica sobre o *Ré* e a imediata ressignificação desta altura enquanto um retardo, foi enfatizado o potencial de recontextualização harmônica propiciado pelas diferenças entre os modos, tornando tal recontextualização sensível também através de uma perspectiva tonal.

Se por vezes tais potenciais atualizaram-se em resposta às relações de cunho tonal estabelecidas na peça, em outros casos decisões composicionais foram tomadas em função da exploração destes. Ao engendram-se na peça em questão estruturas harmônicas tipicamente associadas à tradição tonal através de um procedimento estranho à tradição tonal, a lacuna existente entre o procedimento empregado e a superfície tornou-se sensível – em acordo com o que apontáramos na introdução ao presente trabalho – através da diferença entre as direções

de cunho tonal sugeridas pela superfície e as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento empregado. Pelo mesmo princípio, inversamente, ao atualizarem-se na superfície da obra potenciais peculiares a tal procedimento, esta superfície em formação, continente de relações de cunho tonal, proporá direções que tendam a contemplar, sob uma perspectiva tonal, as estruturas resultantes da atualização destes potenciais. Tão diversos quanto forem os potenciais explorados, tão diversos quanto forem os níveis de presença atual assumidos por tais potenciais e tão diversas quanto forem as respostas das relações contidas na superfície em formação a estes, tanto mais a lacuna entre procedimento empregado e superfície apresentada se dinamizará.

Em relação ao já mencionado potencial de recontextualização harmônica, este foi utilizado de, ao menos, duas maneiras distintas. Primeiramente, houve freqüentemente, na peça, a recorrência inalterada de determinados fragmentos melódicos em trechos cujos modos subjacentes eram distintos entre si. Os compassos 66 e 67 do primeiro movimento (Ex. 4a) e 11 e 12 do segundo movimento (Ex. 4b) oferecem exemplo de tal recurso. Visando evidenciar tal recontextualização harmônica, pode-se observar que fazem-se presentes, no compasso 66 do primeiro movimento, as classes *Dó*, *Mi* e *Sol*, inexistentes no modo subjacente ao compasso 11 do segundo movimento; inversamente, neste fazem-se presentes as classes *Si* e *Dó#*, ausentes no trecho anterior.

The image displays two musical examples, 4a and 4b, illustrating harmonic recontextualization. Example 4a shows measures 66 and 67 of the first movement, featuring a piano accompaniment and a vocal line. Example 4b shows measures 11 and 12 of the second movement, also with piano and vocal parts. The score includes various harmonic annotations, such as accidentals and dynamic markings, highlighting the changes in harmonic context between the two examples.

Exemplos 4a e 4b: Respectivamente, compassos 66 e 67 do primeiro movimento e compassos 11 e 12 do segundo movimento de *três canções em São Francisco*.

Em segundo lugar, a recontextualização harmônica foi um dado constituinte de determinados motivos recorrentes na peça. As ocorrências da bordadura *Dó#-Ré-Dó#*, por exemplo, foram consistentemente associadas, nos inícios do primeiro e do terceiro

movimento, à sua reiteração entre compassos vizinhos, fazendo-a engendrar-se constantemente, portanto, a partir de modos subjacentes distintos. O motivo de quartas justas em semínimas, por sua vez, conforme exemplificado pelos compassos 30 e 31 do primeiro movimento (Ex. 5a, abaixo) e 11 e 12 do terceiro movimento (Ex. 5b), deu-se freqüentemente de maneira que as notas constituintes da quarta em questão fossem comuns aos modos vizinhos, permitindo que, ao sustentar uma de suas notas entre o fim de um dado compasso e o início do compasso seguinte, houvesse sua recontextualização harmônica durante a própria realização do motivo.

Exemplo 5: Compassos 29 a 31 do primeiro movimento e compassos 10 a 12 do terceiro movimento.

Ainda três outros tipos de decisões composicionais foram tomadas em função de aspectos próprios ao procedimento empregado na peça em questão. Primeiramente, como se ilustra pelo Ex. 2, acima, notas que permanecessem por um grande conjunto de modos subjacentes contíguos – em especial, as classes *Lá*, *Ré* e *Mi* – foram freqüentemente empregadas como pedais, nos trechos em questão. Em segundo lugar, alguns elementos de superfície foram constantemente associados a segmentos da seqüência de modos subjacentes em que houvesse a entrada ou saída de alguma classe de alturas específica. Assim, conforme observável no Ex. 5, as enunciações do motivo de quartas em semínimas iniciam-se freqüentemente em coincidência com momentos em que o *Lá* se ausenta de um modo subjacente para o seguinte, o que se evidencia, na superfície, pela realização de bordaduras entre *Lá* e *Si*. Semelhantemente, na segunda seção do primeiro movimento, entradas da trompa dão-se freqüentemente de maneira a articular momentos de retorno do *Dó* aos modos subjacentes. Por fim, as ocorrências de alguns motivos e texturas específicas associam-se

consistentemente a modos subjacentes gerados pelo módulo |3, 5|, favorecendo que se evidencie seu emprego. Este é o caso do motivo de quartas em semínima, bem como das dominantes com retardos protagonizados por semicolcheias descendentes (ver Ex. 3, acima).

Considerações Finais

No presente trabalho, mostramos os principais recursos pelos quais buscou-se, em *três canções em São Francisco*, tornar sensível a lacuna entre o procedimento harmônico empregado e sua superfície apresentada. Vimos que tal lacuna, na concepção do compositor Brian Ferneyhough, estabelece-se na medida em que os procedimentos constituintes de uma obra manifestam-se apenas indiretamente em sua superfície apresentada e, conforme demonstramos pelo exame de exemplos extraídos da peça em questão, o procedimento de estruturação harmônica empregado nesta manifesta-se, primeiramente, ao propor e, por vezes, impor desvios aos caminhos que a superfície da peça, alusiva à tradição tonal, sugere. Igualmente, na diferença entre os caminhos de cunho tonal propostos pela superfície da obra e as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento empregado, encontra-se uma primeira maneira pela qual torna-se sensível a lacuna mencionada: diante de uma estrutura harmônica equivalente a um acorde de dominante – mas engendrada pelo procedimento em questão –, por exemplo, serão proximamente experienciadas a expectativa, sob uma perspectiva tonal, de sua resolução e, quando de sua frustração, o caminho efetivamente tomado, portador de relações próprias ao procedimento em questão.

Uma segunda forma pela qual pôde-se tornar sensível a lacuna entre procedimento e superfície harmônicos em *três canções em São Francisco* foi constatada durante o processo de composição e desempenhou importante papel neste: também a superfície em formação, continente de relações de cunho tonal, tornou-se propositiva diante da atualização de potenciais peculiares ao procedimento harmônico de base da peça. Ao estabelecer um jogo de duas vias entre o procedimento harmônico de base e a superfície em formação, a lacuna entre estes dinamizou-se. Primeiramente, porque, em função da diversidade de potenciais propiciados pelo procedimento de base, da diversidade de níveis com que estes emergem à superfície ao atualizarem-se e da diversidade de maneiras como a superfície em formação responde a estes, a lacuna em questão passa a reconfigurar-se a cada evento singular. Em segundo lugar, porque explicita-se, então, que a superfície em formação não apenas porta a sedimentação dos processos operantes na construção da peça como propõe novos processos, a novas distâncias do que será a superfície acabada, dispostos a novas lacunas.

Referências:

ALBÈRA, Philippe; FERNEYHOUGH, Brian. Interview with Philippe Albèra. In: FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 303-335.

FERNEYHOUGH, Brian. Second String Quartet. In: FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 117-130.

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. 2^a Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

¹ Estreada em 12/12/2012, pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP, através do Projeto Performance. Trompete executado pelo Prof. Dr. Paulo Ronqui; regência de Cinthia Alireti.

² Alguns exemplos são o *Concerto para Violino* (1935) de Alban Berg, o *Quarteto para o Fim do Tempo* (1941), de Olivier Messiaen e a ópera *Votre Faust* (1960-1968) de Henri Pousseur. Reflexões teóricas acerca desse tipo de prática são realizadas por Pousseur (2008: 171-253) e Flo Menezes (2002).