



A mediação entre dois modelos de organização formal em *Variation*, de Roger Reynolds

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rogério Vasconcelos Barbosa
UFMG – rvb@musica.ufmg.br

Resumo: O texto investiga o processo de composição da peça *Variation*, para piano, de Roger Reynolds, através do estudo de seus rascunhos e declarações. O compositor apoia-se em dois modelos de organização diferentes: mapa temporal e tipos texturais. Há conflitos no desdobramento dos processos definidos pelos dois modelos, o que requer uma forma criativa de mediação. Essa mediação é um processo complexo, de natureza estética, onde não se explicam totalmente as decisões tomadas de modo racional.

Palavras-chave: Análise. Composição. Escuta. Mapa temporal. Tipos texturais.

Mediation between two Models of Formal Organization in *Variation*, by Roger Reynolds

Abstract: The paper investigates the compositional process of *Variation*, for piano, by Roger Reynolds, through the study of his drafts and statements. The composer uses two different models of organization: temporal map and textural types. There are conflicts in the deployment of processes defined by the two models, which require a creative form of mediation. This mediation is a complex process, aesthetic in nature, which does not rationally explain the decisions made by the composer.

Keywords: Analysis. Composition. Hearing. Temporal Map. Textural Types.

1. Introdução

Em *Variation* (1988), para piano solo, Reynolds (2002: p.47) compõe inicialmente três materiais nucleares, que chama de "temas", e submete esses materiais a variações e entrelaçamentos de seus componentes. Os temas apresentam características diferenciadas: há um predominantemente linear – *Capriccioso* –, um predominantemente harmônico – *Grave* – e outro que combina traços dos dois primeiros – *Scorrevole*. Nesse texto, vou me restringir a comentar a composição do tema *Capriccioso*, que inicia a peça.

Para a composição de *Capriccioso*, Reynolds apoia-se em dois modelos de organização complementares: o primeiro – mapa temporal – parte de uma perspectiva macroformal; o segundo – tipos texturais¹ –, de uma perspectiva microformal. Esses dois modelos agem como vetores de direções opostas. O mapa faz a passagem do domínio da macroforma para o da microforma através da segmentação temporal de uma duração em vários níveis hierárquicos. Assim, uma duração global é subdividida em seções que são posteriormente subdivididas em subseções. Esse processo segue, ocasionalmente, em mais níveis. Trata-se, portanto, de um princípio formal responsável pela articulação e equilíbrio das partes de uma peça, uma operação que acontece em um plano abstrato, pois independe – ao

menos em um primeiro momento – do material específico que ocupará os blocos de durações definidas. Os tipos texturais, ao contrário, pressupõem uma materialidade sonora e são constituídos de elementos básicos, gestos ou figuras que acontecem na dimensão local da música. Através de um processo de combinação ou aglutinação desses elementos em sequências progressivamente maiores, os tipos texturais vão se encarregar da passagem do nível da microforma para o da macroforma. Varèse (1983: p.158) utilizava a palavra “cristalização” justamente ao se referir ao processo de integração de pequenos elementos musicais de modo a formar unidades compostas, de modo semelhante ao crescimento do cristal a partir de uma molécula central.

Os dois modelos de organização iniciam seu modo de operação independentes. Em um primeiro momento, o mapa temporal se organiza em níveis hierarquizados, enquanto os tipos texturais definem tipos genéricos de comportamento musical e seus espaços de variação. Em um segundo momento, eles se encontram no nível da microforma: tipos texturais são inseridos no nível máximo de subdivisão do mapa temporal. Em um terceiro momento, surgem forças contextuais nas sequências de tipos texturais que se chocam com a previsão temporal do mapa: os blocos de durações previstos pelo mapa não coincidem com os agrupamentos perceptivos sugeridos pela sequência de tipos texturais. Isso requer diversos ajustes: em algumas situações o mapa é contrariado e o material sonoro impõe uma segmentação temporal diferente do projeto inicial; em outras, são os tipos texturais que se ajustam à duração prevista. Essa mediação dos dois modelos é um processo complexo, de natureza estética, onde não se explicam totalmente as decisões tomadas de modo racional.

2. O movimento de subdivisão no projeto formal

Reynolds habitualmente utiliza uma série de proporções para determinar as durações das partes de uma peça. Esse procedimento é também utilizado por outros compositores do século XX, como Stockhausen (DECROUPRET; UNGEHEUER; KOHL, 1998: p.122), que relaciona essa técnica à utilização do *modulor* por Le Corbusier, para determinar grandezas relativas dentro de um projeto arquitetônico (BANDUR, 2001: p.11). Isso nos revela um tratamento espacial ou geométrico do tempo, onde um jogo de proporções define as durações relativas dos segmentos.

Em Reynolds, a série de proporções segue um princípio de crescimento geométrico: multiplica-se o primeiro item por um fator constante para determinar o segundo, depois multiplica-se o segundo item da série pelo mesmo fator constante para se obter o terceiro e assim por diante². A série gerada funciona como um repertório de valores de onde o

compositor extrai, livremente, algumas sequências, que vão determinar as durações relativas de seções e subseções de sua peça, ou seja, a organização do mapa temporal. A série de proporções de *Variation* utiliza como fator multiplicador o valor 1.618, relacionado à proporção áurea: 3.5 5.6 9.2 14.8 23.9 ... Naturalmente não se trata de buscar exatidão, mas sim proporções relativas. Há então um processo de arredondamento e aproximação dos valores. Para o *Capriccioso*, Reynolds seleciona quatro valores para determinar as durações de suas seções: 3.5 5.5 23.5 e 5.5 (segundos). Por sua vez, cada seção é novamente subdividida utilizando-se as mesmas proporções – um princípio de autosimilaridade –, de modo ilustrado na *Fig. 1*. No encaminhamento do processo de composição busca-se também uma quantização temporal de modo a escrever os valores obtidos em notação musical tradicional. O andamento inicialmente escolhido foi semínima = 81 e as figuras tomadas por unidades de contagem do tempo foram a tercina de colcheia para as subseções menores e a semicolcheia para a maior³.

Como o mapa temporal define divisões hierarquizadas, a subdivisão de um valor não elimina a existência do nível superior. Isso implica em encontrar fatores musicais de agrupamento que assegurem a percepção dos vários níveis de subdivisão da forma. Entretanto, devido à concorrência com o outro modelo de organização – os tipos texturais –, nota-se em diversos trechos da partitura final uma certa erosão dos níveis de subdivisão do mapa. Há uma zona de mediação, onde o plano de organização cede espaço a uma realização musical dificilmente redutível a um processo racional.

3. A microforma

Há duas diferentes definições habitualmente relacionadas à palavra textura. A primeira é derivada etimologicamente do latim *textile* e refere-se à qualidade e ao entrançado dos fios na constituição de um tecido (HANDEL, 2006: p.151). Na campo da música pode-se pensar em linhas, fluxos ou planos sonoros cuja trama constituiria então a textura. A segunda definição de textura é associada à percepção visual e diz respeito ao modo como as superfícies se mostram, o que depende essencialmente da qualidade e arranjo das partículas que constituem essa superfície, com seu brilho, forma e cor característicos (Ibid.: p.151). Naturalmente as duas definições podem ser aproximadas, com o entrançado se correspondendo à constituição de uma espécie de padrão visual da superfície. Entretanto, se a primeira definição pressupõe e existência de linhas pré-definidas – os "fios" do tecido – na segunda, ao contrário, pode-se partir de elementos mais fragmentados, partículas ou traços distintivos que se articulam em multiplicidades heterogêneas.

Os tipos texturais são modelos que definem tipos genéricos de comportamentos sonoros: como se dispõem os sons no tempo – simultaneidade ou sucessão –, como se relacionam no espaço harmônico, como se organizam em perfis dinâmicos, como se configuram ao redor de acentos, como se agrupam em subconjuntos – em blocos ou como uma superposição de fluxos parcialmente independentes. Eles podem ser representados de modo sintético, com observações gerais sobre suas características principais ou ainda com gráficos/desenhos que destaquem alguns de seus traços expressivos (PADOVANI; BARBOSA, 2013).

Para o *Capriccioso*, Reynolds planeja quatro diferentes tipos texturais (*Fig. 2*), cada um com a descrição genérica de seu comportamento musical, assim como com sua representação gráfica característica, com traços de notação musical em um espaço relativo para alturas e durações.

O processo de variação dos tipos genéricos introduz maior diferenciação em suas características específicas. Por exemplo, o primeiro tipo – notas repetidas – articula suas variações em uma primeira oposição de poucos x muitos ataques, que por sua vez se desdobra em outras oposições secundárias relacionadas ao contraste entre uníssono e oitavas, por um lado, e à regularidade ou irregularidade rítmica, por outro (*Fig. 3*). Há também a possibilidade de um dobramento vertical em algum dos ataques dos grupos mais curtos, expandindo a sonoridade no registro grave.

O segundo tipo – floreio – exhibe três oposições básicas ligadas ao número de ataques, à caracterização linear ou em arpejo – o que é definido pelo tipo de intervalos entre os ataques (tamanho e direção) – e à existência ou não de padrões de repetição de alturas (*Fig. 3*).

Embora estivessem previstos quatro tipos texturais – notas repetidas, floreio, emascaramento e *acciaccatura* distante – no projeto da composição, no decorrer do trabalho surgem variantes mais complexas e híbridas como, por exemplo, combinações de características da repetição de notas e floreio. Por outro lado, em diversos momentos, algumas variantes tornam-se ambíguas, podendo ser descritas como derivadas de um tipo ou de outro. Por exemplo, o salto de oitava está relacionado à repetição da mesma nota (tipo 1), mas também à *acciaccatura* distante (tipo 4). Pode-se dizer que a fábrica de variações cria curto-circuitos entre as categorias originais. Verifica-se também o surgimento de um novo tipo textural não previsto nos esboços do compositor, caracterizado por uma espécie de bordadura melódica com intervalos de segundas, terças quartas ou sétimas. Sua caracterização é forte o suficiente para seu reconhecimento no decorrer do tempo.

Os tipos texturais são inseridos em pontos do mapa temporal à maneira de grupos ornamentais. Os pontos do mapa temporal determinados pela subdivisão dos blocos de durações tornam-se “âncoras” ao redor dos quais os tipos texturais “flutuam”. É interessante observar a presença de duas diferentes maneiras de notar essas inserções. A primeira utiliza a notação de grupos *acciacatura*, característicos da literatura musical serial, onde cria-se uma relativa indefinição métrica devido à presença de grupos de notas rápidas precedendo ou seguindo pontos regulares da grade métrica; a segunda, caracteriza-se por uma espécie de notação proporcional superposta à notação métrica tradicional, com ataques espaçados livremente dentro de um campo global definido pela notação rítmica tradicional. Essas duas possibilidades estão ilustradas na *Fig. 1* (letras F e G) e permitem grande flexibilidade rítmica por parte do intérprete.

A conjugação do mapa temporal e dos tipos texturais na microforma provoca uma importante transformação na experiência do tempo: os segmentos de linhas retas do mapa sofrem torções e encurvamentos sob a força das microdirecionalidades dos gestos locais, resultando em precipitações e detenções do fluxo temporal.

4. O movimento de integração na escuta

À medida em que são inseridas as figurações – variantes locais dos tipos texturais genéricos – nos pontos da microforma previstos pela mapa temporal, inicia-se o processo de integração do material musical em sequências progressivamente maiores. A aglutinação dos grupos de figurações se dá no plano da escuta, seguindo princípios perceptivos de proximidade, semelhança e direção. Para o estudo das forças de agrupamento e articulação do fluxo temporal na escuta foi utilizada uma gravação da peça (VARIATION, 1992), o que conduziu a uma articulação formal do tema *Capriccioso*. A *Fig. 4* exhibe a *timeline* da peça, com sua divisão em três níveis progressivamente mais detalhados. Quanto mais se avança no detalhamento, mais a forma percebida torna-se ambígua e dinâmica. A proposta da *Fig. 4* poderia, sem dúvida, sofrer alterações caso se valorizassem outros aspectos na escuta. Entretanto, para avançar em minha investigação, considere necessário propor uma interpretação da forma e indicar alguns dos critérios perceptivos considerados relevantes em minha análise.

No primeiro nível articulatório, a macroforma apresenta-se dividida em três grandes seções. Entre os aspectos que emergem na escuta dos pontos de articulação – 13” e 46.7” – estão o andamento mais lento, com os ataques mais espaçados e a dinâmica piano. Esses fatores contribuem para uma impressão de finalização parcial. Afora esses pontos, de

modo geral nota-se uma grande fluência rítmica em todo o tema. É interessante confrontar essa *timeline* com a previsão articulatória do mapa temporal. Inicialmente estavam previstas quatro seções. Entretanto, as duas primeiras se juntam na escuta. Por sua vez, o ponto de articulação previsto para marcar a separação da parte final se antecipa temporalmente, de 48.8” para 46.7”⁴: as duas seções finais tinham duração prevista no mapa temporal de 31 e 7 semínimas, respectivamente; na versão final, identificada pela escuta, esses valores se correspondem a 28 e 10 semínimas da partitura⁴. Fatores de ordem expressiva que surgem no decorrer do processo de composição requerem ajustes dessa natureza. A função do mapa temporal é muito mais disparar o processo criativo do que se manter no resultado final.

O segundo nível articulatório da *timeline* revela quatro subseções na parte central mais extensa. Cada uma das subseções apresenta fatores internos de agrupamento e forças de separação nos pontos de articulação:

- 1) a primeira subseção finaliza com uma diminuição da atividade rítmica e a repetição do tipo textural da bordadura – indicado na *Fig. 4* pela repetição 55 no terceiro nível articulatório, a 16.3”;
- 2) a quarta subseção finaliza de modo semelhante à primeira, rerepresentando a dupla bordadura 55 em 41.3”;
- 3) a terceira subseção apresenta como sonoridade integradora a longa repetição da nota Fá#4⁵, criando uma espécie de halo sonoro que se interrompe e depois retorna. O tipo textural de nota repetida está indicado pela presença do número 1 no terceiro nível articulatório da *timeline*, a 24.8” e 28.8”;
- 4) a segunda subseção se agrupa internamente devido às forças de separação nos pontos 19” e 24.8”.

O terceiro nível articulatório da *timeline* apresenta breves sequências de tipos texturais. Nesse contexto, as forças de articulação formal são extremamente ambíguas e mutáveis. Há diversos traços que emergem na escuta como significativos, como a proximidade rítmica, o contraste no registro ou ainda o envelope dinâmico. Como foi dito anteriormente, esse é um espaço que se reconfigura continuamente na escuta, de modo imprevisível. A proposição da *Fig. 4* seria apenas a de uma configuração possível.

O processo de combinação das figurações em unidades progressivamente mais complexas age como um vetor de consistência que conecta os eventos sonoros em uma janela da escuta continuamente ampliada. Entretanto, retorna-se ciclicamente à superfície do momento com as reinjeções de energia dos gestos locais. Pode-se dizer que escuta oscila entre

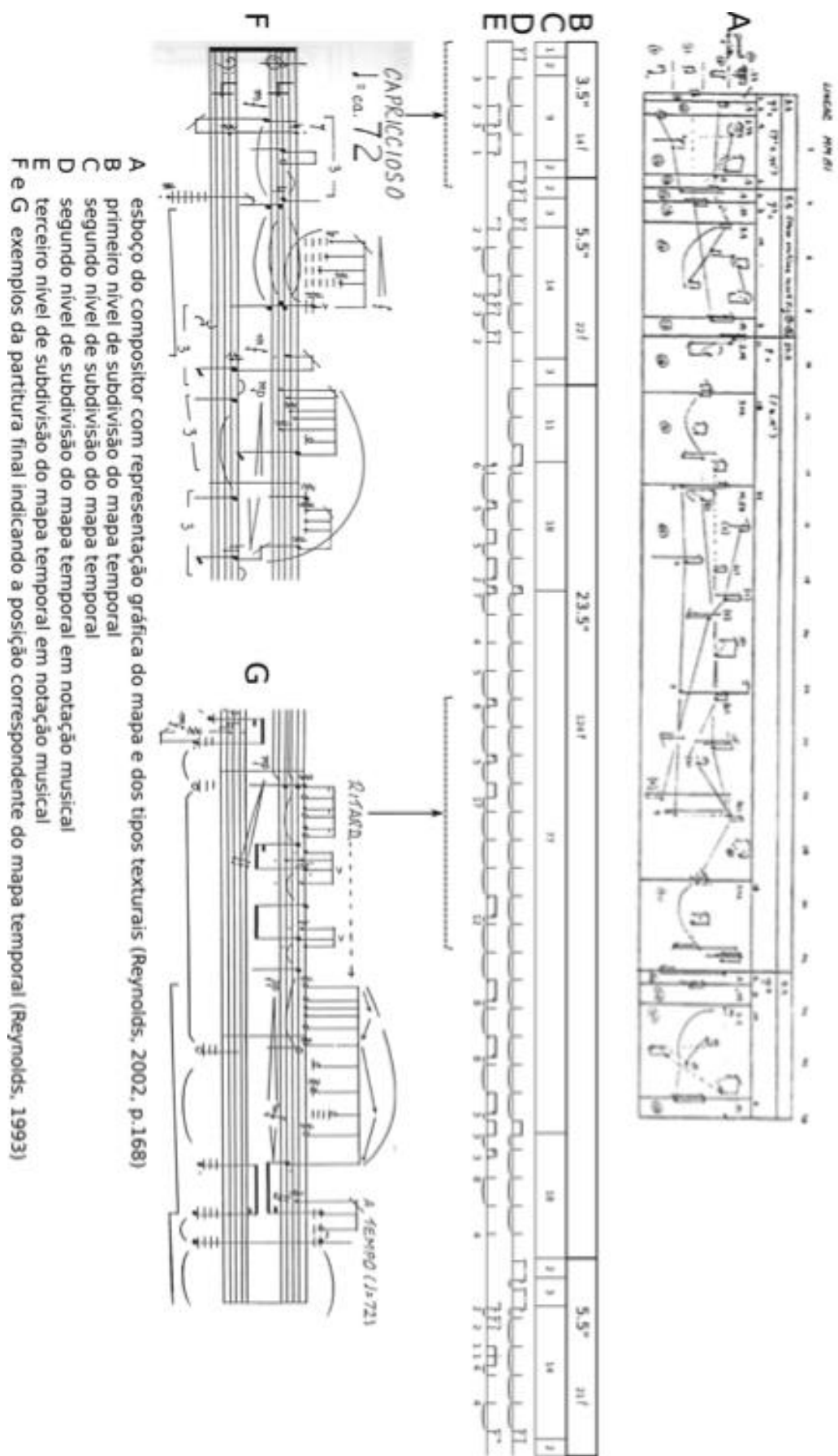
a construção de uma imagem formal que se abstrai da concreção sonora e o detalhamento e fulguração do instante sensível.

5. Observações finais

Reynolds utiliza dois modelos de organização diferentes na composição do tema *Capriccioso*: mapa formal e tipos texturais. O primeiro modelo parte de uma duração global hipotética e, através de subdivisões consecutivas em vários níveis, conduz a uma sequência de durações breves que funciona como uma grade rítmica de referência. O segundo modelo, define o comportamento musical de gestos claramente distintos uns dos outros. Esses tipos texturais genéricos são submetidos a variações e inseridos nos diversos pontos da grade rítmica. Há, evidentemente, a necessidade de se considerar inúmeros aspectos na definição local das figuras, como a constituição intervalar⁶, a localização no registro ou o envelope dinâmico. Essas escolhas determinarão de modo decisivo a percepção da forma em seu dinamismo, ou seja, questões essenciais de fluência musical e de expressividade apresentam-se continuamente. Os modelos de organização utilizados apenas direcionam o trabalho e auxiliam o encaminhamento da peça no decorrer do processo de composição.

O processo de concatenação das figurações em sequências mais amplas conduz a forma do nível local em direção ao global. Nesse movimento, surgem conflitos entre as articulações previstas no mapa temporal e as tendências contextuais das sequências de gestos musicais. O processo de mediação dos dois modelos é complexo e dificilmente analisável em seus detalhes, mas pode-se dizer que funciona como um ajuste dinâmico das temperaturas de dois líquidos diferentes em um mesmo volume: algumas das turbulências geradas na mistura se preservam na escuta, gerando ambiguidades. A importância dos modelos de organização é fornecer um ambiente inicial onde múltiplas forças são geradas de modo parcialmente automático, para ser em seguida trabalhadas, moldadas e direcionadas em busca de uma expressão musical rica e fantasiosa.

Nesse texto, procuro realçar a importância da interação entre diferentes modelos de organização do material musical no decorrer do processo de composição, assim como também acentuar a necessidade de sua superação por mecanismos intuitivos de natureza complexa, irredutíveis a uma expressão racional direta.


 Figura 1: Mapa temporal de *Capriccioso*.

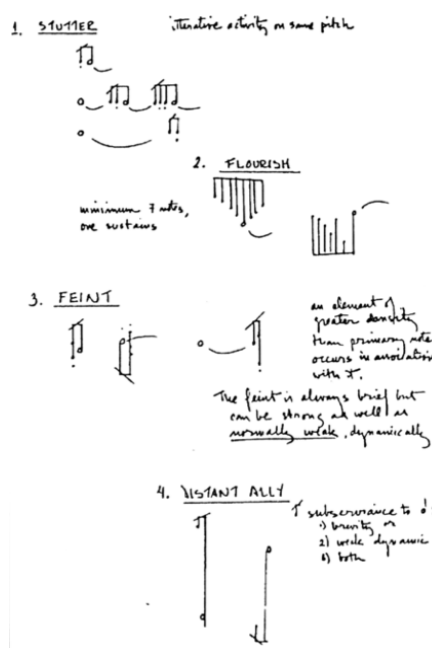


Figura 2: Tipos texturais (Reynolds, 2002: p.49).

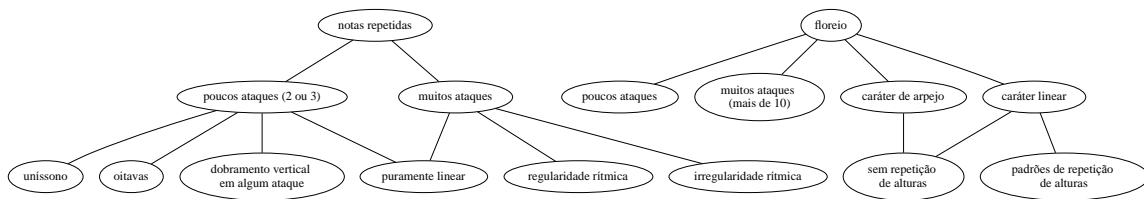
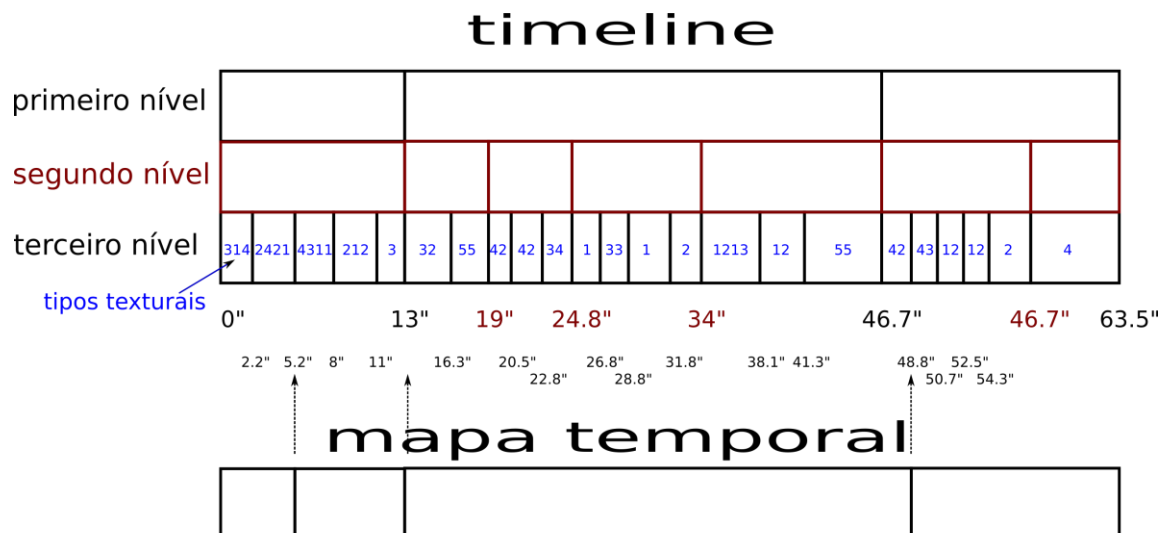


Figura 3: Variações dos tipos texturais de notas repetidas e floreio.



Os números inscritos nos quadros do terceiro nível articulatório são correspondentes aos tipos texturais tomados como modelos de organização da microforma:

- 1 = notas repetidas (ou oitavas); 2 = floreios; 3 = emascaramento;
- 4 = acciaccatura distante; e 5 = bordadura.

Os números na parte inferior da figura indicam posições em segundos na timeline.

Figura 4: Timeline de *Capriccioso*.



Referências:

BANDUR, Markus. *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2001.

DECROUPET, Pascal; UNGEHEUER, Elena; KOHL, Jerome. Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang der Jünglinge. *Perspectives of New Music*, v.36, n.1, p.97-142. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833578>>. Acesso em: 23/10/2013.

HANDEL, Stephen. *Perceptual Coherence: Hearing and Seeing*. New York: Oxford University Press, 2006.

PADOVANI, José Henrique; BARBOSA, Rogério V. Música e visualização: abordagens interativas para análise e composição. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. Anais. São Paulo: ECA-USP, 2013.

REYNOLDS, Roger. *Form and Method: Composing Music*. The Rothschild Essays. New York: Routledge, 2002.

REYNOLDS, Roger. *Variation*. New York: C.F. Peters Corporation, 1993. Partitura.

VARÈSE, Edgard; HIRBOUR, Louise. *Écrits / Edgar Varèse ; textes réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris : C. Bourgois, 1983.

VARIATION. Roger Reynolds (Compositor). Aleck Karis (Intérprete, piano). Acton, MA: Neuma Records, 1992. Compact Disc.

¹ Os termos “mapa temporal” e “tipos texturais” não são utilizados por Reynolds, sendo de minha responsabilidade. Entretanto sua concepção é claramente explicitada por este autor.

² Reynolds (2002, p.17) refere-se à utilização de papel semilogarítmico no cálculo de suas séries de proporções.

³ Após a composição do tema, seu andamento foi reduzido para semínima = 72, o que estendeu todas as durações, mas manteve as proporções relativas.

⁴ É importante ressaltar que as diversas mudanças de andamento indicadas pelo compositor flexibilizam consideravelmente as relações entre durações na partitura e na escuta.

⁵ A numeração das oitavas segue a convenção do Dó central como 3.

⁶ Reynolds (2002: p.54) utiliza uma série dodecafônica para assegurar uma coloração intervalar homogênea.