

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FLÁVIO SANTOS PEREIRA

DA PREORDENAÇÃO PARA A SEMANTIZAÇÃO MUSICAL
Reflexão e Criação

TESE DE DOUTORADO

PORTO ALEGRE - RS
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FLÁVIO SANTOS PEREIRA

DA PREORDENAÇÃO PARA A SEMANTIZAÇÃO MUSICAL
Reflexão e Criação

Tese de Doutorado submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, Área de Concentração Composição Musical, no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: PROF. DR. CELSO GIANNETTI LOUREIRO CHAVES

PORTO ALEGRE - RS
2012

*A Lana, Rafael e Alexandre
razão maior de todos os meus propósitos*

AGRADECIMENTOS

Ao **CNPQ** pela concessão da bolsa de doutorado, que me deu a tranquilidade necessária para levar a bom termo o meu trabalho.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS**.

Ao Prof. Dr. **Celso Giannetti Loureiro Chaves** pela orientação atenciosa e rigorosa, por se constituir, ao mesmo tempo, com sabedoria ímpar, no mais exigente e amigoso interlocutor, pelas críticas luminárias que levaram tanto meus textos quanto obras a um patamar que jamais alcançaria sozinho. Iniciei o doutorado com um orientador e o concluí com um grande amigo.

Ao Prof. Dr. **Antonio Carlos Borges-Cunha**, que tem minha profunda admiração, pelos muitos e inestimáveis ensinamentos e pelo extraordinário exemplo de verdadeira e intensa paixão pela Música.

Ao Prof. Dr. **Eloy Fritsch** pela dedicada e modelar orientação em todo o processo composicional de *Obra Eletrônica I* e por manter-me abertas as portas do Centro de Música Eletrônica.

À Profa. Dra. **Luciana Del Ben** pelo apoio constante e por tornar leve toda a formalidade associada ao processo do doutorado.

A **Germam Gras**, grande amigo, pela leitura atenta e rigorosa tanto dos textos quanto das partituras. Sou profundamente grato pela generosidade e entusiasmo com que sempre acolheu meus trabalhos, pelas críticas e sugestões enriquecedoras.

A **Rodrigo Avellar de Muniagurria**, pela amizade acolhedora, pela rica convivência, pelas horas generosamente dedicadas a ampliar meus horizontes e conhecimentos técnicos no domínio dos recursos da música computacional.

A **Ricardo Herdt** por abrir-me novos horizontes da prática e da estética musical, pela iniciação em *Pure data* e *SuperCollider*, mas, sobretudo, pela amizade generosa, pelos inesquecíveis momentos da mais elevada convivência.

Ao poeta **Alexei Bueno** pela generosidade em conceder que seus poemas fossem musicados.

Aos amigos **Cuca Medina** e **Josemir Valverde**, pelo constante estímulo e companheirismo, por manter-me permanentemente atento a outros fazeres musicais.

A **Fernando Rauber** e **Luciana Kiefer**, pela pronta disponibilidade e sincero interesse em estreitar minhas *Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa*, e por me terem ensinado muito acerca de minha própria música.

A **Maíra Lautert** e **Priscila Bonfim** pela audição esplendorosa de minhas *Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa* na XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

Aos amigos **Ricardo Eizirik**, **Thaís Aragão**, **Ulisses Ferretti**, **Felipe Adami**, **Marcelo Vilheña**, **Daniel Moreira**, **Alexandre Fritzen da Rocha**, **Abel Roland**, **Jorge Meletti**,

Rodrigo Meine, Luciano Zanatta, pela convivência enriquecedora.

A **César Ferreira**, meu professor de alemão, grande amigo e interlocutor, que abriu os meus sentidos para a diversidade da produção musical de Porto Alegre.

RESUMO

Este trabalho expõe a transição estilística por que passou o autor, coincidente com o período do doutoramento. Antes adepto do emprego não ortodoxo das técnicas de preordenação, especialmente as derivadas das técnicas seriais, a privilegiar a sintaxe musical, volta-se o autor para as questões fundamentais da significação em música. Neste processo, experimentou-se, primeiro, a contraposição da elaboração motivico-temática às técnicas seriais. O propósito era o de constituir unidades estruturantes – motivos e temas - sobre a base serial, capazes de assumir funções formais perceptíveis, aptas a conduzir a escuta do ouvinte. Em seguida, fez-se estender o princípio serial à rítmica, num procedimento em que se definia uma rede de relações de proporções tomadas como referência para as decisões ao nível do ritmo. Entretanto, o deslocamento do interesse para as questões da significação musical levou à reflexão e crítica das práticas e estética baseadas na preordenação. A semantização musical passa a ser o motor primordial e principal ordenador das forças organizadoras da textura musical. Esta nova postura composicional impôs a reflexão acerca da técnica musical, e a definição de novas práticas aptas a instaurar os processos de semantização: o princípio da complementaridade cromática, os eixos cromáticos, a elaboração motivico-temática. No processo da transição estilística, na consolidação da nova postura composicional, o autor se apoiou na filosofia de Susanne K. Langer, na análise mitológica-musical de Claude Lévi-Strauss, no pensamento de Leonard Meyer. Igualmente fundamentais foram as categorizações de Jean-Jacques Nattiez, a semântica musical de Michel Imberty e a semiótica musical de Raymond Monelle.

Palavras chave: composição musical, preordenação, semantização musical

ABSTRACT

This Doctoral Dissertation traces the stylistic transition of this author, which coincided with the period of the doctorate. From being adept to the employment of the preordination of unorthodox techniques, especially those derived from serial techniques, this author then focused his work on musical syntax, turning to the fundamental questions of meaning in music. During this process, the contraposition between motivic-thematic development and serial techniques was experienced. The purpose was to provide structural units - motifs and themes - based on the serial techniques that could take audible formal roles, thus leading the attention of the listener. A transition was made in order to extend serial principles to the realm of rhythm, a procedure in which a defined network of relationships of proportions became referential to the decisions at the pace. However, the shift of interest to the issues of musical signification led to the critique of practical and aesthetic issues based on preordination of techniques. The musical semantization became the primary impulse behind the organizational forces of the musical texture. This new position imposed compositional reflections on the musical technique, and led to the definition of new practices that would be able to initiate the process of semantization: the principles of chromatic complementarity, chromatic axes, and motivic-thematic development. In the process of the author's stylistic transitions and the consolidation of a new compositional approach, the philosophy of Susanne K. Langer, the mythological-musical analysis of Claude Lévi-Strauss, the writings of Leonard Meyer were instrumental. Equally decisive were the categorizations of Jean-Jacques Nattiez, the musical semantics of Michel Imberty and the musical semiotics of Raymond Monelle.

Keywords: music composition, preordination, musical semantization

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-------|
| Figura 1. Série utilizada na II Peça de Caráter , a primeira a ser composta, e, também, na IV Peça de Caráter . Estão evidenciados os grupos de alturas privilegiados..... | 16 |
| Figura 2. Encadeamento das séries por meio de um grupo de alturas comum..... | 17 |
| Figura 3. 1 ^a . Transformação: Série utilizada na I e na V Peça de Caráter | 17 |
| Figura 4. 2 ^a . Transformação: Série utilizada na III Peça de Caráter | 18 |
| Figura 5. Exemplo de recorrência temática que une em relação de simetria a I e a V Peça . O motivo A , na sua rítmica, é retomado quase literalmente. O motivo B é ornamentado na I Peça , composta posteriormente, mas se preserva o essencial da sua articulação rítmica tanto quanto a interação entre os motivos A e B | 19 |
| Figura 6. Série de alturas utilizada em Três Visões Horizontais do Destino , a partir da qual é deduzida a série de valores numéricos, utilizada para a determinação de todos os fatos rítmicos da obra..... | 75 |
| Figura 7. Rede numérica obtida a partir da série de valores que organiza a rítmica de Três Visões Horizontais do Destino | 76 |
| Figura 8. Primeiros compassos de Três Visões Horizontais do Destino , onde se vê a aplicação dos primeiros valores numéricos da série a determinar a quantificação dos valores das fórmulas dos compassos iniciais..... | 77 |
| Figura 9. Esqueleto rítmico dos compassos iniciais de Três Visões Horizontais do Destino . Pode-se constatar, no primeiro compasso, a ocorrência das relações proporcionais definidas de acordo com a rede de valores numéricos construída a partir da relação proporcional entre 4 e 7..... | 78 |
| Figura 10. Exposição da presença da rede de valores numéricos baseada na relação proporcional entre 4 e 7, utilizada aqui na definição das relações proporcionais da rítmica da Flauta I, em dó, no primeiro compasso..... | 79 |
| Figura 11. Objeto sonoro característico da primeira seção, cujo perfil é tomado como norma para a elaboração dos perfis de unidades sonoras presentes nas três seções da obra..... | 127 |
| Figura 12. Unidades sonoras obtidas a partir da elaboração simples do objeto sonoro característico da primeira seção, fundindo-o com o seu próprio “retrógrado”..... | 127 |
| Figura 13. Unidade sonora obtida a partir da elaboração complexa do objeto sonoro característico da primeira seção..... | 128 |
| Figura 14. Objeto sonoro característico e só presente na segunda seção..... | 129 |
| Figura 15. Objeto sonoro derivado característico da terceira seção..... | 130 |
| Figura 16. Análise da ocorrência do <i>princípio da complementaridade cromática</i> no primeiro dos Sechs Kleine Klavierstücke , de Schoenberg..... | 166 |
| Figura 17. Representação esquemática das alturas das células que constituem a primeira frase do primeiro dos Sechs Kleine Klavierstücke op.19 , de Schoenberg. “a1” e “a2” são derivados de “a”, mantendo-se constantes os dois intervalos de semitom, e fazendo evoluir, na razão do semitom, o intervalo de terça menor para o de quarta justa..... | 166 |
| Figura 18. Emprego do “modo dodecafônico” por Bartók..... | 168-9 |
| Figura 19. Emprego do modo dodecafônico, por Bartók, na composição de textura polifônica..... | 170 |
| Figura 20. Aplicação do <i>princípio da complementaridade cromática</i> na elaboração de texturas que resultam na diagonalidade..... | 171 |
| Figura 21. Aplicação do princípio da complementaridade cromática, ou seja, da | |

| | |
|--|-------|
| tendência da ocorrência do total cromático nos planos melódico, harmônico e melódico-harmônico..... | 173 |
| Figura 22. Primeiro tema, compassos 1 a 6, do primeiro movimento de Solo para Violoncelo . À tendência para a exposição do total cromático sobrepõe-se a ênfase no movimento melódico de terça menor. O motivo que inicia o tema é o mesmo que o conclui..... | 174 |
| Figura 23. Figura cadencial que conclui a primeira das Peças Breves para Piano . Ilustra a função conclusiva assumida pela efetiva ocorrência do total cromático do intervalo esquemático de sexta menor, de Fá a Ré bemol..... | 175 |
| Figura 24. Figura cadencial que conclui a primeira seção da segunda das Peças Breves para Piano , cuja função conclusiva está associada à ocorrência do total cromático do intervalo musical esquemático de Mi bemol a Sol sustenido. O motivo episódico subsequente reinstaura o movimento contido pela figura cadencial. Neste motivo episódico a função de provocar o movimento está associada à tendência ao total cromático do intervalo esquemático de Lá a Mi bemol..... | 176 |
| Figura 25. Exemplo de <i>eixos cromáticos</i> em Bach. O <i>eixo cromático</i> superior ascende de <i>Dó sustenido 4</i> a <i>Mi 4</i> e o inferior descende de <i>Dó sustenido 3</i> a <i>Si 2</i> | 177 |
| Figura 26. Exemplo de <i>eixo cromático</i> em Mozart. O <i>eixo cromático</i> ascende de <i>Mi sustenido 3</i> a <i>Ré 4</i> | 177 |
| Figura 27. Identificação de <i>eixos cromáticos</i> na primeira frase de Sahst du nach dem Gewitterregen ... , op. 4, n. 2 , de Alban Berg..... | 178 |
| Figura 28. Identificação de <i>eixos cromáticos</i> em Lemma – Icon – Epigram , compasso 34..... | 179 |
| Figura 29. Exposição dos <i>eixos cromáticos</i> que orientam a composição da primeira seção do segundo movimento de Solo para Violoncelo | 181 |
| Figura 30. Motivo inicial do primeiro movimento de Solo para Violoncelo. O movimento cromático indicado é tomado como termo de referência nas transformações aplicadas..... | 182 |
| Figura 31. Elaboração motivico-temática a partir do motivo inicial do primeiro movimento de Solo para Violoncelo | 183 |
| Figura 32. Seção que conclui a primeira parte do primeiro movimento de Solo para Violoncelo , composta a partir da elaboração motivico-temática do motivo inicial (A), sua transfiguração (At) e da figura que lhe serve de prefixo (P)..... | 184 |
| Figura 33. Seção A ¹ da segunda das Peças Breves para Piano | 185 |
| Figura 34. Seção A ² da segunda das Peças Breves para Piano , consequência da elaboração motivico-temática ou variação, num sentido amplo, da seção A ¹ , evidenciada a elaboração pelo paralelismo formal..... | 186 |
| Figura 35. Figura musical integradora, em <i>Sol sustenido 3</i> , que se funde ao signo “Dorme”, na primeira manifestação da voz em cada canção (a, b e c), a estender e aprofundar os vínculos estruturais e simbólicos entre as três canções..... | 195-6 |
| Figura 36. Ocorrência na primeira das Três Canções de motivo estruturante da segunda canção..... | 196 |
| Figura 37. Integração do motivo estruturante à composição do tema principal da segunda das Três Canções | 197 |
| Figura 38. Excerto da segunda canção, composto a partir do motivo estruturante (A), “a tecer docéis”, fundamental na composição da segunda das Três Canções , assim como de todo o ciclo em razão de sua função integradora..... | 198 |
| Figura 39. Reiteração integradora do tema principal da segunda canção na terceira das Três Canções , a prenciar o verso - “Tudo é nada, e tudo” – do terceiro poema.. | 199 |
| Figura 40. Última reapresentação, variada, integradora, do tema principal da segunda | |

| | |
|--|-------|
| canção nos compassos 16 e 17 da terceira canção. Nesta última aparição, o tema traz consigo toda a carga simbólica acumulada em seu percurso dramático, constituindo-se em índice de desalento, “a vida é nada”, “tudo é vão” e “tudo é nada”..... | 200 |
| Figura 41. Identificação na primeira das Três Canções da ocorrência melódica do conjunto de alturas ou motivo fundamental <i>Sol# - Sol - Ré# - Ré</i> | 202 |
| Figura 42. Identificação na segunda das Três Canções da ocorrência do conjunto de alturas ou motivo fundamental <i>Sol# - Sol - Ré# - Ré</i> | 203 |
| Figura 43. Identificação na terceira das Três Canções da ocorrência melódica e harmônica do conjunto de alturas ou motivo fundamental <i>Sol# - Sol - Ré# - Ré</i> , na sua forma original e com variação..... | 204-5 |
| Figura 44. Interação complementar entre texto e música, onde esta questiona o conteúdo emocional do texto..... | 207 |
| Figura 45. Comparação do primeiro tema (a) – compassos 1 a 6 - e sua reexposição (b) – compassos 57 a 61 – onde variação, supressão e acréscimo modulam o conteúdo significativo..... | 227 |
| Figura 46. Comparativo da figura musical (a), compassos 18 e 19, com a sua reapresentação (b), compassos 92 a 94, resignificada significativa e sintaticamente..... | 227-8 |
| Figura 47. Citação não-literal, compassos 44 a 57, do tema inicial do terceiro movimento da Sonata op. 8 , de Kodály..... | 230 |
| Figura 48. Recapitulação, compassos 149 e 150, por contração, do tema inicial do terceiro movimento da Sonata op. 8 , de Kodály..... | 230 |
| Figura 49. Plano formal de Isolamento . O retorno de A, assim como o de B, dá-se submetido às transformações da elaboração motivico-temática..... | 258-9 |
| Figura 50. Tema inicial (a) de Isolamento , retomado (b) ao final da canção, cujo retorno <i>fecha</i> na memória do ouvinte a forma musical análoga ao título e à substância do poema..... | 261 |
| Figura 51. Associação icônica da altura <i>Sol sostenido</i> ao signo linguístico “sol”..... | 262 |
| Figura 52. Uso dos 11 sons do total cromático para expressar a pluralidade de “O ruído é muitos.” O <i>Ré 3</i> , até então omitido da linha vocal, expressa a unidade do silêncio..... | 262 |
| Figura 53. Remissão ao Don Giovanni, de Mozart. Convertida em personagem, o escárnio da orquestra ao <i>catálogo das conquistas</i> é modulado no <i>riso alheio</i> das clarinetas..... | 263 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 - 5 PEÇAS DE CARÁTER, PARA PIANO SOLO: CONCEPÇÃO SERIAL E ELABORAÇÃO MOTÍVICO-TEMÁTICA | 15 |
| Partitura | 30 |
| 2 - PRIMEIRA DAS TRÊS VISÕES HORIZONTAIS DO DESTINO: SERIALIZAÇÃO E COMPLEXIDADE | 74 |
| Partitura | 89 |
| 3 - REFLEXÃO E CRÍTICA | 105 |
| 3.1 Preordenação | 105 |
| 3.2 Concepção paramétrica..... | 109 |
| 3.3 Reação e crítica ao princípio da preordenação | 111 |
| 3.4 A intuição de volta ao cerne do processo criativo | 113 |
| 3.5 O facínio da preordenação: a sistematização do próprio processo composicional | 115 |
| 3.6 O problema da significação musical | 116 |
| 4 – OBRA ELETRÔNICA I | 121 |
| 5 - TÉCNICA COMPOSICIONAL | 139 |
| 5.1 Reflexão 1: A dupla condição do compositor de observador e observado | 139 |
| 5.2 Reflexão 2: A afinidade com o pensamento complexo de Morin | 143 |
| 5.3 Reflexão 3: A oposição natureza e cultura | 149 |
| 5.4 Reflexão 4: O signo musical | 158 |
| 5.5 Reflexão 5: Entre a natureza e a cultura, onde nos situamos? | 160 |
| 5.6 Reflexão 6: Léxico, signo e significado musical | 162 |
| 5.7 Reflexão 7: Explicitude dos mecanismos e relações postos em jogo na composição musical | 163 |
| 5.8 Aspectos da técnica composicional | 164 |
| 5.8.1 O princípio da complementaridade cromática | 165 |
| 5.8.2 O eixo cromático | 176 |
| 5.8.3 A elaboração motívico-temática | 182 |
| 6 - TRÊS CANÇÕES SOBRE POEMAS DE FERNANDO PESSOA | 189 |
| Partitura | 209 |
| 7 - SOLO PARA VIOLONCELO | 223 |
| Partitura | 232 |
| 8 - CANÇÕES PARA VOZ FEMININA E ORQUESTRA | 254 |
| Partitura em ANEXO | |
| 9 - CONCLUSÃO: PEÇAS BREVES PARA PIANO | 266 |
| Partitura | 269 |
| REFERÊNCIAS..... | 273 |

INTRODUÇÃO

“Acho que enxergar ligações entre todas as coisas que existem é o vício do nosso tempo.” (Faruk Darvinoglu, em PAMUK, Orhan. **O Castelo Branco**. 2007, p. 13)

O maior desafio para o artista é forjar sua própria estética. Movido pela vontade de expressão, na concretização daquela reúnem-se todos os seus propósitos, inclusive a função social que se quer atribuir a sua arte. A constituição de uma estética se dá - como parte de si mesma - com a constituição, ao mesmo tempo, de uma técnica de construção que lhe suporta. A estética e a técnica que a ela se funde compõem o complexo fundamental que é a força motriz do processo da criação artística. São os instrumentos de navegação pelos quais se orienta o compositor. Os sentimentos deste, o artista, com relação à estética e à técnica são, entretanto, diversos. Embora ambos estejam, indelevelmente, encarnados na obra de arte, a estética é fim e a técnica meio. Apesar de complementares e unidas por um projeto comum, as preocupações que suscitam são de ordem diversa, apesar de se afetarem mutuamente. As reflexões e decisões no campo da estética impõem a permanente reavaliação no campo da técnica, que é onde se forjam as ferramentas com as quais o artista talha a matéria com o fim de corporificar a sua própria estética. Boulez, - em entrevista a Jean-Pierre Derrien, incluída no encarte que acompanha o CD **Boulez: Répons** - a propósito da experiência do regente na concepção da disposição espacial e das concepções dispostas em **Répons**, manifesta-se de modo similar: “Minha exigência é primeira aquela da invenção e da escritura: conceber, e, somente em seguida, inventar os meios da realização em função dos problemas práticos com que se defronta”.

A imagem que se formou do compositor até o final do século XIX é a do artista em uma linha evolutiva sempre ascendente, a construir uma obra marcada por profunda coerência estética. O acesso às anotações, esboços e revisões tem demonstrado que esta é uma visão superficial e que a aparência de perfeição, fenômeno absolutamente distante dos fatos, mascara a árdua luta com os seus meios no espaço privado do compositor. Em **As Três Nornas e a Pequena Madalena** Nattiez (2005, p. 191-212) deixa-nos entrever algumas evidências do tortuoso, imprevisível e labiríntico percurso das ideias musicais na composição da **Tetralogia** de Wagner. Definitivamente, a ilusão da perfeição é construída a partir de uma visão retrospectiva e distanciada, apoiada em análises descritivas fundamentadas e, algumas vezes involuntariamente, voltadas para a confirmação de valores e juízos estabelecidos *a priori*.

O tema deste trabalho é a transição estilística porque passou o autor, cujo período coincide com o doutoramento. Mesmo para o próprio compositor, não é fácil o distanciamento que permita enxergar quais são as forças dominantes em determinado momento do seu processo criativo. Caesar (2008, p. 28) já expressara esta dificuldade: “Para muitos compositores, é penoso e intransmissível: descrever a composição de uma peça musical”. Nattiez (2005, p.171) no texto em que discursa sobre a fidelidade e a autenticidade, a se referir à posição de Peter Kivy (1995), escreve que este se opõe “ao culto do compositor-que-tudo-sabe-de-sua-obra”. Em verdade, são demasiadas as decisões arbitrárias e os axiomas adotados pelo compositor no processo composicional: se este convive estreita e plenamente com cada detalhe da obra no seu processo de concepção, de nenhum modo é capaz de estabelecer todas as suas causas como consequências da dinâmica de um sistema lógico e coerente, se tomamos estes conceitos como índices da racionalidade inerente aos processos composicionais. Identificar as forças dominantes torna-se ainda mais complexo em períodos em que o compositor se impõe uma reavaliação da sua estética e, conseqüentemente, dos seus recursos técnicos. Desde o início do doutorado, em 2008, o autor deste texto concluiu **5 Peças de Caráter**, para piano solo, antes iniciadas; iniciou a composição de **Três visões horizontais do destino**, sobre poemas de Alexei Bueno, ainda inconclusas, para soprano e conjunto de câmara; concluiu **Obra Eletrônica I, Três canções sobre textos de Fernando Pessoa**, para voz feminina e piano, **Solo para Violoncelo, Canções para Voz Feminina e Orquestra**, sobre poemas de Alexei Bueno, e **Peças Breves para Piano**. Cada uma destas obras tem em comum a manifesta e progressivamente aprofundada preocupação com a questão essencial da semantização musical, apesar das distâncias tanto estética quanto da técnica composicional que separam as duas primeiras obras, especialmente **Três visões horizontais do destino**, das demais. A questão da significação, a experiência sensível com a obra musical, o desejo de deslocar ideias e emoções no ouvinte, fazê-lo tomar parte de um percurso intelecto-emocional, tornaram-se, gradualmente, norteadores do nosso processo composicional.

Neste trabalho, procurar-se-á dar visibilidade à transformação no processo criativo do autor em que a preocupação dominante de ordem técnica, com a sintaxe da música em todos os níveis, é progressivamente destituída das funções regenciais. Em que o imperativo técnico é restituído ao seu lugar de direito. Em que os valores estéticos, as escolhas e o suporte técnico, passam a ser gestados no amplo e complexo domínio das teias de comunicação que se anseia urdir entre o compositor e o ouvinte.

Tratamos, primeiramente, de **5 Peças de Caráter**, obra em que se justapõe a elaboração motivico-temática à concepção serial. Procurar-se-á esclarecer as motivações e consequências desta justaposição, e identificar a direção que aponta no desdobramento do processo criativo. Abordamos, em seguida, a primeira das **Três Visões Horizontais do Destino**, sobre poema de Alexei Bueno, em que o princípio serial é estendido à elaboração do ritmo. Faz-se a crítica à rítmica organizada em relações proporcionais. Esta é uma obra *limite*, em termos do recurso à prática serial, que conduz à consideração da problemática da exatidão e da fidelidade na execução musical. Confrontam-se os problemas de significação impostos pela relação entre música e texto. Em **Reflexão e crítica** são consideradas as motivações que levaram o autor a abandonar toda e qualquer prática de preordenação, e, em decorrência, a ideologia composicional fundada na concepção paramétrica do som. É abordada a questão da significação musical, elevada à condição de princípio fundamental e condutora do processo criativo. **Obra Eletrônica I** representa passo decisivo na transição estilística do autor. O tratamento dos materiais e a concepção formal estão motivados pelas relações e reações sensório-intelectuais que se quer estabelecer e transmitir ao ouvinte. A abordagem da **Técnica Composicional** expõe o conjunto de reflexões, seus pontos mais importantes da perspectiva do autor, que ladearam o processo criativo. Esclarecemos o sentido e ilustramos a aplicação do *princípio da complementaridade cromática, eixos cromáticos e elaboração motivico-temática*, conceitos que suportam nosso estilo atual. Em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** ilustramos o processo de semantização musical e como este é plenamente capaz de promover a integração das canções em um ciclo. Abordamos ou, melhor dito, abraçamos a filosofia de Susanne K. Langer, que está no cerne de nosso processo criativo - junto com o pensamento de Claude Lévi-Strauss - ao mesmo tempo a fundamenta-lo, a esclarece-lo e a nutri-lo. **Solo para Violoncelo** colocou-nos, novamente, frente ao problema da semantização musical em uma obra instrumental. Apoiamo-nos no pensamento de Leonard Meyer, também devedor do trabalho filosófico de Langer - “fonte de intuição e entendimento”.¹ Em **Canções para Voz Feminina e Orquestra** aprofundamos e estendemos os processos de semantização. Mas desta vez, de modo inédito para o autor, parte-se da composição musical para posteriormente fazer a escolha e justaposição dos textos. A definição do campo semântico é feita, primeiramente, pela música. A escolha dos textos vem, também, cumprir funções formais e colaborar na integração das canções em um ciclo. É fundamental

¹ [...] a source of insight and understanding. (MEYER, 1956, p. x)

² O autor tem plena consciência da complexidade do conceito de equilíbrio, das nuances que assume na produção dos diferentes criadores. É ciente de que, no sentido que é aqui utilizado, refere-se a uma sensação

para nosso processo criativo as categorizações de Jean-Jacques Nattiez, que, com Langer, constitui-se num dos principais pilares que sustentam nossa prática composicional. Somos também devedores, não o podemos deixar de mencionar, de Michel Imberty e Raymond Monelle, a cujas questões, ontológicas, pretendemos responder, de modo despretensioso e pessoal, com nosso trabalho criativo. Concluimos com **Peças Breves para Piano**, que, longe de representar a estabilidade no processo de transição estilística, dá-nos, é verdade, certo *conforto*, mas não nos permite desarmar o pensamento crítico.

Pode parecer excessiva a quantidade de obras musicais de nossa autoria abordadas neste trabalho. Mas nem todas as obras produzidas no período foram incluídas, e muitas sequer foram concluídas em razão das contradições com a eleição da semantização musical como conceito primordial e com o papel seminal assignado à figura musical. O percurso criativo tem os seus desvios, retrocessos, retomadas de curso. A escolha de tantas obras para a elucidação do processo criativo, entretanto, legitima-se por se tratar, também, da elucidação da transição estilística por que passou o autor, que somente se faz perceptível de uma perspectiva distanciada sobre uma produção mais ampla.

1 - 5 PEÇAS DE CARÁTER, PARA PIANO SOLO: CONCEPÇÃO SERIAL E ELABORAÇÃO MOTÍVICO-TEMÁTICA

“Não sou um grande crente em matemáticas” (PAMUK, Orhan. **O Castelo Branco**. 2007, p. 112)

Obra iniciada em fevereiro de 2007 e concluída em setembro de 2008, quando foram realizadas as últimas revisões, **5 Peças de Caráter** foi composta como uma primeira reação a uma ideologia composicional que privilegiou a sintaxe no processo composicional e na percepção da obra pelo ouvinte, em detrimento de uma percepção contextualizada, onde a obra aparece como manifestação e, ao mesmo tempo, instrumento para o conhecimento do indivíduo e de suas interações sociais. Reação a uma ideologia composicional que acreditou e acredita ser capaz de entreter o ouvinte com o fascínio pelo puro jogo com os sons e as suas relações, que ignorou ou não soube lidar com as características e potencialidades da linguagem musical, que tomou as questões da significação e os axiomas que sustentam todo o processo composicional como inabordáveis ou, no outro extremo, autoevidentes. Esta perspectiva tecnicista da música empobreceu tanto o processo criativo quanto, ainda mais, a relação com o ouvinte. Trouxe para o primeiro plano procedimentos técnicos elementares travestidos de uma falsa complexidade, muitas vezes tratados com uma linguagem hermética na qual se procurou, talvez até involuntariamente, esconder a condição subalterna, de meio instrumental dos recursos técnicos. Seduziu o compositor a abrir mão das suas responsabilidades fundamentais e desprezar ostensivamente o ouvinte. Sob a luz da racionalidade e dos conceitos consequentes de lógica e coerência abriu-se mão de muito em troca de quase nada. Para por abaixo, frágeis habitações de palha, os preconceitos erigidos pela própria comunidade dos músicos, foram soprados novos ares de áreas conexas como a Antropologia, a Sociologia e a Psicologia, totalmente desinteressadas dos aspectos imanentes do fenômeno musical, profundamente interessadas no fenômeno musical de uma perspectiva social e do indivíduo. Estes novos ares deram um extraordinário alento à Musicologia, e obrigou que fosse repensada e redimensionada a visão que se tem dos papéis dos atores da cena da música.

Enxergamos na adoção e defesa do princípio da preordenação e no seu apego a alguns aspectos do pensamento estruturalista a raiz do pensamento musical que cada vez mais se enclausurou nas propriedades imanentes do som e da obra musical. É em torno deste

princípio, da aproximação ao seu núcleo e do abrupto e radical afastamento que se desencadearão as reflexões e críticas que se seguirão.

Em **5 Peças de Caráter** o princípio da preordenação aplica-se à organização das alturas, na forma específica da utilização da técnica serial. Como uma força divergente, contrapomos às técnicas fundadas no princípio da preordenação as técnicas de elaboração motivico-temática. À força que engessa as relações intervalares contrapomos uma força que rearticula as séries de alturas em unidades plenas de funções formais perceptíveis, portadoras e desencadeadoras de significados, e capazes de orientar o ouvinte pelo percurso emocional da obra. Será exposto, a seguir, de que modo se intenta alcançar esta interação divergente.

As técnicas de preordenação, em **5 Peças de Caráter**, são utilizadas na organização das alturas e como suporte na consecução da forma. A série inicialmente idealizada - utilizada na **II Peça de Caráter**, a primeira a ser composta - é uma série de 19 sons, no interior da qual são privilegiados determinados grupos de alturas, conforme a Figura abaixo:

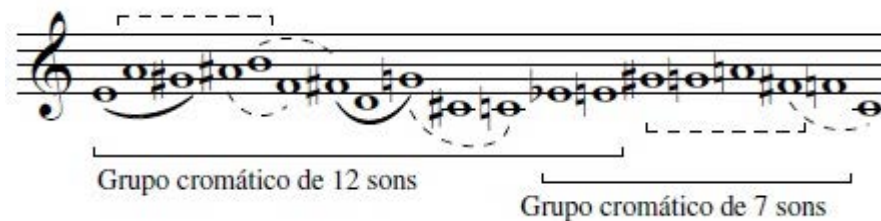


Figura 1. Série utilizada na **II Peça de Caráter**, a primeira a ser composta, e, também, na **IV Peça de Caráter**. Estão evidenciados os grupos de alturas privilegiados.

A série primeira resulta do imbricamento de uma série de 12 sons e uma segunda série de 7 sons, as duas séries utilizando o total cromático do intervalo que as contém, de sétima maior (Dó-Si) no caso da primeira série e de quarta aumentada no caso da segunda (Mib-Lá). O Dó, última nota da série, aparentemente isolado, encontra o seu sentido estrutural no encadeamento. Integrará tanto um novo grupo de alturas privilegiadas (Fá-Dó-Dó#) quanto um novo grupo cromático de doze sons. No caso desta série primeira, o encadeamento é determinado pela composição, na junção das duas séries, de um dos grupos privilegiados de altura, aquele que pode ser reduzido às relações intervalares de semitom e quarta justa, conforme a Figura a seguir:

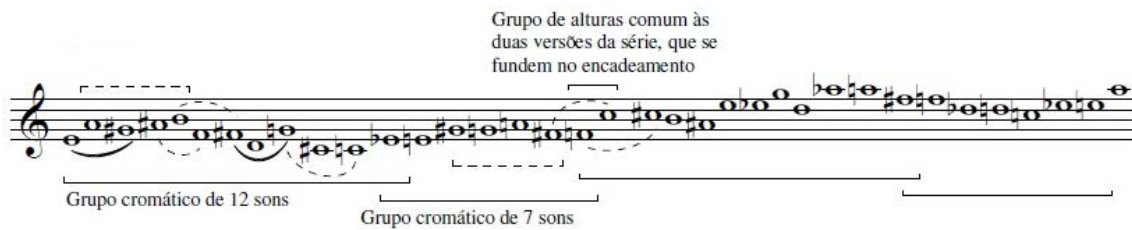


Figura 2. Encadeamento das séries por meio de um grupo de alturas comum.

Os grupos privilegiados terão função determinante não somente no encadeamento serial, mas, também, nas transformações seriais de caráter não-normativo. Estas transformações darão origem às séries utilizadas nos outros movimentos: são séries com outro ordenamento, mas que têm em comum a presença dos mesmos grupos de alturas privilegiados. Estes grupos desempenham uma função exclusivamente estrutural, atuando somente na organização interna da série, nas suas transformações e na determinação dos encadeamentos seriais. As transformações são efetuadas no sentido de dar a cada grupo de altura privilegiado a função estrutural de referenciar o encadeamento serial. Na primeira transformação, que dará origem à série de 17 sons utilizada nas **I e V Peças de Caráter** – respectivamente a última e a segunda das peças a serem compostas – omite-se o Mi inicial e o Dó final. O grupo destacado de quatro notas é deslocado para as extremidades da série, e passa a orientar o encadeamento. Na série resultante é preservado o imbricamento entre uma série de 12 sons e uma segunda série cromática de 7 sons, apesar das alterações no ordenamento das alturas e, conseqüentemente, no ordenamento das relações intervalares. Os elementos preservados, acreditamos, são mais do que suficientes para indicar, com clareza, as relações que unem a série inicial a sua primeira derivação.

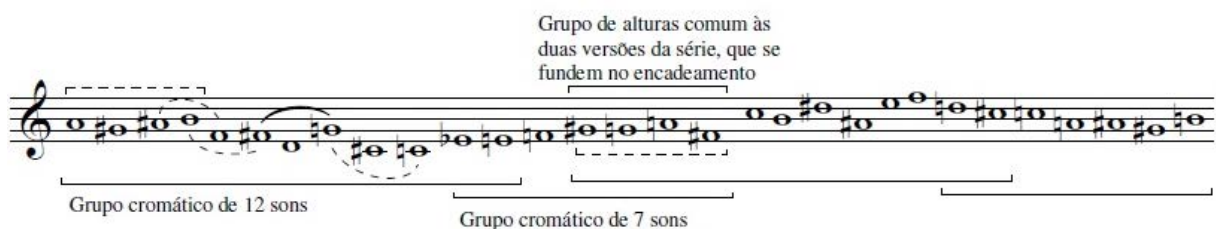


Figura 3. 1ª. Transformação: Série utilizada na **I** e na **V Peça de Caráter**.

A segunda transformação, que dará origem à série de 16 sons utilizada na **III Peça de Caráter**, faz desaparecer o grupo cromático privilegiado de quatro notas. O mesmo grupo privilegiado de três notas que referencia os encadeamentos da série primeira de 19 sons é

agora situado nas extremidades da nova série. Diferente do que ocorria nos encadeamentos desencadeados pela série primeira, os encadeamentos agora são orientados pelo grupo privilegiado na sua integralidade e não, como antes, na sua recomposição pelo encadeamento a partir de um grupo de duas notas comuns às duas versões da série primeira. A nova série resultante preserva, ainda, como mais um princípio que liga a série primeira às suas derivadas, o imbricamento de um grupo cromático de 12 sons e um grupo cromático de 7 sons, acrescido este último, tornando-o um grupo de 8 sons, de mais uma altura à relação intervalar de terça menor do grupo cromático.

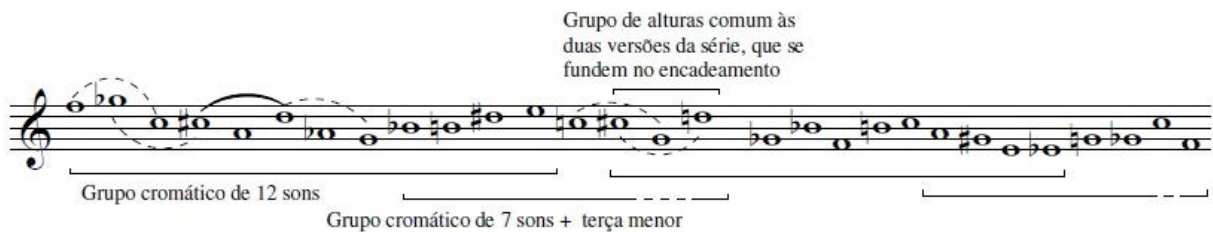


Figura 4. 2ª. Transformação: Série utilizada na **III Peça de Caráter**.

Sobre esta base serial, onde estão pré-definidas as transformações seriais e os seus encadeamentos, incidirá uma segunda elaboração orientada por princípios formais. A questão postulada foi a de como legitimar uma obra em vários movimentos organicamente ligados entre si: movimentos que se implicam, que se solicitam, e que reunidos dão-nos a sensação e a ideia de um corpo em equilíbrio². A composição fundada na tonalidade resolveu este problema com o planejamento tonal, dispondo, por exemplo, os vários movimentos de uma sonata como se realizassem, num nível macroestrutural, um amplo movimento harmônico de tensão e resolução, que reúne os vários movimentos num todo orgânico. Em um universo regido por outros princípios e relações, optou-se por recorrer à noção de simetria como agente legitimador de uma obra articulada em vários movimentos. Bartók já a experimentara, e o seu

² O autor tem plena consciência da complexidade do conceito de equilíbrio, das nuances que assume na produção dos diferentes criadores. É ciente de que, no sentido que é aqui utilizado, refere-se a uma sensação experimentada pelo ouvinte sob o efeito da obra como um todo. Esta sensação, subjetiva, condicionada por fatores culturais, pode se dar das formas mais contraditórias e paradoxais, como, para enumerar uns poucos tipos, pela anulação de relações de tensão, pela evitação destas relações, pela sua contraposição. No caso específico de **5 Peças de Caráter**, a sensação de equilíbrio - aqui o autor fala da própria subjetividade - é alcançada por meio da instituição da relação de simetria, a qual contrabalança a sensação de desigualdade, quase deformidade formal, que nos imprime a sequência dos três primeiros movimentos.

IV quarteto de cordas é um dos exemplos mais notáveis³. Nesta obra em cinco movimentos, tendo como eixo o terceiro movimento, *Non troppo lento*, de caráter único na obra, a simetria estabelece-se pela recorrência de motivos, temas e, o que é singular, gestos musicais. É a recorrência gestual que estabelece a relação de simetria entre os segundo e quarto movimentos. Assim como é a recorrência de motivos e temas que estabelece a simetria entre os primeiro e quinto movimentos. Do mesmo modo que Bartók, também utilizamos motivos, temas e gestos para desenvolver as relações de simetria entre os vários movimentos, relações de simetria que, como em Bartók, orbitam em torno do terceiro movimento, que também no caso de **5 Peças de Caráter** possui características únicas.

I Peça de Caráter compassos 17-18

V Peça de Caráter compassos 1-2

Figura 5. Exemplo de recorrência temática que une em relação de simetria a **I** e a **V Peça**. O motivo **A**, na sua rítmica, é retomado quase literalmente. O motivo **B** é ornamentado na **I Peça**, composta posteriormente, mas se preserva o essencial da sua articulação rítmica tanto quanto a interação entre os motivos **A** e **B**.

³ Ver Bartók, 1993, p. 412-413.

O gesto musical , tratemos de esclarecer como o entendemos, para que fique clara a relação e o vínculo formal que estabelecemos entre as **II e IV Peças de Carácter**, remete diretamente ao estilo, à impressão causada por uma figura, motivo, frase, período, seção, movimento e mesmo a totalidade da obra, no seu desdobramento temporal. Na comparação entre duas ou mais unidades musicais, pode ocorrer de estas ostentarem similitudes que não se situam em um parâmetro ou numa combinação específica de parâmetros ou figuras cuja relação seja identificável de imediato. Similitudes somente identificáveis de uma perspectiva que abarca a totalidade do fenômeno, perceptíveis somente de uma ótica que visualiza o fenômeno por inteiro. Essa impressão, propriedade específica da percepção do fato musical, que nos permite reconhecê-lo e relacioná-lo, é que permite identificar o gesto musical como o entendemos, que se faz perceptível por esta impressão mesma do fato musical. Ao contrário do gestual situado na origem e produção do som, característico da música instrumental, o conceito de gesto musical que se utiliza aqui se situa em outro extremo, na impressão que o fato musical exerce sobre o ouvinte, condição também do compositor depois de concluído o processo composicional. O gesto musical, entretanto, não se dá como fenômeno independente, mas como resultado de um complexo de funções corporais e psíquicas (FREITAS, 2005) quando o gesto é causa imediata do fenômeno sonoro; ou, no sentido que o empregamos, como resultado de um complexo de atos composicionais, integrado no próprio fenômeno sonoro – na sua origem e constituição, podemos dizer – e que se manifesta no processo mesmo da escuta, como parte da sensação na impressão provocada pelo objeto musical. O gesto musical é percebido, então, na dimensão temporal, e não como movimento no espaço, que é como se dá o gesto do intérprete, o gestual necessário à produção do som na música instrumental e próprio da realização de cada intérprete. O gesto musical como o entendemos é um dado não somente da produção, mas, sobretudo, da percepção da figura musical, indissociavelmente vinculado aos atos composicionais que o originaram, assim como, permitimo-nos a comparação, o complexo gestual do pintor está, indelével, na própria constituição da pintura concebida. Mesmo ausente e retido no tempo mesmo da criação, como é o caso da pintura, é este complexo gestual que desperta e guia a nossa percepção da obra. Esta questão do gesto musical e, inclusive, a analogia com o gesto pictórico, é suscitada na entrevista de Boulez mediada por Flo Menezes (2006), acontecida no *Studio PANaroma*, em 1996. Para Boulez “[...] o intérprete que toca uma partitura depara com uma música a ser por ele interpretada que é essencialmente *gestual*. Uma música que passa pelos alto-falantes é uma música absolutamente *não-gestual*.” (MENEZES, 2006, p. 213) Contesta-o Sérgio

Kafejian: “Não compreendo porque a música eletroacústica não possa ter gesto. O Senhor mesmo falou da relação com a pintura, mas quando vemos um quadro, sentimos a presença do gesto gerador do pintor, ainda que este não esteja mais presente. O gesto permanece fixado ali [...]” (MENEZES, 2006, p. 213) Também, Ignacio de Campos: “Penso que o gesto pode estar presente até mesmo na captação, com os microfones, dos sons que irão compor as estruturas da obra” (Ibidem, p. 214) Por fim, Flo Menezes: “[...] em que medida não podemos ter ou ouvir gestos na própria estruturação dos sons em uma obra puramente eletroacústica, acusmática? Como no caso da pintura, em que sabemos da existência de um gesto anterior que concretizou as imagens que vemos.” (Ibidem, p. 214) Esta conceituação de gesto musical originado no ato composicional e matéria constituinte da obra, elemento essencial da sua corporificação, permite a extensão do conceito de gesto musical ao contexto da música eletrônica, totalmente desvinculado, o conceito, do gestual “mecânico”, plenamente referenciada ao gesto “composicional” ou, literalmente, musical.

Nas **II e IV Peças**, mais do que motivos, são os gestos musicais que fixam as relações de simetria que unem os dois movimentos. Estes remetem, em ato intencional do autor, aos Prelúdios de Bach e Chopin, obras que são atravessadas, muitas delas, por um único gesto – desencadeado por um único impulso vital - que as domina por inteiro. Nestas **II e IV Peças**, os aparentes contrastes entre os materiais, quando os há, construídos sobre a mesma base serial, servem, sobretudo, para enfatizar e consolidar o impulso vital que as anima, ao invés, como o faz as oposições de caráter tonal, de desdobrar uma relação de tensão por oposição a exigir uma resolução afirmativa de uma hierarquia. O gesto que associa a **II** e a **IV Peças** nasce da sobreposição a uma camada de pulsação regular de irregulares camadas de acentos rítmicos, que se faz identificável, a sobreposição, nas fórmulas de compasso, na organização motívica e no perfil das indicações de dinâmica.

Importante elemento de construção das relações de simetria é a constituição de uma mesma base serial para os movimentos que se dispõem simetricamente. Há aqui o recurso à sobre-determinação na organização das alturas. Pré-determinado o encadeamento das séries, este, na sua concretude e totalidade, é integralmente assimilado pelo movimento disposto em relação de simetria. Assim, a sucessão de alturas da **II Peça**, que é pré-determinada pelas relações de encadeamento estabelecidas para a série primeira, sobre-determina a sucessão de alturas na **IV Peça**. Esta foi composta não a partir da série primeira e suas possíveis relações de encadeamento, mas a partir da concreta sucessão de alturas já definida e determinada na **II Peça** quando inteiramente composta. A **II** e a **IV Peças** compartilham a mesma sucessão de alturas, mas que foi primeiramente definida na composição da **II Peça** e, posteriormente,

integralmente assimilada na composição da **IV Peça**. São, recorrendo a uma metáfora, movimentos gêmeos, ou, mais exatamente, clones que compartilham exatamente do mesmo código genético, mas distintas na superfície sonora e no conteúdo emocional, ligadas pela similitude do gesto musical. O mesmo se dá com a **I** e a **V Peças**, sendo que a **V Peça** foi a segunda a ser composta e teve a sua sucessão de alturas, então, assimilada na composição da **I Peça**. Motivos, temas e gestos consolidarão esta simetria desencadeada por bases seriais idênticas. Acredita-se, ao recorrer à noção de simetria, aplicá-la na conformação de bases seriais, na recorrência motivico-temática e na elaboração gestual ter alcançado uma solução efetiva para legitimar uma obra em vários movimentos, organicamente associados, em uma sucessão que se justifica numa disposição, pode-se dizer, autoevidente.

Schoenberg (1984, p. 88) é dos primeiros, senão o primeiro, a colocar em cheque o tratamento motivico-temático como um dos principais conceitos para a organização do pensamento musical: “Na verdade, eu mesmo e meus alunos Anton von Webern e Alban Berg, e mesmo Alois Hába acreditávamos que agora a música poderia renunciar às características motivicas e, não obstante, permanecer coerente e compreensível.”⁴ A trajetória que vislumbrou implicava não somente a ampliação do conceito de tonalidade, a renúncia a um centro tonal, mas, sobretudo, a emancipação da dissonância, e o questionamento das antigas leis ‘eternas’ da estética musical. Entretanto, Schoenberg (1984, p. 88) jamais, em sua obra, abandonará as práticas de tratamento motivico-temático, antes, empenhar-se-á em ampliá-las:

Em verdade, novos modos de construir frases e outros elementos estruturais tinham sido descobertos, e sua relação mútua, conexão, e combinação poderiam ser balanceadas por meios até então desconhecidos. Novos caracteres emergiram, novos modos e mudanças de expressão mais rápidas tinham sido criados, e novos tipos de iniciar, continuar, contrastar, repetir, e concluir entraram em uso. Quarenta anos têm, desde então, provado que a base psicológica de todas estas mudanças era correta. Música sem uma constante referência à tônica era compreensível, podia produzir caracteres e modos, provocar emoções, e não era destituída de alegria ou humor.⁵

Nas autoanálises, pode-se assim chamar, que faz Schoenberg **em Coração e Cérebro**

⁴ In fact, I myself and my pupils Anton von Webern and Alban Berg, and even Alois Hába believed that now music could renounce motivic features and remain coherent and comprehensible nevertheless.

⁵ True, new ways of building phrases and other structural elements had been discovered, and their mutual relationship, connection, and combination could be balanced by hitherto unknown means. New characters had emerged, new moods and more rapid changes of expression had been created, and new types of beginning, continuing, contrasting, repeating, and ending had come into use. Forty years have since proved that the psychological basis of all these changes was correct. Music without a constant reference to a tonic was comprehensible, could produce characters and moods, could provoke emotions, and was not devoid of gaiety or humour.

na Música (*Heart and Brain in Music*, 1946), *Como Alguém se Torna Solitário* (*How One Becomes Lonely*, 1937), ou *Música Nova, Música Antiquada, Estilo e Ideia* (*New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, 1946) é, principalmente, no tratamento motivico-temático, no comentário e análise da elaboração de temas e melodias que centra a demonstração de seu pensamento, da coerência histórica de sua trajetória, e das suas convicções estéticas.

Ao referir-se à técnica utilizada nas obras em que renuncia à tonalidade, Schoenberg (1984, p. 248) denomina o seu procedimento de “‘trabalho com as alturas do motivo’ [...] todos os temas principais tinham que ser transformações da primeira frase.”⁶ E acerca do papel estrutural do motivo nas obras deste período: “Já aqui, o motivo básico não era apenas fértil em prover novas formas motivicas por meio do desenvolvimento por variações, mas também em produzir formulações mais remotas baseadas no efeito unificador de um fator comum: a repetição da relação tonal e intervalar.”⁷

Nos textos em que trata, de modo mais específico, da composição com doze sons, Schoenberg (1984, p. 207) declara que “quase tudo o que se usou para engendrar o fluxo harmônico – é, tanto quanto possível, evitado”⁸, sob a justificativa da “urgência inconsciente de experimentar os novos recursos independentemente, extrair deles as possibilidades de construção formal, produzir apenas com eles todos os efeitos de um estilo claro, de uma apresentação compacta, lúcida e compreensível da ideia musical”⁹. Ainda assim, ao enaltecer o novo método, como assim o designa, Schoenberg (1984, p. 219) deixa expresso que “A série básica funciona ao modo de um motivo.”¹⁰ E ainda:

Nas primeiras obras em que empreguei este método, não estava ainda convencido de que o uso exclusivo de uma série não resultaria em monotonia. Permitiria a criação de um número suficiente de temas, frases, motivos, sentenças e outras figuras caracteristicamente diferenciadas? [...] logo descobri que meu temor era infundado; pude mesmo basear uma ópera inteira, *Moses und Aron*, unicamente em uma série; percebi que, pelo contrário, quanto mais familiar me tornava com esta série, mais facilmente dela pude extrair temas¹¹ (SCHOENBERG, 1984, p. 224).

⁶ [...] ‘working with tones of the motif’ [...] all main themes had to be transformations of the first phrase.

⁷ Already here the basic motif was not only productive in furnishing new motif-forms through developing variations, but also in producing more remote formulations based on the unifying effect of one common factor: the repetition of tonal and intervallic relationship.

⁸ [...] almost everything that used to make up the ebb and flow of harmony – are, as far as possible, avoided.

⁹ [...] the unconscious urge to try out the new resources independently, to wrest from them possibilities of constructing forms, to produce with them alone all the effects of a clear style, of a compact, lucid and comprehensive presentation of the musical idea.

¹⁰ The basic set functions in the manner of a motive.

¹¹ In the first works in which I employed this method, I was not yet convinced that the exclusive use of one set would not result in monotony. Would it allow the creation of a sufficient number of characteristically

Ao assinalar os traços distintivos das primeiras composições neste “novo estilo” em que se renuncia a um centro tonal, “escritas em torno de 1908”, Schoenberg (1984, p. 217) escreve que “tais composições diferiam de toda a música precedente não apenas harmonicamente, mas também melódica, temática, e motivicamente.”¹² Com a emancipação da dissonância, é alterada profundamente a concepção da matéria de que se serve a música. Agregam-se novas ferramentas composicionais, e as já existentes, aquelas aptas a servir ao novo pensamento musical, são adequadas, para a sua aplicação, às novas exigências. Uma das principais forças a impulsionar a tonalidade, o tratamento motivico-temático, estendido o seu alcance e renovados os seus procedimentos, é dos mais importantes princípios a impulsionar o novo estilo. Mostra-se instrumento flexível e totalmente independente. Vinculado apenas, ressalva seja feita, ao estilo definido pelo próprio procedimento, o estilo motivico-temático, por mais ampla que seja a concepção de motivo ou tema, mesmo sob a nova roupagem da noção de material. Schoenberg (1984, p. 246) deixou registrada a sua percepção da independência das técnicas de elaboração motivico-temática dos sistemas que a ela recorreram:

Isto prova que a harmonia também em épocas que precederam estes mestres [Strauss, Mahler e Debussy] nunca teve a incumbência de realizar sozinha todas estas técnicas estruturais, por seu próprio poder. Houve sempre diversas forças em ação para produzir temas, melodias, e todas as seções das quais uma composição consiste: as múltiplas formas de cristalização dos intervalos e ritmos em sua relação com pulsos acentuados ou não acentuados do compasso. Isto também prova que muitos compositores que trabalham com doze sons estão equivocados quando esperam demasiadamente da mera aplicação de uma série de doze sons, ou das ‘Tropen’ de Hauer. Isto apenas não pode criar música. Sem dúvida, estas outras forças formativas que produzem configurações e variações são ainda mais importantes. E a história da música mostra que a harmonia foi a última contribuição para a música em um tempo quando já havia grande desenvolvimento na existência de melodia e ritmo.¹³

differentiated themes, phrases, motives, sentences, and other forms? [...] soon I discovered that my fear was unfounded; I could even base a whole opera, *Moses und Aron*, solely on one set; and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it

¹² [...] such compositions differed from all preceding music, not only harmonically but also melodically, thematically, and motivally.

¹³ This proves that harmony also in times preceding these masters [Strauss, Mahler e Debussy] never had the task of accomplishing all these structural techniques alone, by its own power. There were always several powers at work to produce themes, melodies, and all the larger sections of which a composition consists: the manifold forms of crystallization of intervals and rhythms in their relation to accented or unaccented beats of the measure. This also proves that many composers working with twelve tones are mistaken when they expect too much from the mere application of a set of twelve tones, or of Hauer’s ‘Tropen’. This alone could not create music. Doubtless these other formative forces which produce the configurations and variations are even more

Finalmente, Schoenberg é plenamente ciente do duplo e complementar papel desempenhado pela elaboração motivico-temática: as funções estruturais na organização da obra e as funções perceptivas para que seja assegurada a compreensibilidade. Na crítica a Hauer, Schoenberg (1984, p. 211) expõe de modo claro este duplo papel ao afirmar a necessidade da “elaboração motivica ser oculta embora efetiva, estrutural embora também perceptível na superfície.”¹⁴ Para ganharmos em clareza, deixemos reforçada a característica essencial do estilo motivico-temático que é a do duplo papel exercido, de modo complementar e simultâneo, aos níveis da estruturação e da percepção.

A construção motivico-temática sobre uma base serial também a experimentou Boulez nos diversos momentos da sua produção criativa, desde a **Sonatine pour Flute et Piano** e as primeira e segunda **Sonate pour Piano**, até as obras mais recentes como **Anthèmes**, para Violino solo, e **Répons**. Na análise que faz Goldman (2001, p. 38) de **Anthèmes**, ao explicar o título da obra, escreve:

Boulez explica em sua conferência que o título, um neologismo francês, tem um duplo significado: primeiro, é derivado da palavra inglesa anthems [em português, hino] e, como tal, tem-se a intenção de que tenha uma qualidade de hino. Seu segundo sentido deriva do fato de que “*Anthèmes*” é homófono com “*en themes*”, o que representa um retorno na carreira de Boulez a um estilo temático de escrita.¹⁵

Em **Anthèmes** o texto musical ainda está tomado por uma baixa pregnância dos motivos empregados. Estes têm um claro e decisivo desempenho no nível estrutural, a organizar desde as interações locais até a articulação formal. Mas são pouco efetivos, ainda a referir à sensação deste autor, para conduzir o ouvinte pelos *labirintos* - para utilizar um termo caro a Boulez - dos termos e estruturas que organizam. São pouco efetivos, em resumo, na organização da percepção da obra. Acreditamos que este fenômeno, da ineficácia da elaboração motivica na organização da percepção da obra, é resultado do maior fascínio pela idealização, construção, expansão e aplicação do sistema serial do que sobre o interesse nas

important. And the history of music shows that harmony was the last contribution to music at a time when there was already great development in existence of melody and rhythm.

¹⁴ [...] motivic working-out needs to be concealed and yet effective, basic yet also felt on the surface.

¹⁵ Boulez explains in his lecture that the title, a French neologism, has a double meaning: its first meaning is derived from the English word anthems (in French, *hymne*) and as such is intended to have a hymn-like quality. Its second sense derives from the fact that “*Anthèmes*” is homophonic with “*en themes*”, and as such represents a return in Boulez’s career to a thematic style of writing.

possibilidades do tratamento motivico-temático. Este, na possibilidade de elevá-lo à organização da percepção da obra, poderia se inscrever no sistema serial como agente tornado necessário e determinante, embora inevitável e caracteristicamente externo ao sistema serial. Em Boulez a elaboração motivico-temática é uma replicação do sistema serial, com o qual é levado a coincidir tanto na elaboração motivica quanto na determinação da forma, como o constata Goldman (2001, p. 54): “[...] há uma coincidência entre a segmentação obtida por meio de paradigmas, e aquela obtida por meio de uma abordagem poiética (neste caso, poderíamos dizer, com cautela, “serial”).”¹⁶ No mesmo sentido:

Em *Anthèmes*, o papel de agrupamento normalmente atribuído à partição das séries (em 4+3+5 notas, por exemplo) é complementado ou mesmo substituído por um trabalho temático. Complementado, porque frequentemente os dois não podem ser distinguidos, como, por exemplo, no caso de uma figura temática de sete notas: é um tema, e, ao mesmo tempo, particiona a série em 7+5. Esta ambiguidade de tema e série foi uma característica do estilo serial de Schoenberg, e tem permanecido um tema constante para muitos compositores que o seguiram: este não é ausente do trabalho do mais tardio Boulez.¹⁷ (GOLDMAN, 2001, p.73)

Ainda Goldman (2001, p. 17), com outra intenção, é plenamente ciente deste fascínio quando se refere a Boulez como o sistemático: “Se os trabalhos de Boulez são interessantes para o analista, é porque nenhum outro compositor tem desenvolvido um argumento tão convincente, com seus trabalhos e escritos, do ‘sistema’ como uma categoria fundamental.”¹⁸ Ou mesmo Boulez (1989, *apud* GOLDMAN, 2001, p. 24), em *Jalon*, a considerar exclusivamente os aspectos da sintaxe da obra, quando escreve: “Tudo o que podemos em relação à obra é analisá-la, tentar reconstituir em sentido inverso o caminho da realização à ideia.”¹⁹ Ou ainda, numa perspectiva sempre centrada no compositor: “A situação mais sedutora é a de criar um labirinto a partir de um outro labirinto, de superpor o seu próprio labirinto àquele do compositor: não tentar em vão reconstruir seu método, mas criar, a partir

¹⁶ [...] there is a coincidence between a segmentation derived through paradigms, and one derived through a poietic (in this case, we could tentatively say “serial”) approach.

¹⁷ In *Anthèmes*, the grouping-role normally conferred upon the partition of the series (into 4+3+5 notes, for example) is complemented or even replaced by a thematic work. Complemented, because often the two cannot be distinguished, as for example in the case of a thematic *Figuraure* comprised of seven notes: it is a theme, and at the same time it partitions the series into 7+5. This ambiguity of theme and series was a characteristic of Schoenberg’s serial style, and has remained a constant theme for many composers who followed him: it is not absent from the work of the later Boulez.

¹⁸ If Boulez’s works are interesting to the analyst, it is because no other composer has made such a compelling case, through his works and his writings, of “the system”, as a strong category.

¹⁹ Tout ce que nous pouvons vis-à-vis [de l’œuvre], c’est l’analyser, essayer de reconstituer en sens inverse le chemin de la réalisation à l’idée.

da imagem incerta que se possa ter, um outro método.”²⁰ (BOULEZ, 1989, p. 37, *apud* GOLDMAN, 2001, p. 24) Estas são propostas que somente interessam, salvo raras exceções, aos colegas de ofício, o que é restringir dramaticamente, empobrecer, o alcance das capacidades de comunicação da obra e, conseqüentemente, do artista. A ineficácia da elaboração motivico-temática também ocorre, é nossa opinião, pela confiança em certas pressuposições, sem a devida fundamentação empírica, do comportamento da percepção do ouvinte, pela aplicação de noções relativas à percepção, que são no melhor dos casos, de fato, suposições teórico-musicais, sem nenhuma comprovação até o momento, na área de conhecimento da acústica ou da psico-acústica. Goldman (2001, p. 62), a tomar o partido de Boulez, é sensível ao problema quando escreve que “Boulez frequentemente joga com esta ambigüidade [dos termos morfológicos], e alguns poderiam argumentar que, ao fazê-lo, dá um ar de autoridade científica a conceitos puramente teórico-musicais, os quais têm pouca relação com o trabalho dos estudiosos da acústica.”²¹

O emprego das técnicas de elaboração motivico-temáticas é, sem dúvida, procedimento de organização dos termos musicais, mas é, sobretudo, o que parece mais importante, e para assegurar a sua efetividade, regido por processos de organização da percepção que se realizam na significação, qualquer que seja a sua natureza. São técnicas que têm em mira o estabelecimento de uma comunicação entre aquele que cria e aquele outro que percebe e interpreta, mesmo quando esta interpretação é dinamizada por procedimentos criativos orientados pelo compositor e que determinam a interferência direta do receptor na realização da obra, ou até quando esta comunicação - num ato que combina a mais pura ingenuidade ao autoritarismo²² - pretende-se pura comunicação destituída de conteúdo. Afinal, a percepção da obra é um ato da vontade do ouvinte e não um ato de autoridade daquele que cria, em que se almeja fixar de uma vez por todas o que a obra deve ser e significar não somente para si mas para os outros. O poder que detém o artista criador na interação com o outro é o de persuadir, jamais o de determinar. Aquele que contempla sempre poderá argumentar, honestamente, que compreende de outro modo.

²⁰ La situation la plus séduisante est de créer un labyrinthe à partir d'un autre labyrinthe, de superposer son propre labyrinthe à celui du compositeur: non pas essayer en vain de reconstituer sa démarche, mais créer, à partir de l'image incertaine qu'on peut avoir, une autre démarche.

²¹ Boulez often plays on this ambiguity [of morphological terms], and some would argue, in so doing, gives an air of scientific authority to purely music-theoretical concepts, themselves having little to do with the work of acousticians.

²² Ingenuidade porque desconsidera na percepção da obra a ação da imaginação daquele que percebe e interpreta; autoritarismo porque se tem a pretensão de estabelecer de antemão as possibilidades de interpretação da obra pelo ouvinte, a desautorizar toda e qualquer interpretação que não esteja nos limites pré-estabelecidos pelo compositor.

Em **5 Peças de Caráter** o tratamento motivico-temático - que é construído sobre uma base serial fundada no princípio da preordenação - é o recurso do qual se faz uso para desenvolver o *caráter* de cada uma das cinco peças. Buscamos sobrepor à previsibilidade da sucessão de alturas e intervalos musicais, imposta pela série e seus encadeamentos pré-determinados, a sensação de imprevisibilidade e desprendimento, quase de improvisação, que procuramos alcançar recorrendo à elaboração motivico-temática. Os motivos e temas, de modo geral, têm em si mesmos um caráter axiomático, autoevidente, determinado por fatores externos ao sistema serial, embora influenciados e até mesmo constrangidos pelos métodos de preordenação. Aos motivos e temas, como é de se esperar, são atribuídas desde responsabilidades estruturais localizadas até aquelas no âmbito da grande forma, sobretudo na instauração das relações de simetria. Estas responsabilidades são planejadas, desejadas, mas não definidas *a priori*. Estão planejadas, a título de projeto, as ocorrências, mas não o modo como estas se dão. Este, o modo, define-se empiricamente no decorrer do próprio processo criativo, por um complexo processo de escolhas.

O sistema serial e a elaboração motivico-temática agem simultaneamente no processo composicional, mas cada um com os seus próprios princípios e normas, que não se reduzem ou são absorvidos e integrados em um sistema maior, ao menos não intencionalmente e como parte do pensamento que impulsiona a obra. São sistemas estranhos um ao outro, mas que interagem atuando em níveis distintos. O sistema serial impõe uma regra na sucessão das alturas. A elaboração motivico-temática rearranja esta mesma sucessão de alturas em unidades articuladas e, pretende-se, perceptíveis, capazes de conduzir o ouvinte pelo percurso da obra. Estas unidades articuladas são mais do que complexos de alturas, dotadas de uma rítmica específica e um perfil dinâmico e articulação próprios.

A relação que têm entre si a base serial e a organização motivico-temática semelha a relação entre os dois níveis da linguagem, como definida pela linguística estruturalista, onde, grosso modo, podemos associar a base serial ao primeiro nível e a organização motivico-temática ao segundo nível da linguagem. Acerca da linguagem articulada, escreve Lévi-Straus (2004, p. 40):

Quando se trata da linguagem articulada, a entrada em operação do segundo código oblitera a originalidade do primeiro. Daí o 'caráter arbitrário' reconhecido aos signos linguísticos. Os linguistas sublinham esse aspecto das coisas quando dizem que 'os morfemas, elementos de significação, se resolvem por sua vez em fonemas, elementos de articulação desprovidos de significação' (Benveniste 1952:7). Consequentemente, na linguagem articulada, o primeiro código não significante é, para o segundo código, meio e condição de significação: de modo que a própria

significação fica confinada num plano.

Este texto inspira a prática do autor, e a esclarece em parte, ou até no seu todo, se se toma, ainda de Lévi-Strauss (2004, p. 37), a observação de que a música é “ao mesmo tempo inteligível e intraduzível”. Podemos associar a organização das alturas à organização dos fonemas, primeiro código não significante, embora o sistema serial imponha um rigor superior, praticamente engessando a sucessão intervalar. Do mesmo modo, podemos associar figuras, motivos e temas ao segundo código, os morfemas, elementos de significação, que carregam consigo não apenas a sintaxe que os compõe e articula, mas sinais que transcendem o indivíduo e transportam o significado para o plano do coletivo, para o plano das estruturas gerais, que “só podem ser chamadas de gerais se lhes for reconhecido um fundamento objetivo para aquém da consciência e do pensamento” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 47). Já Boudelaire, *apud* Lévi-Strauss (2004, p. 46-47), “notou com razão que, apesar de cada ouvinte sentir uma obra de um modo que lhe é próprio, ‘a música sugere ideias análogas em cérebros diferentes’”. “Em outras palavras”, escreve Lévi-Strauss (2004, p. 47), “o que a música e a mitologia acionam naqueles que as escutam são estruturas mentais comuns”. Esta associação, neste momento, entre linguagem musical, linguagem articulada e mito é prematura. Retomaremos este tópico mais adiante. O próprio Lévi-Strauss, em *O cru e o cozido*, se encarregará de demonstrar a especificidade da linguagem musical frente a outras linguagens, admitindo e explorando o parentesco e a verossimilhança, exclusivamente, com a linguagem do mito. Pois são estas questões que, de fato, motivaram-nos a sobreposição ao sistema serial de uma organização fundada na elaboração motivico-temática. Esta última permitiu a inserção na textura musical de um plano significativo.

Flávio Santos Pereira

5 Peças de Caráter

Para

Piano

Fevereiro 2007 – Setembro 2008

5 Peças de Caráter

I

F Santos-Pereira

♩ = 76

Piano

mp *f* *subito p*

2 *mf* *mp*

3 *mf* *f* *subito p* *mf*

5

mp *f*

6

mp *mf*

7

sfz subito p

8

9 *crescendo*

10 *f* *subito p* *crescendo* - 6-

11

12 *f*

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for piano. The first system (measures 9-10) is in 5/4 time and features a *crescendo* marking. The second system (measures 10-11) is in 3/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic and a *subito p* (suddenly piano) marking, followed by a *crescendo*. It includes sixteenth-note runs with sixteenth rests and sixteenth-note chords, with a '6' indicating a sixteenth-note group. The third system (measures 11-12) continues the sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 12-13) is in 3/4 time and features a forte (*f*) dynamic, with sixteenth-note chords and sixteenth-note runs. The score uses various clefs (bass, treble, and alto) and includes dynamic markings, articulation marks, and time signature changes.

13

subito *p* crescendo

15

16

ritardando

f

17

$\text{♩} = 60$

poco ritardando

mp
expressivo e sem rigor

♩ = 60

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 is in 5/4 time. The right hand features a melodic line with a slur over measures 18-19 and a fingering of 5 at the end. The left hand has a complex accompaniment with a slur over measures 18-19. Measure 19 is in 5/4 time. The right hand continues the melodic line with a slur and a fingering of 6. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 6.

19

Musical score for measures 19-20. Measure 19 is in 5/4 time. The right hand features a melodic line with a slur over measures 19-20 and a fingering of 6 at the end. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 6. Measure 20 is in 5/4 time. The right hand continues the melodic line with a slur and a fingering of 6. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 6.

accelerando -----

20

pp *crescendo* -----

Musical score for measures 20-21. Measure 20 is in 5/4 time. The right hand features a melodic line with a slur over measures 20-21 and a fingering of 5 at the end. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 5. Measure 21 is in 5/4 time. The right hand continues the melodic line with a slur and a fingering of 5. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 5.

21

Musical score for measures 21-22. Measure 21 is in 5/4 time. The right hand features a melodic line with a slur over measures 21-22 and a fingering of 5 at the end. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 5. Measure 22 is in 5/4 time. The right hand continues the melodic line with a slur and a fingering of 5. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fingering of 5.

♩ = 96

22

ff

3

Musical score for measures 22-23. The piece is in 3/4 time. Measure 22 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a series of chords, many of which are part of a triplet. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure 23 continues the triplet pattern in the right hand and the eighth-note accompaniment in the left hand.

♩ = 76

24

mp

5

6

Musical score for measures 24-25. The tempo is marked as ♩ = 76. Measure 24 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with some triplets, while the left hand continues with eighth notes. Measure 25 shows a change in the bass line, with a five-fingered (5) and six-fingered (6) run in the left hand.

25

crescendo

7

Musical score for measures 25-26. Measure 25 is marked with a *crescendo* hairpin. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 continues the melodic and accompanimental patterns.

26

f

Musical score for measures 26-27. Measure 26 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has a complex melodic line with many grace notes. The left hand continues with eighth notes. Measure 27 continues the melodic and accompanimental patterns.

27

Musical score for measures 27-28. The piece is in 9/4 time and B-flat major. Measure 27 features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Measure 28 continues this texture, ending with a dynamic marking of *f* (forte).

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 continues the previous texture. Measure 29 features a change in texture with sixteenth-note runs in both hands, marked with a dynamic of *subito p* (subito piano) and *legato*.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 continues the sixteenth-note texture. Measure 30 features a change in texture with sixteenth-note runs in both hands, marked with a dynamic of *subito p* and *legato*.

30

Musical score for measures 30-31. Measure 30 continues the sixteenth-note texture. Measure 31 features a change in texture with sixteenth-note runs in both hands, marked with a dynamic of *subito p* and *legato*.

31

Musical score for measures 31 and 32. Measure 31 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment of sixteenth notes, both marked with a '6' above and below. Measure 32 continues with similar patterns, including a 'poco' marking in the bass line.

33

Musical score for measure 33. The treble clef contains a melodic line with a '3' above it, and the bass clef contains a complex accompaniment with a '3' above it. The dynamic marking *mf* is present.

34

Musical score for measure 34. The treble clef contains a melodic line with a '3' above it, and the bass clef contains a complex accompaniment with a '3' above it.

35

p

9

9

9

poco ritardando -----

36

9

9

9

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 76$

37

mp

f subito

12/8

12/8

$\text{♩} = 60$

38

mp

3

3

3

3

3

3

39

Musical score for measures 39-40. The piece is in 3/8 time. Measure 39 features a treble clef with a half rest followed by a quarter note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). Measure 40 continues with a treble clef containing a quarter note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

$\text{♩} = 76$ (*subito*)

40

Musical score for measures 40-41. The tempo is marked $\text{♩} = 76$ (*subito*). Measure 40 starts with a treble clef and a half note chord (F#4, A4, Bb4), followed by a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). Measure 41 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Dynamics include *f* and *subito p*. Performance instructions include *legato*.

41

Musical score for measures 41-42. Measure 41 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). Measure 42 continues with a treble clef containing a half note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

42

Musical score for measures 42-43. Measure 42 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). Measure 43 continues with a treble clef containing a half note chord (F#4, A4, Bb4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3, Bb3). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The dynamic is marked *mf*. The time signature changes to 4/8.

43

f — *ff*

Measures 43-44: This system contains two measures of music. Measure 43 is in 4/8 time and features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note runs and chords. Measure 44 continues this texture. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 43, which then crescendos to *ff* by the end of the measure. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

44

Measures 44-45: This system contains two measures of music. Measure 44 is in 2/4 time and continues the complex texture from the previous system. Measure 45 is in 5/4 time and features a prominent sixteenth-note run in the right hand. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat.

45

subito p

Measures 45-46: This system contains two measures of music. Measure 45 is in 5/4 time and features a sixteenth-note run in the right hand, marked with a *5* (finger number). Measure 46 is in 2/4 time and features a sixteenth-note run in the right hand. A dynamic marking of *subito p* is present at the start of measure 45. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat.

46

mf — *f*

Measures 46-47: This system contains two measures of music. Measure 46 is in common time (C) and features a sixteenth-note run in the right hand. Measure 47 is in 5/4 time and features a sixteenth-note run in the right hand. A dynamic marking of *mf* is present at the start of measure 46, which then crescendos to *f* by the end of the measure. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat.

47

subito p

6

6

6

6

6

6

48

ff

49

subito p

6

6

6

6

50

f

mp subito

5

51 *mf*

Musical score for measures 51-52. Measure 51 is in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 52 is in 3/8 time with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a 3/8 time signature and a 2/8 time signature.

52 *f* *ff*

Musical score for measures 52-53. Measure 52 is in 3/8 time with a forte (*f*) dynamic. Measure 53 is in 3/4 time with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a 3/4 time signature.

53

Musical score for measures 53-54. Measure 53 is in 3/4 time. Measure 54 is in 5/4 time. The piece concludes with a 5/4 time signature.

54 *mp subito* *fff*

Uberlândia-MG, de 27nov07 a 12fev08

Musical score for measures 54-55. Measure 54 is in 5/4 time with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *subito* marking. Measure 55 is in 5/4 time with a fortissimo (*fff*) dynamic. The piece concludes with a 5/4 time signature.

3min17seg

II

F Santos-Pereira

Piano

$\text{♩} = 162$

f

subito p

This musical score is for a piece titled 'II' by F Santos-Pereira. It is written for piano and consists of four systems of music. The tempo is marked as quarter note = 162. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth notes with frequent triplet markings. The first system ends with a *subito p* (suddenly piano) instruction. The second system continues with the same rhythmic intensity. The third system shows a change in the bass line, with more sustained notes and some triplet patterns. The fourth system concludes with a piano (*p*) dynamic and continues the intricate triplet-based texture. The score is written in a 3/8 time signature.

Musical score for piano, measures 9 through 16. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is in 3/8 time. The key signature consists of one sharp (F#).

Measure 9: Treble clef contains a series of sixteenth-note triplets, with an *8va* instruction above the first triplet. The bass clef contains a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth-note triplets. Dynamics include *f*.

Measure 11: Treble clef contains a series of sixteenth-note triplets, with the instruction *legato* above. The bass clef contains a series of sixteenth-note triplets. Dynamics include *subito p*.

Measure 13: Treble clef contains a series of sixteenth-note triplets, with dynamics *f* and *subito p*. The bass clef contains a series of sixteenth-note triplets, with dynamics *f* and *subito p*.

Measure 15: Treble clef contains a series of sixteenth-note triplets. The bass clef contains a series of sixteenth-note triplets, with dynamics *f* and *subito p*.

The score concludes at measure 16 with a final chord in both staves.

17 *f*

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/16. Measure 17 starts with a forte (*f*) dynamic and contains three triplet eighth notes in the right hand. Measure 18 features a 2/16 time signature change and continues with triplet eighth notes in both hands.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/16. Measure 19 contains triplet eighth notes in both hands. Measure 20 features a 2/16 time signature change and continues with triplet eighth notes in both hands.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/16. Measure 21 contains triplet eighth notes in both hands. Measure 22 features a 2/16 time signature change and continues with triplet eighth notes in both hands.

23 *8va*

Musical score for measures 23-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/8. Measure 23 starts with an *8va* marking and contains triplet eighth notes in both hands. Measure 24 continues with triplet eighth notes in both hands.

24 *ff* *mp*

Musical score for measures 24-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/8. Measure 24 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 25 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and continues with triplet eighth notes in both hands.

26 *ff* *p*

28 *f* *subito p* *ff* *mp*

31

33 *mf* *subito p* *f*

35 *mf*

Musical score for measures 37-38. The piece is in 3/8 time and D major. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets. Measure 38 ends with a fermata.

Musical score for measures 39-41. The piece is in 3/8 time and D major. Measure 39 begins with a **ff** dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 39-41, marked *ritardando*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with triplets. Measure 41 ends with a fermata.

Musical score for measures 42-43. The piece is in 3/8 time and D major. Measure 42 begins with a **pp** dynamic and is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with triplets. Measure 43 ends with a fermata.

Musical score for measures 44-45. The piece is in 3/8 time and D major. Measure 44 begins with a **f** dynamic and is marked *subito p*. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with triplets. Measure 45 ends with a fermata and is marked *molto*.

a tempo

46 *ff*

46

47

48

49

50

51

This block contains musical notation for measures 46 through 51. It features a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The music is marked *ff* (fortissimo) and *a tempo*. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) in both staves. A fermata is placed over the final note of measure 51.

48 Uberlândia-MG 24fev a 11mar2007

48 *fff*

49

50

51

1'36"

This block contains musical notation for measures 48 through 51. It features a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The music is marked *fff* (fortississimo). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) in both staves. A fermata is placed over the final note of measure 51. The text 'Uberlândia-MG 24fev a 11mar2007' is written above the staff. The duration '1'36"' is written at the bottom right.

III

F Santos-Pereira

Lento (♩ = 52)

Piano

9

Musical score for measures 9-11. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 9 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 10 continues with similar triplet patterns. Measure 11 shows a change in dynamics to *p* (piano) and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

12

Musical score for measures 12-14. Measure 12 starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. Measure 13 features a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 14 returns to a *mp* dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

15

Musical score for measures 15-17. Measure 15 includes a *molto* marking. Measure 16 features a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 17 returns to a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 starts with a *p* (piano) dynamic. Measure 19 continues with a *p* dynamic. Measure 20 features a *mp* dynamic and includes a quintuplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 21-23. The piece is in 6/4 time. Measure 21 starts with a *subito p* dynamic. The right hand features a triplet of chords, and the left hand has a triplet of eighth notes. Measure 22 continues with similar textures. Measure 23 ends with a triplet of eighth notes in the left hand.

Musical score for measures 24-25. Measure 24 begins with a *f* dynamic. The right hand has a triplet of chords, and the left hand has a triplet of eighth notes. Measure 25 features a *ff* dynamic and includes a triplet of eighth notes in the left hand.

Musical score for measures 26-28. Measure 26 starts with a *mf* dynamic. The right hand has a triplet of chords, and the left hand has a triplet of eighth notes. Measure 27 features a *mp* dynamic. Measure 28 ends with a *p* dynamic and includes a triplet of eighth notes in the left hand.

Musical score for measures 29-30. Measure 29 features a triplet of eighth notes in the left hand and a sixteenth-note figure in the right hand. Measure 30 includes a triplet of eighth notes in the left hand and a sixteenth-note figure in the right hand.

30 *p* *mf* (Eb) *Rea. * Rea. **

31 *subito p* *10:8* *6*

ritardando *meno mosso* *9:8* *Rea. * Rea. * Rea. **

33 *f* *mf* *mp*

Musical score for measures 36-41. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 36 features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two sharps. A triplet of eighth notes is marked in the treble. A 12-measure rest is indicated in the treble staff from measure 38 to 41. The word "Ped." is written below the bass staff at the end of the system.

Musical score for measures 39-41. The piece is in 3/4 time. Measure 39 features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two sharps. A triplet of eighth notes is marked in the treble. Measures 40 and 41 feature a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two sharps. Triplet markings are present in the treble staff for measures 40 and 41. The system concludes with a double bar line.

Ped. *

Uberlândia-MG, 9abr a 30abr07.

IV

F Santos-Pereira

 $\text{♩} = 156$

Piano

p

2

mf

f

poco ritardando

5

a tempo

7 *p*

8 *mf*

10 *f* *mp*

12 *f*

8^{va}-----

13

mf *f*

15

mf *f* *ritardando*

17

a tempo *p*

18

19

Musical score for measures 19-20. The piece is in a key with one sharp (F#) and a complex, changing time signature. Measure 19 starts with a 3/16 time signature, which changes to 4/16, then 3/16, and finally 2/16. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment. Measure 20 continues with similar rhythmic patterns and includes a dynamic marking of *f* (forte).

20

Musical score for measures 20-21. Measure 20 continues from the previous system with a 3/16 time signature, changing to 2/16. Measure 21 features a 7/16 time signature and a dynamic marking of *f*. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a more active accompaniment.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 starts with a 7/16 time signature, which changes to 5/16. Measure 23 features a 12/16 time signature. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a more active accompaniment.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 starts with a 12/16 time signature and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 25 features a 12/16 time signature and a dynamic marking of *f*. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a more active accompaniment.

26

mf

3/16 + 3/16 + 4/16 + 3/16

7/16 + 5/16

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. Measure 26 is marked *mf* and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both staves. Measure 27 continues this pattern with some triplet-like groupings. The time signature changes from 3/16 + 3/16 + 4/16 + 3/16 to 7/16 + 5/16.

27

f *ff*

7/16 + 5/16

9/16

5/16

7/16

Detailed description: This system contains measures 27, 28, 29, and 30. Measure 27 is marked *f* and shows a continuation of the rhythmic complexity. Measure 28 is marked *ff* and features a dense texture of chords and moving lines. Measures 29 and 30 show a change in the bass line with a 9/16 and 5/16 time signature. The system ends with a 7/16 time signature.

30

mp

7/16

9/16

5/16 + 7/16

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. Measure 30 is marked *mp* and features a more sparse texture with some rests. Measure 31 continues the *mp* dynamic and shows a change in the bass line with a 9/16 time signature. Measure 32 ends with a 5/16 + 7/16 time signature.

32

mf

5/16 + 7/16

9/16

7/16 + 5/16

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. Measure 32 is marked *mf* and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 33 continues this pattern with a 9/16 time signature. The system ends with a 7/16 + 5/16 time signature.

34

7/16 5/16 2/4 3/16 3/16

7/16 5/16 2/4 3/16 3/16

2/4 3/16 3/16 3/16 2/4 4/16 3/16

2/4 3/16 3/16 3/16 2/4 4/16 3/16

p

35

2/4 3/16 3/16 3/16 2/4 4/16 3/16

2/4 3/16 3/16 3/16 3/16 2/4 4/16 3/16

3/16 2/4 4/16 3/16 3/16 4/16 2/4 3/16

3/16 2/4 4/16 3/16 3/16 4/16 2/4 3/16

36

3/16 2/4 4/16 3/16 3/16 4/16 2/4 3/16

3/16 2/4 4/16 3/16 3/16 4/16 2/4 3/16

3/16 4/16 2/4 3/16 3/16 3/16 2/4

3/16 4/16 2/4 3/16 3/16 3/16 2/4

37

3/16 4/16 2/4 3/16 3/16 3/16 2/4

3/16 4/16 2/4 3/16 3/16 3/16 2/4

3/16 3/16 2/4 3/16 3/16 2/4

3/16 3/16 2/4 3/16 3/16 2/4

38

mp

40

sfz *mp subito crescendo*

43

44

46

f

4/16 9/16 7/16 5/16

48

7/16 5/16 9/16 12/16

ritardando -----

50

mf

12/16 2/4 3/16 3/16

51

a tempo

p

2/4 3/16 2/16 4/16 3/16

52

3/16 4/16 2/16 3/16

3/16 4/16 2/16 3/16

53

3/16 4/16 2/16 3/16

3/16 4/16 2/16 3/16

54

3/16 2/16 3/16

3/16 2/16 3/16

55

5/16 7/16

mp *crescendo poco a poco*

9/16 9/16

57

Musical score for measures 57-60. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/16. Measure 57 contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 58 has a 7/16 time signature. Measure 59 has a 5/16 time signature. Measure 60 has a 6/16 time signature. The piece concludes with a double bar line.

più lento e marcato

Uberlândia-MG, 25 de novembro de 2007

59

Musical score for measures 59-60. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/16. Measure 59 starts with a forte (*ff*) dynamic marking. The bass line features several notes with accents (^) and a fermata. Measure 60 has a 3/16 time signature and ends with a double bar line. A performance instruction "1min25seg" is located at the bottom right of the score.

1min25seg

V

F Santos-Pereira

mp $\text{♩} = 76$ *curta*

Piano

mf

accelerando

$\text{♩} = 104$

8 *f* *ff*

10 *mf* *fff* *mf*

ritardando

12

$\text{♩} = 90$

14 *fff*

Detailed description: This musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 8-9) is in 3/4 time, marked $\text{♩} = 104$. It features complex triplets in both hands, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The second system (measures 10-11) continues the triplet patterns, with dynamics *mf* and *fff*. The third system (measures 12-13) is marked *ritardando* and shows a gradual deceleration. The fourth system (measures 14) is marked $\text{♩} = 90$ and features a dense texture of triplets, starting with a *fff* dynamic. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

15

Musical score for measures 15-16. Measure 15 is in 3/4 time. Measure 16 is in 2/4 time. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords and triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and triplets. A fermata is placed over the end of measure 16.

accelerando

Musical score for measures 16-17. Measure 16 is in 2/4 time. Measure 17 is in 2/4 time. The piece is in a key with two flats. The score features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords and triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and triplets. A fermata is placed over the end of measure 17.

♩ = 104

18

Musical score for measures 17-18. Measure 17 is in 2/4 time. Measure 18 is in 2/4 time. The piece is in a key with two flats. The score features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords and triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and triplets. A fermata is placed over the end of measure 18. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

20

Musical score for measures 18-20. Measure 18 is in 2/4 time. Measure 19 is in 2/4 time. Measure 20 is in 2/4 time. The piece is in a key with two flats. The score features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords and triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and triplets. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

22 *ff* *fff subito mp*

24

26 *ritardando* $\text{♩} = 76$ *p mp p pp p*

29 *pp p* $\text{♩} = 60$

32 *pp*

34 *mf* *subito pp* *mp*

35 *pp* *mp*

36 *p* *accelerando*

37 *f* *p* *accelerando*

38 *pp* *accelerando*

Measures 34-38 of a piano score. The music is written for both hands in a 4/4 time signature. Measure 34 features a complex chordal texture with triplets in the right hand and a bass line. Dynamic markings include *mf*, *subito pp*, and *mp*. Measure 35 continues with triplets and a *pp* dynamic. Measure 36 shows a *p* dynamic and an *accelerando* marking. Measure 37 has a *f* dynamic in the right hand and *p* in the left, with *accelerando* and triplets. Measure 38 features a *pp* dynamic and *accelerando* with quintuplets in the left hand. A tempo marking of ♩ = 45 is present at the start of measure 36.

$\text{♩} = 90$

39

f

p

41

p

pp

mp

subito p

43

pp

mp

44

mf

subito mp

45

pp

mp

46

mp subito p

Measures 46-47: This system contains two measures of music. Measure 46 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a 7/4 time signature. The bass clef has a 7/4 time signature. Both staves feature triplet markings (3) over groups of notes. The dynamic marking *mp* is in the bass clef, and *subito p* is in the treble clef.

47

subito p

Measure 47: This system contains one measure of music. The treble clef has a 5/4 time signature. The bass clef has a 5/4 time signature. Both staves feature triplet markings (3) over groups of notes. The dynamic marking *subito p* is in the treble clef.

ritardando

48

f

Measure 48: This system contains one measure of music. The treble clef has a 5/4 time signature. The bass clef has a 5/4 time signature. Both staves feature triplet markings (3) over groups of notes. The dynamic marking *f* is in the bass clef.

♩ = 76

49

ff

Measures 49-50: This system contains two measures of music. Measure 49 has a treble clef and a bass clef. The treble clef has a common time signature (C). The bass clef has a common time signature (C). Both staves feature triplet markings (3) over groups of notes. The dynamic marking *ff* is in the bass clef. Measure 50 has a treble clef and a bass clef. The treble clef has a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. Both staves feature triplet markings (3) over groups of notes.

50

Musical score for measures 50-51. The piece is in 3/4 time. Measure 50 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. Measure 51 continues this pattern with similar textures.

51

Musical score for measures 51-52. Measure 51 includes a *fff* dynamic marking. The texture is dense with many chords in both hands. Measure 52 continues with similar chordal textures.

accelerando

52

Musical score for measures 52-53. Measure 52 includes a *subito p* dynamic marking. The piece features a complex texture with many triplets in both hands. Measure 53 continues with similar textures.

54

Musical score for measures 54-55. Measure 54 includes a *mf* dynamic marking. The texture is dense with many triplets in both hands. Measure 55 continues with similar textures.

♩ = 104

55 *ff* *subito p*

56 *ritardando*

♩ = 76

57 *fff* *f*

59 *mp* *quase pp*

Uberlândia-MG, 13mar07 a 5abr07.

II - PRIMEIRA DAS TRÊS VISÕES HORIZONTAIS DO DESTINO, PARA SOPRANO, FLAUTA EM DÓ, FLAUTA EM SOL, HARPA E PERCUSSÃO: SERIALIZAÇÃO E COMPLEXIDADE

Frequentemente, concebe-se e se representa a música serial como o fruto de uma especulação excessiva, como o resultado de uma utilização exclusiva dos poderes da *razão*. Tudo o que ocorre foi construído em conformidade com medidas quantitativas pré-estabelecidas, tudo está justificado por regras de uma lógica puramente combinatória. Exceto as próprias medidas e regras, não parece que se tenha deixado nada ao cuidado da livre invenção, da inspiração gratuita ou de uma intuição mais efetiva. Em resumo, parece reinar nesta música uma *ordenação* inquebrantável que controla o curso dos acontecimentos até em seus mais ínfimos detalhes.

Entretanto, se não se contenta com analisar, com dissecar as notações que a fixam, e se confia principalmente em uma escuta concreta – tão atenta que ponha em jogo todas as nossas faculdades receptivas em uma tensão extrema – frequentemente sucede que o que se percebe é justamente o contrário de uma ordenação semelhante. Justamente nos pontos onde se tem aplicado as construções mais abstratas, não é estranho que se tenha a impressão de se encontrar diante dos resultados do jogo de algum princípio aleatório. (POUSSER, Henri. *Musique, sémantique, société*. Paris et Tournai: Editions Casterman, 1972.)

São notáveis as diferenças estilísticas entre **5 Peças de Caráter** e a primeira das **Três Visões Horizontais do Destino**, sobre poema de Alexei Bueno. Estas diferenças assentam-se sobre decisões ao nível da sintaxe que, óbvio, repercutem ao nível do estilo. Em **Três Visões Horizontais do Destino** não se recorre à elaboração motivico-temática, fundamental na composição das **5 Peças de Caráter**. Entretanto, a organização das alturas, ao nível do primeiro código, obedece aos mesmos princípios – tanto na organização interna da série quanto na definição dos procedimentos de encadeamento -, aplicados desta vez a uma série de 21 sons.

Distingue **Três Visões Horizontais do Destino** a extensão do princípio serial à organização do ritmo. Pode-se, grosso modo, afirmar que a serialização do ritmo, empreendida a partir da década de 40, se deu, na maioria dos casos, a partir do estabelecimento de uma sequência de proporções que é convertida em valores rítmicos²³. É o que observamos na obra seminal **Quatre études de rythme** (1949/50), de Messiaen, obra fundamental no desenvolvimento do pensamento serial, mas, que seja assinalado, pouco representativa dentro do conjunto da obra de Messiaen, fortemente vinculada, de um lado, à

²³ Ver, por exemplo, BOULEZ, **A música hoje**, p.49 a 58, 135-6; ou **Pierre Boulez, John Cage Correspondência e documentí**, p.182.

ideologia católica, e, por outro, ao fascínio pelo canto dos pássaros. Entretanto, em Messiaen, por um momento, em **Quatre études de rythme**, encontram-se o pensamento paramétrico e o serial, correntes de origens e trajetórias distintas que se cruzam dando origens a práticas e estilos tão diversos quanto o serialismo integral de Boulez e Stockhausen e a música de Cage. O método de Messiaen, a quantificação dos parâmetros, inclusive o ritmo, será, na sua essência, o que caracterizará o tratamento não só da escola serial, mas, também, de várias tendências que mantiveram ou ainda mantêm afinidades com a escola serial, tomando de empréstimo, de modo não ortodoxo, vários de seus procedimentos.

Em **Três Visões Horizontais do Destino** buscou-se um método que é originário da sistemática empregada na música serial, mas que ultrapassa os procedimentos de quantificação e sua conversão em valores musicais. Ao invés da utilização de um conjunto de valores numéricos em relação direta com valores musicais, decidiu-se por adotar um conjunto de valores numéricos para a criação de um campo ao nível da dimensão do ritmo, onde a liberdade de escolha e a intuição pudessem ser exercitadas. Neste caso, a sequência numérica é extraída da sucessão das alturas na série, atribuindo-se a Dó o número 1, a Dó# o 2, e, assim por diante, até a Si o 12:

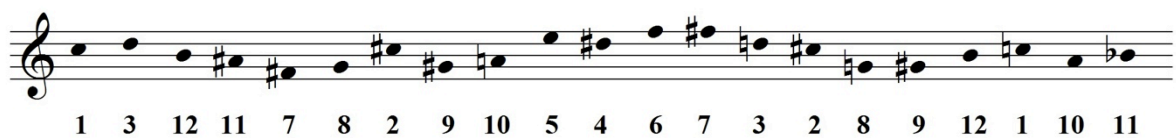


Figura 6. Série de alturas utilizada em **Três Visões Horizontais do Destino**, a partir da qual é deduzida a série de valores numéricos, utilizada para a determinação de todos os fatos rítmicos da obra.

Esta série serviu como guia para as decisões em que se definiram todos os fatores pertinentes à dimensão do ritmo, inclusive as fórmulas de compasso, mas como fomentadora de um campo de possibilidades. Na definição das fórmulas de compasso, foi assegurada a liberdade de agrupar assim como de fragmentar valores, submetida essa liberdade ao desenvolvimento do processo composicional, às circunstâncias da feitura mesma da obra. O procedimento pode ser assim ilustrado: os primeiros compassos de **Três Visões Horizontais do Destino** são 4/8, 7/8, 5/8, 6/8, 5/8, 7/8, 8/8, 2/8, deduzidos da série de valores numéricos na forma de $4/8 = 1+3$, $7/8+5/8 = 12$, $6/8+5/8 = 11$, $7/8 = 7$, $8/8 = 8$, $2/8 = 2$, tomando, neste caso, a colcheia

como unidade de referência. O primeiro compasso resulta da soma dos dois primeiros valores da série, e o segundo e terceiro compassos da fragmentação do terceiro valor da série em 7 e 5. A sequência dos valores numéricos obtida com as fórmulas de compasso – 4, 7, 5, 6, etc. - será o núcleo de uma rede de valores numéricos deduzida a partir de simples, mas sistemáticas, operações aritméticas – soma ou subtração -, rede que orientará a moldagem interior de cada compasso. A partir dos dois primeiros valores - 4 e 7 -, por exemplo, obtém-se a rede de valores numéricos representada a seguir:

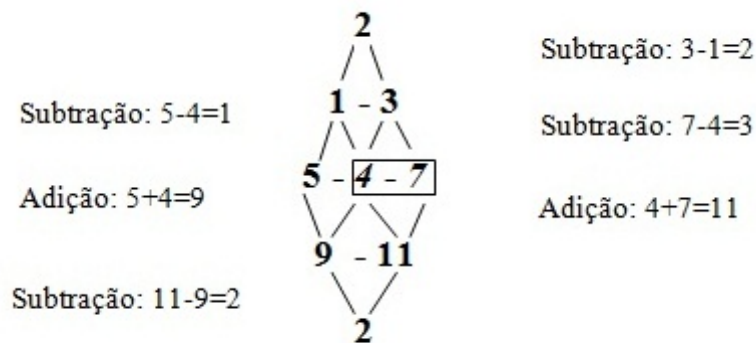


Figura 7. Rede numérica obtida a partir da série de valores que organiza a rítmica de **Três Visões Horizontais do Destino**.

Na composição das figuras rítmicas, procurou-se, intencionalmente, privilegiar as relações proporcionais de 4 com 7, permitindo-se também utilizar os seus múltiplos. A contagem para a determinação dos valores rítmicos é, na maioria dos casos, calculada tomando como referência o valor da fusa, e na fórmula de compasso o valor da colcheia. Há, também com relação às fórmulas de compasso, a inserção sistemática de “irregularidades”, provocadas pela alteração do valor de referência para o cálculo, a observar, sempre, os valores numéricos determinados pela série para o cálculo propriamente dito. As relações proporcionais empregadas são sempre aquelas contidas nas possibilidades determinadas pela rede de valores numéricos. Não há transgressão desta norma autoimposta. Assegura-se, por outro lado, a liberdade na escolha das relações proporcionais, a respeitar a posição hierárquica privilegiada da relação proporcional seminal, quais sejam os dois valores a partir dos quais se desencadeia a rede. Concede-se a liberdade na aplicação e na escolha das unidades de contagem na conversão dos valores numéricos. Veja-se, como explicitado, nos exemplos a seguir, a

aplicação da rede de valores numéricos na determinação das fórmulas de compasso iniciais e a análise da quantificação na composição da rítmica da parte da Flauta I, em dó, no primeiro compasso:

Três Visões Horizontais do Destino

F Santos-Pereira
Poema de Alexei Bueno

♩ = 56

The musical score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute, Alto Flute, Harp, Wood Blocks, Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Harp (Hp.), and Wood Blocks (W. Bl.). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*. Numerical values are placed above or below notes to indicate rhythmic quantification. The tempo is marked as ♩ = 56.

Figura 8. Primeiros compassos de **Três Visões Horizontais do Destino**, onde se vê a aplicação dos primeiros valores numéricos da série a determinar a quantificação dos valores das fórmulas dos compasso iniciais.

Três Visões Horizontais do Destino

F Santos-Pereira
Poema de Alexei Bueno

$\text{♩} = 56$

Flute

Alto Flute

Harp

Wood Blocks

Fl.

A. FL.

Hp.

W. Bl.

Figura 9. Esqueleto rítmico dos compassos iniciais de **Três Visões Horizontais do Destino**. Pode-se constatar, no primeiro compasso, a ocorrência das relações proporcionais definidas de acordo com a rede de valores numéricos construída a partir da relação proporcional entre 4 e

The image shows a musical staff for Flauta I in 4/8 time. The first measure contains a dotted quarter note followed by a quarter rest. The second measure contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest. Above the staff, several brackets and labels indicate proportional relationships: a bracket over the first measure is labeled '(3)' and '(1)'; a bracket over the first measure is labeled '4=3+1'; a bracket over the second measure is labeled '(4)' and '(3)'; a bracket over the second measure is labeled '7=4+3'; a bracket over the second measure is labeled '(7 e 4)'; a bracket over the second measure is labeled '(7x2 e 4x3)'; a bracket over the second measure is labeled '7:4'; a bracket over the second measure is labeled '14:12'; a bracket over the first note of the second measure is labeled '(5 fusas)'; a bracket over the second note is labeled '4'; a bracket over the third note is labeled '1'; and a bracket over the fourth note is labeled '4)'. The time signature is 4/8.

Figura. 10. Exposição da presença da rede de valores numéricos baseada na relação proporcional entre 4 e 7, utilizada aqui na definição das relações proporcionais da rítmica da Flauta I, em dó, no primeiro compasso.

A relação proporcional 7:4 redimensiona o compasso 4/8, e é subdividida em 4+3 colcheias. O primeiro grupo de 4 colcheias subdivide-se em 3+1, ou, tomando a colcheia como unidade de referência, semínima pontuada seguida de pausa de colcheia. O segundo grupo de 3 colcheias é redimensionado pela proporção 14:12, múltiplos de 7 e 4. Dentro desta relação proporcional, 14:12, tomando como unidade de referência a fusa, tem-se a proporção 14:12 articulada em 5+4+1+4 fusas, ou 5 fusas seguidas de 1 colcheia (= 4 fusas), seguida de 1 fusa, seguida de 1 colcheia. Todas as quantificações efetuadas, constata-se, estão previstas na rede de valores numéricos previamente estabelecida, que se permitiu abordar de todos os ângulos, a privilegiar, reitera-se, a relação proporcional de 4 com 7. Assim, sucessivamente, compomos a rítmica de cada parte em cada compasso a partir da rede de valores numéricos obtida das fórmulas de compasso, estas, por sua vez, obtidas da série numérica deduzida da série de alturas. Embora estes passos remetam à prática serial integral, a aplicação dos valores numéricos na determinação dos valores rítmicos é estabelecida não por uma relação direta, mas, distintamente, pela constituição de um campo, no interior do qual nos sentimos confortáveis para exercitar a intuição. O controle da rítmica e suas interações foi realizado com a assistência do computador, o que permitiu, em todo o processo composicional, a percepção precisa da rítmica tanto no desenvolvimento de cada parte quanto no resultado do conjunto. Esta experiência empírica, indispensável no processo composicional, conduziu a muitas decisões motivadas pela textura como um todo e, sobretudo, pela natureza da relação que se buscou construir entre texto e música.

Tem-se plena consciência do modo arbitrário - poder-se-ia classificar como uma ação metodológica para definir e fixar os princípios axiomáticos para a elaboração da rítmica – como foi definida e estabelecida a natureza das relações proporcionais, que nada mais são do

que estímulos atrelados a vagas restrições - as relações proporcionais propriamente ditas - dos quais nos valem para incitar a intuição e provocar certo senso e, ao mesmo tempo, satisfação de causalidade. Fez-se o esforço por estabelecer uma lógica aparente, mas que é, de fato, meramente aparente, a recobrir uma sucessão de decisões de caráter arbitrário, embora norteadas, como um astrolábio, pela rede numérica, fonte da instauração das relações proporcionais e demais quantificações de valores musicais. Adotou-se a firme convicção de que o senso lógico, especialmente na criação artística, nasce de uma ilusão que o compositor cria, no caso da música, no intérprete e no ouvinte. Foram tomadas ações e decisões de caráter arbitrário, numa tentativa de criar a ilusão de que estas mesmas ações e decisões obedecem a imperativos lógicos, ou, dito de outro modo, agem no sentido de constituir um discurso que parece nutrido na causalidade, dotado de naturalidade, espontaneidade e autoevidência.

A rítmica em **Três Visões Horizontais do Destino** está, entretanto, submetida a um princípio superior, que é o que governa a concepção formal. Melhor dito, está a serviço de uma concepção formal que resulta da interação entre texto e música. Como expõe Ferneyhough (1989, p. 51):

O ritmo não é simplesmente – ou mesmo amplamente – uma questão de extensão temporal *per se*, nem se aplica os conhecimentos herdados de construção de padrões agógicos (ênfase métrica, cadeias de impulsos iterativos e assemelhados) do mesmo modo que antes. Pelo contrário, quando não mais aplicado para especificar a articulação em maior escala em outros domínios, o ritmo é, na melhor das hipóteses, anedótico, na pior, um fator ativamente debilitante.²⁴

Tanto a poesia como a música são artes do tempo e, conseqüentemente, do ritmo. E é por meio desta característica comum que se empreendeu o esforço de unir dois objetos, a poesia e a música, dotados de propriedades formais radicalmente específicas. Quanto ao texto, importa que seja inteligível, para que o ouvinte possa acompanhar e compreender a natureza das relações que se constroem entre texto e música, percebendo-as no tempo e no processo mesmo da escuta. A música tanto expõe o conteúdo dramático do poema, como o usa para expor o seu próprio conteúdo dramático, irmanado com aquele do poema no transcurso do processo composicional em que, neste caso, buscou-se fundir conteúdos dramáticos de origem diversa. A música envolve o poema, penetrando no espaço linguístico, mas, ultrapassando-o,

²⁴ Rhythm is not simply – or even largely – a matter of temporal extension *per se*, nor do the received wisdoms of agogic pattern-making (metric emphasis, iterative impulse chains and the like) apply to the same degree as hitherto. On the contrary; when no longer applied to specifics of larger-scale articulation in other domains, meter is at best anecdotal, at worst an actively debilitating factor.

ocupa também os espaços retóricos que antecedem, separam e concluem cada verso e cada estrofe. A forma do poema é a do soneto alexandrino: duas estrofes de quatro versos, seguidas de duas estrofes de três versos de doze sílabas poéticas - dodecassílabos. A forma musical, que se sobrepõe à do poema, contrapõe ao rigor do soneto uma forma fluida que se corporifica no desenvolvimento do timbre, conduzido e progressivamente desvelado, assim como a música como um todo, pelo desdobramento da dimensão rítmica. O desenvolvimento da elaboração do timbre e sua importância na configuração formal, em particular, se fazem mais perceptíveis e evidentes na evolução do timbre da percussão, que aproxima as demarcações do plano musical daquelas do plano poético. De modo mais sutil, também flautas e harpa estabelecem demarcações e criam transições a partir do predomínio funcional de um timbre ou outro, numa evolução não idêntica, mas coordenada com aquela do timbre da percussão. Exceção, fronteira clara e inequívoca no plano musical, homóloga daquela que no poema separa os quartetos e os tercetos, são os trinados e trêmulos, alegoria da “dor”, numa textura homofônica, que marca a passagem para a segunda grande seção, os tercetos, do poema.

A música é incitada pelo poema, rico em evocações imagéticas, e, ao mesmo tempo, cada imagem poética ganha contornos mais precisos, profundidade e intensidade com a contextualização que só é possível pela música. A composição não é uma tentativa de representação musical do conteúdo verbal e imagético, é antes uma leitura personalíssima do poema, marcada pelo estilo e temperamento do compositor.

A utilização de relações proporcionais na organização da rítmica impõe a consideração da exequibilidade, de qual grau de precisão é possível obter em uma execução em relação às indicações da partitura. De modo geral, naqueles compositores que utilizam as relações proporcionais na notação do ritmo, são passíveis de realização todas as ações prescritas. As impossibilidades situam-se, quase que exclusivamente, no âmbito da realização dos cortes rítmicos. A utilização de relações proporcionais é incipiente em Mozart²⁵, aprofunda-se em Chopin, Litz e, posteriormente, Scriabin. Mas, especialmente no romantismo, a quadratura das fórmulas de compasso e, sobretudo, o ritmo harmônico sustentavam um enquadramento daquelas proporções rítmicas que escapavam dos padrões da divisão binária e ternária. A progressão harmônica domesticava uma inflexão melódica mal acomodada ao metro regular. Entretanto, a partir de Kaikhosru Sorabji (1892-1988) estabelece-se a impossibilidade na realização da rítmica, ao menos no grau que até então fora possível, o que encontrará situações de ainda maior complexidade na música de Ferneyhough e Finnissy. São notáveis os

²⁵ Ver, por exemplo, a Sonata para Piano, KV457, *Adagio*, compassos 29, 30 e 52.

casos de Sorabji e Finnissey, ambos pianistas virtuosos, primeiros intérpretes de suas obras, e os primeiros a enfrentar os problemas de realização por eles mesmos propostos. Em ambos os casos, especialmente com Finnissey, é imprescindível o conhecimento da execução do próprio compositor, ferramenta tão importante quanto a partitura, ambas fundamentais para a concepção de uma interpretação que leve em conta, também, a fidelidade às intenções do autor. Ferneyhough, o mais conhecido dos três compositores ingleses, tem sido continuamente questionado quanto à complexidade da sua escrita e, por conseguinte, da sua música. É tema recorrente nas suas várias entrevistas, e, embora de interesse menor e eminentemente prático, tornou-se a tônica de sua música. Em **Responses to a Questionnaire on 'Complexity'** (FERNEYHOUGH, 1998, p. 66-71) encontramos expressões como “capacidade de reavaliação transformacional gradual”²⁶, “contraposição ativa de modelos formais hipotéticos com base em informações momentâneas e incompletas”²⁷, “discrepância, incomensurabilidade e a conseqüente confiança na ambigüidade como mediador móvel entre categorias perceptivas”²⁸, entre outras, que deixam claro o gosto de Ferneyhough (1998, p. 69) por fenômenos de natureza instável e provocativos de novas modalidades perceptivas: “estruturas complexas tendem para uma projeção ATIVA da multiplicidade (no sentido de incorporar trajetórias alternativas e concorrentes como contradições constituintes gerando um elemento essencial da sua substância expressiva).”²⁹ Instaura-se em sua obra, então, o paradoxo entre uma escrita extremamente rigorosa no esforço da fixação dos fenômenos musicais e um pensamento afeito ao impalpável porque continuamente cambiante. O que é fixo e definitivo não tem lugar na sua obra, a não ser como objeto de um processo de implosão. Ao tratar dos “limites do executável”, da “sobre-notação”, da “interpretação” e da qualificação de uma execução, Ferneyhough (1998, p. 70-71) esclarece:

Toda a questão da ‘exatidão’ como principal critério da excelência da execução está crivada de problemas mal articulados. [...] Meu ponto é que a notação é sempre relativa à intenção, pelo que cabe ao compositor sugerir adequadamente formas apropriadas de resposta. É claro que nenhuma notação concebível poderia jamais igualar a tarefa de representar cada aspecto de uma fisionomia da obra em um modo capaz de reproduzir a execução [...] Dada a ausência de critérios (históricos, culturais) dados externamente, o compositor seguramente tem a responsabilidade de

²⁶ [...] gradual transformational reassessment capability [...]

²⁷ [...] the active contraposition of hypothetical formal models on the basis of momentary and incomplete information.

²⁸ [...] discrepancy, incommensurability and the consequent reliance upon ambiguity as mobile mediator between perceptual categories.

²⁹ [...] complex structures, on the other hand, tend towards an ACTIVE projection of multiplicity (in the sense of incorporating alternative and competing trajectories as constituent contradictions making out an essential element of their expressive substance).

refletir sobre tais problemas e propor formas de notação e graus de envolvimento físico da parte do executante, os quais principiariam a sugerir (e então cessariam!) possíveis vias de abordagem frutífera ao texto. [...] O termo “sobre-notação” parece-me, nesta perspectiva, uma denominação imprópria de um tipo particularmente pernicioso. Escolhem-se graus e ênfases de precisão notacional com a intenção de sugerir abordagens interpretativas apropriadas ao texto em questão, não com o objetivo de eliminar a autonomia do executante. [...] Ênfase as considerações anteriores mais do que questões de dificuldade de execução em um sentido mecânico, pois, no meu ponto de vista, quase toda música permanecerá provavelmente inacessível (e portanto 'difícil') se a destreza manual e mental não são mobilizadas pela causa da articulação de contextos ricos e recompensadores. [...] Se a partitura pode ser compreendida como sendo um 'símbolo' fiel da obra da qual é a forma notada, todas e quaisquer execuções que representem um esforço consciencioso para realizar aquela partitura são interpretações válidas. [...] O critério para execuções esteticamente adequadas está na medida em que o executante é técnica e espiritualmente capaz de reconhecer e encarnar as exigências da fidelidade (NÃO 'exatidão!') [...] Conquanto alguns compositores podem não estar preocupados com a praticidade, penso que não sou um deles [...].³⁰

As intenções de Ferneyhough, com relação tanto ao intérprete quanto ao ouvinte, e que norteiam a sua escrita, se coadunam com um dos caminhos propostos na encruzilhada inexorável que Lévi-Strauss (2004, p. 46) posta diante da escola serial, contrapondo ao caminho onde a música se afastasse do ouvinte “até ficar longe demais para comovê-lo” – onde a música perder-se-ia “na abóbada noturna do silêncio, sendo reconhecida pelos homens apenas por breves e fugidias cintilações” - a possibilidade de que:

Ela [a escola serial] conseguirá superar a tradicional distância que separa o ouvinte do compositor, e – tirando do primeiro a possibilidade de se remeter inconscientemente a um sistema geral – obrigá-lo-á, assim, a reproduzir por conta própria, para compreender a música, o ato individual da criação. Pela força de uma lógica interna e sempre nova, cada obra arrancará, portanto, o ouvinte de sua passividade, torná-lo-á solidário de seu impulso, de modo que a diferença não será

³⁰ The entire issue of 'exactitude' as principal criterion of performative excellence is riddled with half-articulated problems. [...] My point is, that notation is always relative to intention, whereby it is up to the composer to adequately suggest appropriate forms of response. It is clear that no conceivable notation would ever be equal to the task of rendering every aspect of a work's physiognomy in a manner capable of performer reproduction [...] Given the lack of externally given criteria (historical, cultural) the composer surely has the responsibility to reflect upon such problems and to come up with forms of notation and degrees of physical involvement on the part of the performer which would begin to suggest (and then stop!) possible avenues of fruitful approach to the text. [...] The term 'overnotation' seems to me, in this light, a misnomer of a particularly pernicious kind. One chooses degrees and emphases of notational precision with the intention of suggesting appropriate interpretational approaches to the text at hand, not with the aim of eliminating performer autonomy. [...] I emphasize the above considerations rather than issues of performative difficulty in a mechanical sense, since in my view almost any music is likely to remain inaccessible (and therefore 'difficult') if manual and mental dexterity are not mobilized in the cause of articulating rich and rewarding contexts. [...] If the score may be understood as being a constant 'token' of the work of which it is the notated form, any and all performances which represent a conscious attempt to realize that score are valid interpretations. [...] The criteria for aesthetically adequate performances lie in the extent to which the performer is technically and spiritually able to recognize and embody the demands of fidelity (NOT 'exactitude!') [...] While some composers may not be concerned with practicality, I think that I am not one of them [...].

mais de natureza, mas de grau, entre inventar a música e escutá-la.

A exigência de Ferneyhough é por um papel criticamente ativo e criativo de todos os agentes envolvidos em todo o circuito da produção musical.

A concepção e realização da escrita de Ferneyhough acrescenta outra dimensão à partitura, obtendo um efeito semelhante, mas que é ainda mais radicalizado na obra de Sylvano Bussotti. A partitura deixa de ser, meramente, uma forma de registro para se constituir em texto com características imagéticas e simbólicas próprias, de imprecisas, acidentais e cambiantes repercussões no texto musical propriamente dito. A partitura de Ferneyhough é artesanal e se impõe, também, enquanto imagem, num processo assemelhado, mas com outra matéria, ao da arte caligráfica chinesa (retomando uma comparação de Lévi-Strauss na sua reflexão acerca das distinções entre a linguagem da música e a da pintura). Une-se ao conteúdo sonoro implícito uma arte que manuseia os signos da metalinguagem que o representa.

Em contraponto ao pensamento de Ferneyhough, há uma dimensão empírica que deve ser enfocada, e que se revela na relação entre o texto da partitura – que é, também, metalinguagem - e o texto do discurso sonoro. Sabe-se, como já se indicou na longa citação anterior, que na música de Ferneyhough a questão da interpretação resolve-se no âmbito da fidelidade, e não no da exatidão. A notação do ritmo em relações de proporção, entretanto, incita o executante à busca da exatidão, ao menos para assegurar a correta sincronia, como indicada pela notação, entre as várias partes. E se esta não se dá, é por pura e simples impossibilidade, fato empírico independente de qualquer intenção de caráter estilístico. Boulez assim se exprimiu acerca da sua experiência com a obra de Ferneyhough, na ocasião do encontro com compositores brasileiros no Studio PANaroma, articulado por Flo Menezes (2006, p.217-222):

[...] sei muito bem como os músicos reagem à sua música: eles reagem em função da impossibilidade de pensar as coisas. [...] Na música, considerando o aspecto rítmico – e é exatamente do ponto de vista rítmico que as coisas parecem mais complexas -, temos, por exemplo, a figura de sete no lugar de cinco; no interior dos sete, opta-se, por exemplo, por cinco no lugar de quatro, e como ainda sobram três valores, escreve-se então sete no lugar de três. Ora, é evidente que não podemos pensar em redes de relações dessa espécie! É algo simplesmente impossível, pois não se pode pensar mais que em *uma* relação a cada vez [...] Na verdade, os músicos, quando deparam com algo impossível, realizam seus cálculos aproximativos e, no caso de coisas muito complicadas, simplesmente dizem: 'Um pouco depois de 1; um pouco antes de 3; bem, aqui neste caso, mais ou menos no meio! ...' No final das contas, têm-se aproximações extremamente grosseiras com relação a coisas que são em si

irrealizáveis. [...] que simplesmente segue o impulso 'depois', 'antes', etc. Não subsiste aí mais nenhuma relação de valor [...] No mais, no IRCAM fizemos experiências com o computador, que pode calcular tais valores com a precisão de microssegundos: segundo o caso, estamos diante de coisas que se situam bem aquém dos limites da percepção. Por tal razão, sou bastante cético sobre os valores em si [...] Creio ser muito importante, justamente, que as obras sejam estreadas logo que escritas, de modo que o compositor, mesmo não tendo o dom de intérprete, possa ter consciência de suas dificuldades, discutindo os problemas com seus intérpretes. Dessa forma, teríamos compositores bem diferentes de um Ferneyhough, que permanece completamente enclausurado em seu próprio mundo e que, no fundo, não ouve a diferença. E isto simplesmente porque *é impossível* ouvir a diferença. [...] E a coisa mais importante para o compositor, a meu ver – e é por aí que o julgo efetivamente –, é que ele ouça aquilo que faz. [...] Não digo que o pensamento de Ferneyhough seja inútil ou absurdo, mas simplesmente que ele pode ser reduzido. Ele situa-se nos limites de uma transcrição que é, de alguma forma, muito vaga, pois baseia-se em diferenças que estão aquém da percepção. É preciso que a transcrição não seja vaga, que ela se reporte o mais lealmente possível à realidade. E isto é possível, certamente, com valores bastante complexos, mas que sejam de toda forma factíveis [...] que seja uma complexidade *realizável*.

As ponderações de Ferneyhough e as críticas de Boulez aplicam-se integralmente à rítmica de **Três Visões Horizontais do Destino**, dimensão que a aproxima da música de Ferneyhough e Finnissy. Aliás, único aspecto que as aproxima: em **Três Visões Horizontais do Destino** os ângulos melódicos são de outra natureza, imbuídos de uma dinâmica específica que remete, antes, aos amplos arcos melódicos da canção tradicional; o tratamento do timbre obedece a outro princípio, determinado pela interação com o texto e, ousa-se comparar, de um modo que se assemelha ao tratamento do timbre em **Pierrot Lunaire** de Schoenberg, também integralmente condicionado por uma estruturação musical que, ao mesmo tempo, desvela e integra-se à organização formal do texto; as intensidades e articulação não obedecem a qualquer determinação prévia, mas são decididas na experiência com a sonoridade, como que impostas pela evolução emocional, pela experiência particular do compositor na trajetória em que se realiza a junção do texto com a música. Quanto à imagem, a partitura de **Três Visões Horizontais do Destino** está realizada em um programa de edição de partituras, no extremo oposto da personalíssima escrita artesanal de Ferneyhough.

A proximidade, antes mencionada, no tratamento da rítmica resulta de uma abordagem ideológica semelhante e provoca os mesmos questionamentos quanto à exequibilidade. A notação é subordinada e “relativa à intenção” de contrapor ao rigor formal do soneto alexandrino de Alexei Bueno, construído sobre um rígido esqueleto rítmico, um discurso musical que alcançasse, envolvesse e expandisse a fluidez e volatilidade das imagens oníricas do poema, o que se intentou materializar recorrendo, também, à notação do ritmo em relações proporcionais.

Apesar do tratamento da rítmica partir de um conjunto de princípios semelhantes e provocar questionamentos da mesma ordem, o processo composicional é completamente distinto. Definida a rede de proporções sobre a qual se baseou a organização da rítmica, cada escolha foi exaustivamente testada com a assistência do computador, capaz de fornecer a execução exata da relação proporcional escolhida. Atendendo à exigência fundamental formulada por Boulez, o compositor é plenamente consciente e sensível às sutilezas rítmicas empregadas. Com a assistência do computador, o compositor pode alcançar um domínio inédito na manipulação e experimentação, neste caso, das relações rítmicas proporcionais. Entretanto, se foram alcançadas soluções que asseguram o pleno controle do processo composicional, seguem insolúveis as questões da exequibilidade: a obra não é para ser executada pelo computador, mas por um grupo de 5 instrumentistas. Permanecem, ainda como obstáculos insuperáveis, as impossibilidades apontadas por Boulez. A execução, quando ocorrer, viabilizar-se-á no ordenamento dos eventos com base na aproximação grosseira do “antes”, “depois”, “mais ou menos no meio” - expressões de Boulez -, infinitamente afastada das intentadas finas sutilezas da notação proporcional. Há que se colocar, também, a questão, que não se pode afastar, de em que medida é possível a fidelidade às intenções do autor – principal princípio norteador da legitimidade da interpretação na música de Ferneyhough – quando o grau de exatidão na realização da partitura é muito baixo ou de um grau de aferição que escapa à percepção. No caso de **Três Visões Horizontais do Destino**, em razão da especificidade do processo composicional, em que o compositor valeu-se de meios que lhe permitiram construir uma imagem sonora demasiadamente precisa da obra, a exigência da exatidão incorpora-se como componente fundamental ao princípio da fidelidade. A partitura, em consequência, passa a se situar no campo do irrealizável, e perde a condição de registro suficiente e neutro – porque destacado de qualquer interpretação - da obra. Se as interpretações da obra de Ferneyhough encontram legitimidade na separação do conceito de exatidão do princípio de fidelidade, o mesmo não ocorre com **Três Visões Horizontais do Destino**, em que a exatidão é inerente, regula a realização e não pode ser afastada. Mesmo, como é o caso, quando a exatidão - o recurso ao emprego de relações proporcionais - é o meio técnico para se alcançar a expressão musical da fluidez, do inefável, da dissolução das delimitações.

Concordamos com Ferneyhough (1990, p. 67) quando declara que “[...] deve-se ousar afirmar, uma vez mais, o fato mais óbvio de que TODA música é, em algum aspecto e em

alguma medida, complexa.”³¹ Mas não podemos deixar de notar que o enfoque sobre a complexidade deslocou-se - a partir dos anos 90, eco das reflexões fundamentais das décadas de 40 a 60, especialmente de Langer (2004) e Meyer (1956) - das questões da escrita e execução para as questões da significação, ingenuamente afastadas no início do século XX por declarações axiomáticas da impossibilidade da música de significar. Este deslocamento alterou radicalmente a percepção do fato musical. As análises voltadas para o imanente da linguagem musical deram lugar a análises contextuais, muito mais preocupadas com a percepção da obra para além da sua constituição interna, num esforço de compreensão das relações que se instauram a partir da obra para o meio em que esta se insere, ou, antes, que possibilita e dá visibilidade e legitimidade à obra. **Três Visões Horizontais do Destino** traz em si conflitos fundamentais tanto para a própria continuidade do processo composicional da obra mesma - inicialmente planejada para incluir as **Três visões**, o conjunto dos três sonetos -, quanto para a direção que o autor passou a vislumbrar a partir do momento em que as questões da significação passaram a reter o principal foco do trabalho composicional. Este foco aprofundou o processo de reavaliação - já presente e determinante em **5 Peças de Caráter** -, com consequências sobre as práticas composicionais, alimentando o questionamento das técnicas fundadas na preordenação dos parâmetros musicais. Em **Três Visões Horizontais do Destino** sobrepõe-se à preordenação no domínio das alturas e do ritmo - mesmo como campo de possibilidades - uma liberdade que se busca fazer consequente na concepção dos demais termos da composição: forma, timbre, intensidade, textura, etc. A concomitância destes dois modos de proceder - ações de preordenação e ações afeitas a estímulos intuitivos - criam uma tensão no próprio processo composicional que conflita com o enfoque que se desejou estabelecer. O enfoque na questão da significação musical, sobretudo quando conciliada com um texto, impõe desde o princípio uma sujeição de toda e qualquer reflexão e procedimento nos demais domínios, que são então postos a seu serviço. Sente-se em **Três Visões Horizontais do Destino** um conflito de hierarquia que entra em contradição com os atuais projetos estéticos do autor. Este, neste momento, quer impressionar pelo que a obra é capaz de suscitar a partir da experiência primeira, e até exclusiva, com a própria sonoridade, condutora de uma mensagem cujos códigos de decifração estão assentados na complexa base de experiências da coletividade. A retomar Lévi-Strauss (2004, p. 48), avançando um pouco mais na análise da similaridade da música com o mito, além do enraizamento fisiológico, é certo que a música, também como o mito, expõe o indivíduo ao

³¹ [...] one should dare to state one more time the rather obvious fact that ALL music is, in some respect and to some extent, complex.

seu enraizamento social.

Três Visões Horizontais do Destino é obra que permanece incompleta e ainda inédito o seu primeiro e único movimento conclusivo. O projeto inicial era o de por em música os três poemas a compor uma interação formal de outra ordem, distinta daquela que o primeiro movimento é capaz de expressar ou mesmo de, apenas, fazer intuir. A mudança de orientação na concepção dos valores hierárquicos no processo composicional impede, ao menos por enquanto, a continuidade da obra, suspensa pela total impossibilidade do autor de seguir trabalhando sob os mesmos princípios técnicos, sob a mesma ideologia. A complexidade que se busca, e que passa a nortear o trabalho composicional do autor, situa-se no âmbito das interações entre o compositor e o ouvinte, o que exige outras estratégias composicionais, de uma natureza distinta daquelas que são determinantes em **Três Visões Horizontais do Destino**, dominada por uma ideologia que prioriza o imanente e, em consequência, as relações internas do organismo musical. Entretanto, as impossibilidades em **Três Visões Horizontais do Destino** são, elas mesmas, importantes marcos norteadores, fundamentais pela reflexão que impuseram assim como para as decisões técnicas e estéticas que se seguiram. Se é do ofício do compositor dominar os instrumentos de constituição da matéria musical, seus mecanismos de instituição de relações imanentes, assumimos – após a experiência com **Três Visões Horizontais do Destino** - como responsabilidade maior da criação artística, sobre uma base técnica sólida, o instaurar e desencadear redes de significação cujo veículo ideal de expressão é a linguagem musical.

Flávio Santos Pereira

Três Visões Horizontais do Destino

I

Poema de Alexei Bueno

TRÊS VISÕES HORIZONTAIS
DO DESTINO

I

O sol é o último ferido da batalha
E sangra e oscila sobre um corpo que foi rei
Ao qual coroam sete espadas sobre a malha
E tantos reinos destruídos que eu não sei.

Tremulamente um estandarte a sombra espalha
E esta acena, como a mão chamando a grei
Ou a afastando, se ela vier, para que valha
Um seu segundo esquecimento como lei.

Nada dói mais, exceto a dor não infligida
Ao inimigo, que já longe em glória vai
E leva a dor, mesmo vencendo, porque é vida.

Aqui há um povo que se vence de esquecido
E assim sorri no desengano em que o sol cai
Sobre os escombros de um império nunca erguido.

Soprano

Flauta Transversal em Dó

Flauta Transversal em Sol

Harpa

Percussão

Três Visões Horizontais do Destino

F Santos-Pereira
Poema de Alexei Bueno

$\text{♩} = 56$

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument. The instruments are: Flute, Alto Flute, Harp, Wood Blocks, Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Harp (Hp.), and Wood Blocks (W. Bl.). The score begins with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent time signature changes, indicated by ratios such as 7:4, 5:4, 12:8, 11:14, 12:10, 19:14, 3:2, 8:7, 17:20, 9:8, 10:8, 11:10, 5:4, 11:10, 9:8, 6:5, 16:10, 17:11, 8:7, 8:7, 5:4, 11:10, 6:5, 15:16, 7:6, 16:10, 5:4, and 12:10. Dynamic markings include *mp*, *mf*, *p*, and *f*, often with hairpins indicating crescendos or decrescendos. The score is written in a complex, non-standard time signature, likely 8/8, with various internal divisions.

5

Fl. *f* *mf* *mf* *mp* *f* *pp*

A. Fl. *mf* (Eb) *p* *mfz* *sfz* *mf* *p*

Hp. *mp* *f* *mf* *p* *mf* *pp*

W. Bl. *mf* *mp* *p*

7 *mf* *mp* *mf*

S O Sol - - - éo úl tí - - - mo fe - ri - - - do

Fl. *mp* *mf*

Soprano (S): *mp* *mf* *mp* *f* *mf*
daba-ta lha E san - gracos-ci - la so - breunor-poque foi

Flute (Fl.): *mp* *mf* *quasi f*

Alto Flute (A. Fl.): *mp* *mfz p* *mf* *f*

Harp (Hp.): *p* *mp* *mf* *f* *mf*

Timpani (T.T.): *mf* *mp* *mf* *f* *mf*

Measures 12-15:

Soprano (S): *mf* *mf*
rei Ao qual co - ro-am se - tees-pa-das so - brea ma lha E tan -

Flute (Fl.): *mf* *quasi f* *mf*

Alto Flute (A. Fl.): *mf* *f*

Harp (Hp.): *mf* *f* *in loco*

Timpani (T.T.): *f* *mf* *f*

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. It also features several numerical ratios (e.g., 4:3, 9:8, 3:2, 5:4, 7:5, 10:9, 8:7, 7:4, 12:7, 8:5, 8:7, 5:4, 7:4) and a *8va* marking above the harp staff in measure 13.

14 *f* 15:10 *mf* 3:2 11:10
S
tos rei - nos des - tru - i - dos que eu não sei

14 *mf* 15:14 7:5 *f* 7:4 10:6 3:2 *p*
Fl.

14 5:4 5:4 *mf* 9:8 5:4 *f* 12:9 9:7 3:2 *p*
A. Fl.

14 6:4 5:4 9:8 3:2 7:5 12:7 6:5 12:7 *mf*
Hp.

14 10:6 *tr* 3:2 3:2 *f* 9:10 12:7 10:7 *mf*
Cym.

14 *mf*
T.T.

16 *mp* 6:4
S
Tre - mu - la -

16 5:4 *mp*
A. Fl.

16 *f* 3:2 8:5 *ff* 5:4 *f* 3:2 3:2 *mp*
Hp.

16 5:3 8:6 *f* *tr* *tr* *mp*
Cym.

16 *mf* *mp*
T.T.

Musical score for measures 18-19. The score includes parts for Soprano (S), Flute (Fl.), Alto Flute (A. FL.), Harp (Hp.), Cymbal (Cym.), and Timpani (T.T.). The lyrics are: "men - - - - - teum es - tan - - - - - dar - - - - - tea som-bras - pa - - - - - lha". The music features complex rhythmic patterns with various time signatures (5:3, 11:12, 5:4, 11:10, 4:3, 8:6, 11:12, 5:4, 9:8, 3:2, 5:4, 8:5, 5:3, 3:2, 5:4, 7:6, 5:3, 11:12, 4:3) and dynamic markings (mf, f, ff, p).

Musical score for measures 20-21. The score includes parts for Soprano (S), Flute (Fl.), Alto Flute (A. FL.), Harp (Hp.), Cymbal (Cym.), and Timpani (T.T.). The lyrics are: "E es - taa - ce - na, co - momão chamandoagrei Ou aa - - - - - fas-tando, see - la". The music features complex rhythmic patterns with various time signatures (7:6, 3:2, 3:2, 5:3, 9:8, 7:6, 3:2, 11:8, 7:8, 4:3, 3:2, 9:8, 5:3, 8:6, 5:4, 4:3, 10:12, 11:8, 5:4, 9:7, 5:4) and dynamic markings (mf, f, mp, p, ppp, legato, mf, mp, f, mf, mp, mf).

S
23 *mf* 7:6 5:4 *mp* *mf* 13:8 5:4 7:5 *mf*

Hp.
23 *mf* 10:7 *poco* *mf* 9:8 *mp* 13:12 6:5

Cym.
mp *mf* *mfz* *mp*

vier, pa-ra que va - lha Um seu se gun - does-que-ci-mep-to co-mo lei

Hp.
25 *mpz* 6:4 *ppp*

W. Ch.
25 *mfz* *mp* 3:2 *p*

W. Bl.
25 *mfz* *mp* 3:2 *p*

Cym.
25 *mf*

più presto ♩ = 64

S. *f* *mf* *f* *f*

Fl. *p* *ff* *p* *ff* *mp* *mf* *mp*

A. Fl. *p* *ff* *mp* *mf* *mp*

Hp. *p* *ff* *mf* *mp* *p* *ff* *mp* *mf*

W. Ch. *mfz*

Mrs. *p* *poco* *p* *poco*

Cym. *mf* *f* *mpz* *mpz*

T.T. *f* *p* *ff*

da dói mais, ex - ce - toa dor não in - fli - gi - - - - da

près de la table ordinario

5:4 9:8 5:4 7:6 7:8 11:12 11:10 5:4 10:8 7:8 4:3 13:8 5:4 9:8 6:5 5:6 7:8 9:10 7:6

30

S

Fl.

A. Fl.

Hp.

W. Ch.

Mrs.

W. Bl.

Cym.

T.T.

Ao i - ni - mi - - - go que já lon - - - - geem

p < *ff* *mf* < *f* *p* < *ff* *mf* < *f*

p < *ff* *mf* < *f* *p* < *ff* *mf* < *f*

p < *ff* *mf* < *f* *p* < *ff* *mf* < *f*

p < *ff* *mf* < *f* *p* < *ff* *mf* < *f*

mp *mpz* *mp* *mf*

mf *mf* *mp* < *mfz* *mf*

ff *p* < *ff* *ff* *p* < *ff*

7:6 7:6 11:12 6:5

7:8 9:8 4:3 7:8 7:6 5:6 11:8 8:6

7:8 7:6 14:16 5:3

3:2 5:4 6 8:5 10:8 3:2

10:12 5:6

ordinario *ordinario*

près de la table *près de la table*

mfz *mf*

mp *mpz* *mp* *mf*

mf *mf* *mp* < *mfz* *mf*

ff *p* < *ff* *ff* *p* < *ff*

32 *ff* *mf*

S
gló - ria vai

Fl.
mf *f* *p* *ff* *p*

A. Fl.
mf *f* *p* *ff* *p*

Hp.
mf *f* *p* *ff* *p*
près de la table

W. Ch.
mpz

Mrs.

W. Bl.

Cym.
f

T.T.
ff *p* *ff* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 99, contains measures 32 through 35. The score is for a large ensemble including a Soprano (S), Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Harp (Hp.), Wood Chimes (W. Ch.), Mridangam (Mrs.), Wood Block (W. Bl.), Cymbal (Cym.), and Tom-tom (T.T.). The Soprano part has the lyrics 'gló - ria vai'. The Harp part has the lyrics 'près de la table'. The score is written in 3/8 time and features various dynamics such as *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mpz* (mezzo-pizzicato). It includes numerous slurs, ties, and hairpins. Rhythmic markings like 5:3, 7:8, 7:5, 8:10, 3:2, 7:6, 7:8, 8:6, 4:3, and 7:4 are present. The woodwind parts (Fl., A. Fl., T.T.) have complex rhythmic patterns with many slurs and ties. The percussion parts (W. Ch., Mrs., W. Bl., Cym., T.T.) provide a rhythmic accompaniment. The page ends with a double bar line and repeat signs.

mf $\frac{5:6}$ $\frac{7:5}$ $\frac{7:6}$ *mf*

S 33 *mf* le - vaa dor, mes - mo ven-cen - do, por - queé vi - da.

Fl. 33 *ff* *mf* $\frac{6:5}$ $\frac{14:10}$ $\frac{7:6}$ $\frac{5:4}$ $\frac{11:10}$ *mp*

A. Fl. *ff* $\frac{5:4}$ $\frac{13:14}$ $\frac{11:12}$ *mp* $\frac{5:4}$ $\frac{7:8}$ *mp*

Hp. 33 *mf* *ordinario* *ff* *mf* *f* *mp* $\frac{13:12}$ $\frac{9:10}$ $\frac{6:5}$

W. Ch. 33 *mf* $\frac{10:8}$

Mrcs. *mf*

W. Bl. *mf* *mf*

Cym. *mf* *pz* *mfz* *mf* *mfz*

T.T. 33 *ff*

rallentando -----

S. (Soprano): Measure 34, rests in measures 35 and 36.

Fl. (Flute): Measure 34, melodic line with dynamics *mfz* and *ppp*. Includes slurs for intervals 12:10 and 7:8.

A. Fl. (Alto Flute): Measure 34, melodic line with dynamics *mf* and *pp*.

Hp. (Harp): Measure 34, accompaniment with dynamics *mf* and *p*. Includes slurs for intervals 7:5 and 7:8.

W. Ch. (Wood Chimes): Measure 34, rests; measures 35-36, tremolos with dynamics *mpz* and *f*. Includes slurs for intervals 5:4 and 7:8.

Mrcs. (Maracas): Measure 34, rests; measures 35-36, tremolos with dynamics *fz* and *mf*.

W. Bl. (Wood Block): Measure 34, rests; measures 35-36, notes with dynamics *mf* and *mf*.

Cym. (Cymbal): Measure 34, notes with dynamics *pz < mf* and *f*; measures 35-36, notes with dynamics *f* and *mf*.

T.T. (Tom Tom): Measure 34, rests; measures 35-36, rests.

più lento $\text{♩} = 52$

S
A - qui hāum po - vo que se ven - ce dees - que - ci - do

A. Fl.
mp

W. Ch.
W. Bl.
Cym.
T. T.

mp *p* *mf* *p*

S
Eas - sim sor - ri no de - sen - ga - noem

Fl.
mp *mf*

A. Fl.
f *p*

Hp.
mf *p*

W. Bl.
p *mf* *quasi mp* *mp*

Cym.
p *mf* *quasi mp*

T. T.
subito p *mp non cresc.* *mp*

queo sol cai So - breos es - com - bros deum im -

p *mp* *mf*

38

p

10-12 7-8

p *mf* *p*

38

f *mp*

38

tr 5-4 *tr* *tr*

mp

pz *mp*

mp

mfz *mf* *mp*

38

mp non cresc. *mp*

Porto Alegre-RS, 30maio2008

S
< mfz mp
 pé - rio nun-caer - gui - do

Fl.
pp *mpz* *pppp*

A. Fl.
mp *pp* *p* *mpz* *ppp*

Hp.
pp *mf* *pp*

W. Ch.
mpz *non cresc.* *mp* *non cresc.*

Mrs.
p

W. Bl.
mp *p*

Cym.
mpz non cresc. *p* *p* *p* *pp* *ppz* *p* *mpz* *p* *ppp*

T.T.

335*

3 – REFLEXÃO E CRÍTICA

“Disse que escrevera uma história para distrair o sultão, uma história tão sem sentido, que ninguém poderia deduzir nada com base nela. E, alguns dias depois, perguntou-me se eu achava possível inventar uma história só pelo prazer que traria a quem a lesse ou escutasse, sem apresentar uma determinada moral ou um significado particular. ‘Como a música?’, indaguei” (PAMUK, Orhan. **O Castelo Branco**. 2007, p.117)

3.1 Preordenação

O traço determinante, no âmbito do processo composicional, que une **5 Peças de Caráter e Três Visões Horizontais do Destino** é o recurso à preordenação, por meio do emprego da técnica serial no ordenamento e organização dos parâmetros musicais. A utilização da série é um instrumento, uma ferramenta: o princípio composicional determinante, que a fundamenta e legitima, é o da preordenação. Embora afastadas em estilo – uma pela fundamentação na elaboração motivico-temática, outra pela utilização de relações proporcionais na composição da rítmica -, as duas obras apresentam o mesmo problema composicional do (auto)constrangimento causado pela preordenação. Sobre a base estabelecida por este princípio, tentou-se construir uma superfície que o ocultasse, que desse à imagem sonora uma aparência de quase improviso. Sob esta superfície, sustentando-a, deparou-se, entretanto, com uma matéria muitas vezes “dura”, quase inflexível, autoimposta e reificada, e cujo ordenamento se impunha sob a ameaça do desmoronamento de todo o sistema que o mantinha.

Utilizar-se-á o conceito de preordenação, a sua aceitação e recusa como o fio condutor para se compreender a ação, o desenvolvimento e as transformações da atividade composicional do autor, para se compreender a transição estilística empreendida. As duas obras mencionadas - **5 peças de caráter e Três visões horizontais do destino** - trazem a marca de uma adesão - em diferentes graus, como foi demonstrado - às técnicas de preordenação. Começa-se, então, por esclarecer o que se quer dizer quando se utiliza o termo preordenação. Schoenberg (1984, p. 208) vislumbrou plenamente o seu significado no âmbito da preordenação das alturas:

Na composição com doze-sons não se questiona o caráter mais ou menos dissonante de uma combinação sonora, pois a combinação como tal (ignorando se o seu efeito cria ou não um estado de ânimo) é inteiramente alheia à discussão como um elemento no processo da composição. Esta combinação não desenvolverá, ou, melhor, não é o que desenvolve, mas a relação mútua dos doze-sons desenvolve-se, com base em uma *ordem prescrita específica* (motivo), determinada pela inspiração (a ideia!). Portanto aqui um acorde consonante aberto não é o sinal de uma região tonal, nem poderia um dissonante trazer consigo uma resolução. [...]

Na composição de doze-sons a matéria sob discussão é de fato *a sucessão dos sons* mencionada, cuja compreensibilidade como uma ideia musical é independente de se os seus componentes tornam-se audíveis um após o outro ou mais ou menos simultaneamente.³² (Itálico nosso)

A preordenação refere-se ao estabelecimento de uma *ordem prescrita específica*, no disciplinar a *sucessão dos termos* de um dado parâmetro do som, as alturas ou *sons* no caso específico da composição com doze-sons. A característica fundamental da técnica composicional fundada na preordenação, o que inclui a composição com doze-sons com base em uma *ordem prescrita específica*, é a de destituir do termo de um dado parâmetro sonoro ou, como o escreve Schoenberg (1984), de uma combinação sonora o seu potencial fomentador da elaboração e do desenvolvimento: “Esta combinação não desenvolverá, ou, melhor, não é o que desenvolve”. O desdobramento do texto musical, cuja construção se funda no princípio da preordenação, ignora as propriedades locais, despreza as possibilidades situadas no interior da própria combinação sonora, cujo valor composicional passa a ser determinado pela sua posição no interior de um conjunto.³³ No caso da composição com doze-sons é a “relação mútua dos doze-sons”, a série de doze-sons, que determina o desenvolvimento das alturas na composição do texto musical. Estabelecido o pré-ordenamento, a atividade criadora reduz-se a uma atividade combinatória, incapaz de afetar a compreensibilidade da sucessão dos termos enquanto ideia musical: a compreensibilidade da *sucessão dos sons*, escreve Schoenberg (1984), “é independente de se os seus componentes tornam-se audíveis um após o outro ou mais ou menos simultaneamente.”

³² In twelve-tone composition one need not ask after the more or less dissonant character of a sound-combination, since the combination as such (ignoring whether its effect creates a mood or not) is entirely outside the discussion as an element in the process of composition. This combination will not develop, or, better, it is not *it* that develops, but the relationship of the twelve tones to each other develops, on the basis of a particular prescribed order (motive), determined by the inspiration (the idea!). So here a consonant opening chord would not be a hint of a tonal region, nor would a dissonant one bring with it a resolution. (...)

In twelve-tone composition the matter under discussion is in fact the succession of tones mentioned, whose comprehensibility as a musical idea is independent of whether its components are made audible one after the other or more or less simultaneously.

³³ Postura semelhante é adotada por Lévi-Strauss (2004, p. 20) ao esclarecer o interesse do *mito de referência* na sua metodologia estruturalista de análise do mito: “O interesse do mito de referência não reside, nesse sentido, em seu *caráter* típico, mas, antes, em sua *posição* irregular no seio de um grupo.” (sem grifo no original)

Na forma da série de doze sons, a preordenação representa uma ruptura radical com a produção precedente de Schoenberg, assim como a de Webern e, em menor grau, a de Berg. Os **Drei Klavierstücke op. 11**, **Das Buch der hängenden Gärten op. 15**, **Sechs kleine Klavierstücke op. 19**, **Pierrot lunaire op. 21** de Schoenberg; **Fünf Sätze für Streichquartett op. 5**, **Sechs Stücke für großes Orchester op. 6**, **Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9** de Webern; **Altenberg Lieder op. 4**, **Wozzeck op. 7** de Berg, são obras, para nos atermos a alguns exemplos clássicos, em que o trabalho composicional apoia-se na exploração das características das combinações sonoras, na exploração de características locais. Expandem-se, imprevisíveis³⁴, a partir de motivos embrionários. Não há um meta-sistema – essência da composição com doze-sons e das várias práticas fundadas na preordenação que a seguiram - ao qual o compositor, por um ato de reificação, tenha delegado a responsabilidade pela determinação e ordenamento das alturas ou qualquer outro parâmetro. Apesar da obsessão de Schoenberg e dos demais compositores sob a sua influência pelo conceito da unidade, estas obras recusam a submissão a um pensamento orientado pela redução de todos os princípios e práticas a alguns eixos simples e claros, coerência, estrutura, conjunto lógico e organizado, parafraseando Nattiez (2005, p. 97) acerca de Glenn Gould. São obras multifacetadas, complexas, mesmo quando de extrema brevidade, como o demonstra o amplo espectro de análises a elas dedicadas que oscilam desde uma perspectiva tonal – como o faz Roy Travis³⁵ e Deborah Stein³⁶ em suas análises da II das **Sechs kleine Klavierstücke op. 19**, de Schoenberg - até o estruturalismo dos conjuntos de classes de alturas de Allen Forte que reconhece, no prefácio do seu **The Structure of Atonal Music**, uma situação que ainda persiste: “a estrutura desta música intrincada não tem sido bem compreendida.” (FORTE, 1973, p. ix) Permitimo-nos reformular a sentença de Forte, afirmando que esta música não tem sido bem compreendida, entre outras razões, porque não se deixa desvelar pela perspectiva de viés estruturalista que a tem assediado, que é extremamente penetrante quando se trata da análise de obras concebidas sob o princípio da preordenação e, conseqüentemente,

³⁴ Acerca da (im)previsibilidade, escreve Mlodinow (2009, p.209): “Em qualquer série complexa de eventos na qual cada evento se desenrola com algum elemento de incerteza, existe uma assimetria fundamental entre o passado e o futuro.” Mlodinow refere-se à impossibilidade de controlar e prever fatos futuros com base em fatos passados, crença que é a base do determinismo, que habita, sorrateiro, com seus pesados grilhões, toda a arte fundada na preordenação. Esse *elemento de incerteza* inerente aos elementos composicionais das obras mencionadas é o que as distingue, principalmente, das obras posteriores baseadas na técnica dos doze sons. Esse *elemento de incerteza* é o que permite a cada elemento, mesmo quando já definido e conhecido o seu papel na história da obra, reter em potência os outros possíveis desdobramentos que lhe poderiam suceder.

³⁵ TRAVIS, Roy. **Directed Motion in Schoenberg and Webern**. *Perspectives of New Music* 4, n.2, p.85-87, 1966.

³⁶ STEIN, Deborah. **Schoenberg's Opus 19, No.2: Voice Leading and Overall Structure**. *In Theory Only* 2, n.7, p.27-43, 1976.

de uma perspectiva paramétrica, mas que falha na análise de obras em que se desdobra, seja na forma de elaboração ou desenvolvimento, a história imprevista dos próprios constituintes. As obras que enumeramos exigem, para a sua compreensão, sem que se pretenda esgotá-las, não uma linha, mas o recurso a um feixe analítico. Estão, as obras enumeradas, a enorme distância da concepção sistemática que define a prática da composição com doze-sons, que as sucede. A composição com doze-sons e toda a música posterior baseada na preordenação parece-nos, sob o ponto de vista de uma cronologia do sistema, um estruturalismo às avessas: enquanto este parte de um crescente conjunto de dados, de uma base empírica, para determinar uma estrutura que os liga, na música alicerçada na preordenação constitui-se, em primeiro lugar, uma estrutura ou meta-sistema que determina, num processo tautológico, os fatos musicais - muitas vezes inexecutáveis no plano empírico - que, ao mesmo tempo, são expressão, confirmação e ratificação da estrutura pré-estabelecida que os determina.³⁷

É importante esclarecer a especificidade de Berg, que torna a sua obra, em nossa opinião, completamente distinta da de Schoenberg ou Webern, e faz dela uma referência para o nosso próprio trabalho composicional³⁸. Em Berg jamais houve a adesão incondicional e fiel à composição com doze-sons. Esta é mais uma ferramenta composicional, embora das mais importantes. Em Berg, porém, o poder germinal das combinações sonoras, a exploração das características locais será sempre o princípio regente, determinante, inclusive, da natureza da série - quando recorre a esta - e de suas combinações e transformações. Berg introduziu a imprevisibilidade no próprio conceito da preordenação ao ampliar, de modo não-normativo, as versões possíveis do original de uma série para além das quatro versões elementares do original, inversão, retrógrado do original e retrógrado da inversão e suas transposições (PERLE, 1991, p. 72-8); ao não se prender à relação biunívoca entre obra e série, o que é característico tanto de Schoenberg quanto de Webern; ao combinar texturas seriais com texturas construídas a partir do desenvolvimento de características locais e, em alguns casos, sobrepondo e integrando-lhes citações. A **Suite Lirica**, mas não somente ela, é emblemática da prática composicional peculiar de Berg, como o demonstrou Pearle (1989, p. 10-29) ao

³⁷ A distinção entre o pensamento estruturalista e o que anima as práticas da preordenação em música é visível na consideração que faz Lévi-Strauss (2004, p. 24) da análise mítica: “Não existe um verdadeiro término na análise mítica, nenhuma unidade secreta que se possa atingir ao final do trabalho de decomposição.” Ou ainda, a reforçar a ideia de uma base empírica como ponto de partida: “Trata-se como sempre de, partindo da experiência etnográfica, fazer um inventário dos imperativos mentais, reduzir dados aparentemente arbitrários a uma ordem, atingir um nível onde uma necessidade, imanente às ilusões de liberdade, se revela.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 29)

³⁸ Não deixa de ser notável a análise de Nattiez que, ao dividir a produção de Boulez em dois grandes períodos, vê em Berg a principal referência para a segunda fase de Boulez, que tem, ainda segundo Nattiez, a obra **Répons** como realização maior.

revelar tanto o inusitado tratamento serial quanto a influência de fatores extra-musicais na determinação de todos os aspectos da obra, que vão desde o ordenamento da sucessão de alturas da série e suas transformações até a concepção formal. A **Suite Lirica** não é uma obra mista. É composta sob a égide do princípio da exploração das características locais, que inclui a técnica da composição com doze sons como uma de suas possibilidades. Diferentemente dos compositores que aderiram às técnicas de preordenação, Berg jamais se permitiu delegar, por um momento que fosse, a um sistema ou estrutura, o seu poder de decisão e escolha. Antes, ao estender a prática formal de confrontar seções desprovidas de tonalidade a outras com claras referências tonais, do que **Wozzeck** é o exemplo mais extraordinário, ao contrapor texturas construídas sob o princípio da preordenação a texturas elaboradas a partir da exploração de características locais, Berg desenvolveu uma solução inédita para manipular tensões estruturais, que se constituiu num dos dínamos fundamentais para o estabelecimento de trajetórias e direcionalidades no interior do seu discurso musical.

3.2 Concepção paramétrica

O princípio da preordenação implica ou é consequência, obrigatoriamente, de uma concepção atomizada, paramétrica do fato musical. Assim, ao comentar, como aqueles que mais o influenciaram, os modelos reconhecidos por Boulez, dos mais notáveis dos adeptos das técnicas de preordenação, escreve Nattiez (2005, p. 86): “Assim, a visão que Boulez tem da história ou, mais precisamente, da linguagem musical é, em essência, paramétrica.” A concepção atomizada ou paramétrica impõe uma organização escalar, com valores discretos, de cada parâmetro. A preordenação refere-se à distribuição dos termos da escala de cada parâmetro em uma ordem fixa ou determinada por um algoritmo, e à adoção desta ordem para regular a ocorrência dos termos do parâmetro em questão. A preordenação introduz uma espécie de fatalismo ao impor uma ordem inexorável, porque estabelecida previamente e onipresente, na sucessão dos termos de um dado parâmetro. Mesmo quando se rompe este ordenamento - o que já é comum mesmo em Schoenberg com relação à série de alturas, como é exemplo o primeiro movimento de seu **III Quarteto de Cordas op. 30** -, esta ruptura, podemos dizer, é uma confirmação, embora negativa, e um reforço do ordenamento previamente adotado e reafirma a sua dominância e o fatalismo que traz consigo, que se expressa, no caso da composição com doze sons, na reiterada sequencia intervalar

determinada pela série original e suas demais versões – inversão, retrógrado e retrógrado da inversão. A série de doze sons é um caso específico de preordenação – estabelecimento de uma ordem fixa - do parâmetro altura. A preordenação pode, entretanto, organizar os mais variados e inusitados parâmetros, como o demonstrou Stockhausen: “No caso de Stockhausen, não há fim para o potencial de ‘**serialização**’ dos componentes musicais (termo mais usado por Stockhausen para parâmetro).”³⁹ (LANDY, 1991, p. 12) Pode-se dar, a preordenação, de várias formas e por diversos métodos, por exemplo: pela organização serial; pelo controle estatístico da recorrência dos termos do parâmetro de acordo com a teoria das probabilidades ou a estocástica; pelo acaso, por exemplo, recorrendo ao *I Ching* para determinar cada característica do som ou a combinação de seus parâmetros. Une estas diversas práticas, assinala-se uma vez mais, o desprezo pelas propriedades locais e pelas possibilidades de elaboração e desenvolvimento a partir das características próprias e específicas das combinações sonoras. O desdobramento do texto musical, independente do seu índice de determinação, é regido por um metassistema que suprime as técnicas de elaboração e desenvolvimento, suprime o Tempo, remetendo-nos a Nattiez (2005), ao enrijecer o texto musical, a encerrar no ato da preordenação todas as suas possibilidades: restará ao compositor combinar ou, ainda menos, contemplar e, muitas vezes, nem isto.

A concepção paramétrica reúne compositores de estéticas aparente e superficialmente diversas - o que assinala a sua, pode-se dizer, flexibilidade enquanto orientação estilística -, embora suscitem os mesmos problemas no campo da percepção ou estésico, como o diria Nattiez (2005). Esta diversidade transparece nos três exemplos de LANDY (1991, p. 11-12) de usuários de parâmetros (*Parameter-users*): Cage, Xenakis e Stockhausen. Acerca de Cage: “foi o primeiro dos três a descobrir mais do que uma aplicação potencial do isolamento dos componentes sonoros.”⁴⁰ Exemplifica o método de Cage com **Music of Changes**, de 1951, para piano solo, “uma das duas primeiras peças em que Cage utilizou operações do acaso.”⁴¹

Em Cage há uma sublimação do princípio da preordenação: este se materializa não por meio de uma ordem fixa, mas por meio de algoritmos. Porém, permanece a característica fundamental de toda construção ou desconstrução apoiada no princípio da preordenação: também em Cage o valor de cada termo está na posição que lhe é determinada por um metassistema apriorístico, e não por suas características e potencialidades, que são ostensivamente ignoradas. O radicalismo de Cage na sua adoção do princípio da

³⁹ In Stockhausen’s case, there is no end to the potential of “**serializing**” (Stockhausen’s most used term for parameter) musical components.

⁴⁰ Cage was the first of the three to discover more than one potential application of isolating sound components.

⁴¹ *Music of Changes* for solo piano [...] one of the first two pieces in which Cage utilized chance operations.

preordenação, de total esvaziamento dos valores funcionais e potencialidades dos termos utilizados é notório em obras onde a sistematização, rigorosa, restringe-se, exclusivamente, ao tempo, sendo os termos musicais permutáveis ou substituíveis, quando não presente somente o silêncio aprisionado em grades cronométricas. Paradoxalmente - como o demonstra os diversos tipos de aleatorismo desenvolvidos nas obras de Cage, Boulez, Stockhausen, entre outros - somente é possível o acaso originado de uma determinação de ordem composicional em ambientes preordenados, onde o compositor se ocupa em prescrever ações, ressuscitando o princípio da tablatura.

3.3 Reação e crítica ao princípio da preordenação

Stockhausen, num primeiro momento, pensou ter encontrado na *elektronische Musik* o meio ideal para a realização de uma música de concepção paramétrica, sob a ideologia da preordenação, utilizando-se das técnicas do serialismo integral. **Gesang der Jünglinge** (1955-56), concebida já sob outra ideologia, é, ao mesmo tempo, símbolo do reconhecido fracasso⁴² desse pensamento inicial e de início de um novo pensar e proceder, onde os atos composicionais são desencadeados senão por forças imponderáveis, por forças que não se deixam apreender no arcabouço sistemático das práticas da preordenação. Stockhausen é dos primeiros a implodir a ideologia da preordenação, estendendo e aplicando o conceito de série ao absurdo. Essa implosão, cujo propósito é reunir as várias tendências da vanguarda sob princípios mais abrangentes, era-se de esperar de quem fora aluno de Messiaen, trabalhara com Schaeffer, tomara como seus os propósitos de Eimert⁴³ e Meyer-Eppler, fora um dos fundadores do serialismo integral, e, acima de tudo, dotado de uma inteligência e criatividade ímpares.

Xenakis e Stockhausen e outros compositores experimentaram, em momentos diversos, uma profunda insatisfação com o princípio da preordenação. Boulez (1972, p. 23-24), a abordar o caso serial, sintetiza o estado de espírito geral:

⁴² Há obras deste período que se tornaram clássicos da música eletrônica, bem sucedidas no plano estético, apesar de certo distanciamento das metas almejadas no projeto inicial. O fracasso a que se refere está na declarada e assumida impossibilidade de se alcançar soluções técnicas indispensáveis ao projeto estético, especialmente com relação à manipulação do timbre, esquivo ao controle serial.

⁴³ Foi Eimert, como o primeiro diretor do estúdio, quem inicialmente estabeleceu o tom, por assim dizer. Sua ideia era que a música eletrônica, ou *elektronische Musik* como a abordagem de Colônia veio a ser chamada, era uma extensão do serialismo. (CHADABE, 1997, p. 36)

Compreende-se, aliás, muito bem como a situação foi levada a evoluir neste sentido preciso. Quando começamos a generalizar a série para todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos atiramos de corpo inteiro – ou melhor, de ponta-cabeça – nos números, abarcando atabalhoadamente matemática e aritmética elementar; a teoria das permutações que a música serial usa não é uma matéria científica muito complexa; basta reler Pascal para se convencer disto, e levar em consideração que nossos cálculos e sistemas se resumem em especulações bem modestas – sua ambição é limitada a um objeto preciso. Finalmente, de tanto pré-organizar o material, de “pré-constrangê-lo”, desembocara-se no absurdo total [...] as obras deste período manifestam uma extrema rigidez em todos os domínios da escrita; os elementos esquecidos na distribuição das grades pelo compositor e sua varinha mágica, no nascimento da obra, resistem, de maneira veemente, à ordem estranha, hostil, que lhes é imposta; vingam-se à sua moda: a obra não chega a se organizar segundo uma coerência probatória, ela soa mal; sua agressividade não é sempre deliberada. [...] o compositor fugia de sua responsabilidade na escolha, determinação, para transferi-la a uma organização numérica, bem incapaz disto; ao mesmo tempo ele se sentia maltratado por uma organização dessa natureza, no sentido de que ela o fazia depender de um absurdo constrangedor.

A questão primordial está na reflexão acerca da responsabilidade do compositor, que se permitiu reificar procedimentos e delegar atribuições que estes mesmos procedimentos são incapazes de assumir. Esta questão permanece atual, e é relevante na música feita, por exemplo, com a assistência do computador. O posicionamento frente a esta questão dará o matiz às varias alternativas individuais. Cage optará por oscilar entre os extremos de suas leituras de **Finnegans Wake**, de James Joyce, e **Freeman Etudes** - numa aproximação inusitada, talvez involuntária, à música de Ferneyhough, - cuja primeira audição completa, em 1991, foi realizada por Irvine Arditti, coincidentemente um dos principais intérpretes da música de Ferneyhough, habituado a solucionar impossibilidades de execução. Stockhausen lançará mão do que denominou “*formula*”, unidades gerativas sobre as quais passou a basear os procedimentos composicionais de suas obras. Exemplo claro e notável do seu emprego da “*formula*” está exposto na sua minuciosa análise de **In Freundschaft**: “Desde a composição de **MANTRA**, em 1970, utilizo a ideia de *formula* tanto no sentido de uma *formula* matemática a partir da qual um universo de relações pode ser deduzido, quanto no sentido de uma ‘*formula* mágica’ com a qual é possível suscitar eventos prodigiosos.”⁴⁴ (STOCKHAUSEN, 1989).

⁴⁴ Since the composition of **MANTRA** in 1970 I use the idea of *formula* both in the sense of a mathematical *formula* from which a world of relationships can be deduced, as well as in the sense of a “magic *formula*” with which it is possible to evoke marvelous events. (Tradução para o inglês de John McGuire, 1999, p. 2)

3.4 A intuição de volta ao cerne do processo criativo

Na música de Cage habita o espírito da preordenação, e o processo criativo materializa-se na aplicação de algoritmos. O que parece acaso é, paradoxalmente, determinismo. De modo geral, entretanto, podemos afirmar que o descontentamento com o princípio da preordenação levará a uma recondução da intuição ao cerne do processo criativo. Xenakis (1966, p. 10), para quem “a música atonal libertou-se da função da tonalidade, ao abrir um novo caminho paralelo àquele das ciências físicas - mas imediatamente obstruiu-o, outra vez, com o quase-absoluto determinismo do sistema serial”⁴⁵, ao enumerar as fases fundamentais do processo composicional inicia com “1. *Concepções iniciais* (intuições, dados provisórios ou definitivos).” (XENAKIS, 1971, p. 22) Stockhausen (1989), ao descrever as considerações estruturais que lhe ocorreram na composição de **In Freundschaft**, declara que: “a questão mais fundamental, do **porquê** – entre as ilimitadas possibilidades – escolhi estas em particular, permanece sem resposta. Tudo que transcende os exemplos do texto e transforma uma composição em uma obra de arte musical foi deixado em aberto.”⁴⁶

Os spectralistas fizeram duras críticas à prática e aos valores estéticos das escolas imediatamente antecessoras. Ao criticar as noções de tempo liso e estriado de Boulez – “é meramente a invenção de um regente destituído de qualquer percepção fenomenológica”⁴⁷ (GRISEY, 1987, p. 240) -, a importância estrutural dos tempos em **Gruppen** de Stockhausen – “Quem os percebe?” -, as noções de ritmo retrogradável e não-retrogradável, em Messiaen, Grisey (1987, p. 257) defende uma nova perspectiva de abordagem da percepção do fenômeno sonoro em que, citando St. Just, a “*estrutura*, qualquer que seja a sua complexidade, *deve deter-se na perceptibilidade da mensagem*.”⁴⁸ Em uma abordagem “mais qualitativa” ao que chama de “a carne do tempo”, Grisey (1987, p. 257) declara a impossibilidade de:

⁴⁵ [...] atonal music broke free of the function of tonality, opening a new path parallel to that of the physical sciences – but immediately blocked it again with the quasi-absolute determinism of the serial system.

⁴⁶ Thus, the most fundamental question, i.e. **why** – from the limitless possibilities – I chose these in particular, remains unanswered.

Everything that transcends textbook examples and turns a composition into a work of musical art has been left open. (Tradução para o inglês de John McGuire, 1999, p.18)

⁴⁷ The notion of smooth (unmeasured) and striated (measured) time described by Pierre Boulez (1968, 1971) is merely the invention of a conductor bereft of any phenomenological awareness.

⁴⁸ [...] *structure*, whatever its complexity, *must stop at the perceptibility of the message*.

[...] refletir sobre as estruturas do tempo musical sem imediatamente tocar em aspectos fenomenológicos e psicológicos.

A carne do tempo é a parte não reconhecida da composição musical. É então que compreendemos tais frases como:

‘O mais é com os músicos!’

‘Isto não pode ser aprendido.’

ou talvez ‘Isto é uma questão de intuição.’⁴⁹

Em entrevista a Rozalie Hirs (2009, p. 10), em 10 de abril de 2007, Tristan Murail, cuja trajetória criativa está associada ao desenvolvimento de aplicativos para a computação musical, ao responder acerca da evolução de suas ideias composicionais, esclarece:

Admito que me tornei, cada vez mais, interessado na forma psicológica. Uma peça como **Le Partage des eaux** é claramente voltada a isto, mais do que à análise sonora, que abrange somente uma pequena parte da composição. Isto envolve questões relacionadas, por exemplo, à duração necessária, a correta disposição desta ou daquela estrutura musical, e o funcionamento da memória e sua influência na percepção. Ao mesmo tempo, tenho me tornado consistentemente mais descontraindo com o material harmônico, assim não preciso mais depender de cálculos ou análises. Ademais, quando te tornas muito familiar com uma técnica, não necessitas mais percorrer todas as etapas. Por exemplo, nos anos 60, poderias escrever música serial sem anotar uma série – poderias apenas escrever coisas intuitivamente que soariam como música serial, mesmo se não houvesse, absolutamente, nenhuma série, porque estavas acostumado ao mundo sonoro e às conexões entre as alturas, etc. O mesmo aplica-se às estruturas espectrais: atualmente, uma grande parte das estruturas harmônicas que uso são organizadas intuitivamente.⁵⁰

A intuição aparece como um estágio superior do domínio de determinada técnica composicional, um estágio que a preordenação jamais permitiria alcançar. Razão, entre outras, porque os spectralistas - Grizey, Murail - e pós-spectralistas - Saariaho, Hurel, Dalbavie -

⁴⁹ In fact it seemed to me virtually impossible to reflect on structures of musical time without immediately touching on phenomenological and psychological aspects.

The flesh of time is the unacknowledged part of musical composition. It is thus that we understand such phrases as:

“The rest is up to the musicians!”

“This can’t be learned.”

or perhaps “It’s a matter of intuition.”

⁵⁰ I suppose I’ve become increasingly concerned with psychological form. A piece like *Le Partage des eaux* is clearly concerned with this rather than with sound analyses, which comprise only a small part of the composition. This involves questions related, for example, to the necessary duration, the right placement of this or that musical structure, and the functioning of memory and its influence on perception. At the same time, I’ve become consistently more relaxed with harmonic material, so I no longer need to rely on calculations or analysis. After all, when you become very familiar with a technique, you no longer need to go through all the steps. For example, in the sixties, you could write serial music without writing a series – you could just write things intuitively that would sound like serial music, even if there was absolutely no series in it, because you were accustomed to the sound world and the connections between the pitches, etc. The same applies to spectral structures: nowadays, a large part of the harmonic structures I use are organized just intuitively.

tomam a música tonal como referência na fundamentação do seu pensamento musical e nas suas proposições.⁵¹

3.5 O fascínio da preordenação: a sistematização do próprio processo composicional

A preordenação tem o seu fascínio: permite um grau de controle quase transcendental sobre o processo composicional; satisfaz, ainda no âmbito do processo composicional, a ansiedade por um princípio unificador; atribui a cada átomo musical um sentido determinado e integrado a um princípio estrutural totalizante; permite fixar inter-relações entre todos os elementos e níveis da obra; acena, enfim, com a possibilidade de ordenamento de todos os aspectos da matéria sonora⁵². A preordenação sistematiza o processo composicional, coloca ordem não somente nos parâmetros musicais, mas, sobretudo, no próprio processo criativo. São estas razões, presentes em diversos textos das décadas de 50 e 60, que, a repercutir ainda nos dias atuais, fundamentam e sustentam a escolha por técnicas alicerçadas ou combinadas com o princípio da preordenação. Assim foi com este autor nos trabalhos composicionais com, entre outras, **5 Peças de Caráter** e **Três Visões Horizontais do Destino**. Mas as qualidades e características próprias do princípio da preordenação invadem o campo de responsabilidades do compositor, a partir do momento em que este se limita a combinar e acomodar os elementos - independente do processo de determinação - para obter o “melhor rendimento possível” de um material destituído de suas potencialidades, cujo valor está exclusivamente na posição que lhe é atribuída no ordenamento das unidades discretas do parâmetro correspondente. Esse constrangimento está no cerne de todas as críticas ao princípio da preordenação, e, no caso deste autor, está na origem da “angústia” composicional que forçou a busca por outra orientação, norteada pelas questões da significação e expressão, a partir de então situadas no centro do processo criativo. As questões da sintaxe foram situadas no plano que lhes é de direito: o seu sentido está em servir à significação e expressão musical, que passam a orientar as escolhas técnicas, sem que sejam ressuscitados os preconceitos de ordem técnica que, no passado, atingiram o trítono, as quintas e oitavas

⁵¹ Ver Pousset, 2000.

⁵² Ver STOCKHAUSEN, Karlheinz. Zur Situation des Metiers (Klangkomposition), em **Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik**, v.1, p.45-61. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963. Há a tradução para o Português por Regina Johas, em MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica – História e Estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 59-72.

paralelas, alcançaram as oitavas e tríades em si mesmas - entidades, segundo Boulez (1963, p. 48), “carregadas de história” - e algumas correntes estenderam, no passado recente, para um sem número de materiais.

3.6 O problema da significação musical

Em pleno acordo com Imberty (1979, p. XII), considera-se a música,

[...] por *necessidade psicológica*, expressiva e significante. As atividades de composição, interpretação, escuta e análise que ela implica são atividades relevantes da função simbólica em geral, e a arte musical não é independente das leis que regem a invenção e a utilização dos outros sistemas de signos e símbolos pela imaginação e o pensamento humanos. [...] A música é expressiva, a música traz em si sentido e induz as significações em nome de uma ambição universal do homem, que deseja compreender e representar o mundo à sua fantasia, segundo a ordem de seus desejos e sonhos, substituindo a natureza e sua percepção imediata por uma cultura a promulgar as novas relações subjetivas, instaurando um universo de valores opostos ao universo das coisas. [...] toda obra musical é produção intencional [...] Toda obra musical, ao menos depois do século XVI, é comunicação dum maneira de sentir, ver, interpretar, que o artista propõe aos outros homens na esperança de que estes perceberão ao menos uma parte de suas intenções.⁵³

O problema da significação musical é desafiador. Lévi-Strauss (2004, p. 38) dá a dimensão deste desafio ao reconhecer na própria música “o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso.” Imberty (1979, p. XII) coloca a questão fundamental: “[...] permanece intacto o problema de saber qual é a natureza desta comunicação entre o compositor e seu público, qual é a natureza da mensagem

⁵³ [...] la musique apparaît, par *nécessité psychologique*, expressive et signifiante. Les activités de composition, d’interprétation, d’écoute et d’analyse qu’elle implique sont des activités relevant de la fonction symbolique em general, et l’art musical n’est pas indépendant de lois qui régissent l’invention et l’utilisation des autres systèmes de signes et de symboles par l’imagination et la pensée humaines. [...] La musique est expressive, la musique porte sens et induit des significations au nom d’une ambition universelle de l’homme, qui veut saisir et représenter le monde à sa fantasia, selon l’ordre de ses désirs et de ses rêves, en substituant à la nature et sa perception immédiate une culture promulguant des rapports subjectifs nouveaux, instaurant un monde de valeurs opposé à l’univers des choses. [...] toute œuvre musicale est production intentionnelle [...] Toute œuvre musicale, au moins depuis le XVI^e siècle, est communication d’une manière de sentir, de voir, d’interpréter, que l’artiste propose aux autres hommes dans l’espoir que ceux-ci percevront au moins une part de ses intentions.

ela mesma.”⁵⁴ Traz para o primeiro plano a abordagem do conteúdo emocional e do prazer musical:

De início, a questão posta é a de saber em que medida o prazer musical, ligado aos fenômenos perceptivos e fisiológicos que modificam o *nível de vigilância* do sujeito, determina, também, o conteúdo emocional das significações associadas a certos tipos particulares de formas musicais. É então por uma fisiologia das emoções musicais que são explicadas as reações elementares a partir das quais se desenvolvem os esquemas afetivos da atividade representativa simbólica.⁵⁵ (IMBERTY, 1979, p.XIV)

Em Lévi-Strauss (2004, p. 48-50) encontramos identificadas as características essenciais da linguagem musical: transcendência do plano da linguagem articulada; atualização do desígnio do compositor por meio do ouvinte e por ele; linguagem, a um só tempo, inteligível e intraduzível; organização natural da experiência sensível; o conjunto sobre o qual opera é de ordem cultural, o que explica o fato de a música nascer inteiramente livre dos laços representativos; irreduzível e soberana; hipermediação entre natureza e cultura; coextensão com a função emotiva; e, por fim:

[...] poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado, a não ser como testemunhas e como respondentes.
Em música, ainda mais do que em linguística, função fática e função conativa são inseparáveis. Situam-se do mesmo lado numa oposição cujo outro pólo reservaremos para a função cognitiva.

Está explícito no discurso de Lévi-Strauss (2004, p. 52) que a música é portadora de uma mensagem que só se transmite por meio da própria música - pois é intraduzível e irreduzível - pela experiência direta com o fenômeno musical: “a música [...], cujo privilégio consiste em saber dizer o que não pode ser dito de nenhum outro modo.”

⁵⁴ [...] le problème reste entier de savoir quelle est la nature de cette communication entre le compositeur et son public, quelle est la nature du message lui-même.

⁵⁵ Au point de départ, la question posée est de savoir dans quelle mesure le plaisir musical, lié à des phénomènes perceptifs et physiologiques modifiant le *niveau de vigilance* du sujet, détermine aussi le contenu émotionnel des significations associées à certains types particuliers de formes musicales. C’est donc par une physiologie des émotions musicales que sont expliquées les réactions élémentaires, à partir desquelles se développent les schèmes affectifs de l’activité représentative symbolique.

Lévi-Strauss tomou o cuidado metodológico de especificar as características que distinguem a música das outras linguagens artísticas. Com relação à poesia, escreve:

Nem todo mundo é poeta, mas a poesia utiliza como veículo um bem comum, que é a linguagem articulada. Ela se contenta em estabelecer para o seu emprego regras específicas. A música, ao contrário, se vale de um veículo que lhe é próprio e que, fora dela, não é suscetível de nenhum uso geral. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 38)

E com relação à pintura:

Não existe verdadeira paridade entre pintura e música. Uma encontra na natureza a sua matéria: as cores são dadas antes de serem utilizadas [...] A natureza oferece espontaneamente ao homem todos os modelos das cores [...] a natureza produz ruídos, e não sons musicais⁵⁶, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto [...] os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado. (*Ibidem*, p. 38-42)

Esse cuidado previne contra o erro comum de abordar a linguagem musical com o instrumental, procedimentos e critérios analíticos da linguagem articulada. Ou contra o erro, também comum, de analisar a linguagem musical por comparação com a linguagem articulada, cobrando daquela o atendimento aos mesmos paradigmas desta para ser reconhecida como linguagem. As conclusões somente podem ser equivocadas ao ponto de se levantar a questão ontológica de a música ser ou não linguagem.

Após serem tomadas como objeto de reflexão pela antropologia – Lévi-Strauss - e pela psicologia – Imberty – as questões da significação em música passam a dominar o eixo das preocupações da Musicologia a partir dos anos 90. Kramer (2002, p. 1) inicia **Musical Meaning** abordando a questão diretamente:

O problema da significação situa-se na vanguarda do pensamento recente sobre a música. Se a música tem significado, que tipos de significado poderia ter, e para quem; a relação do significado musical com a subjetividade individual, vida social, e

⁵⁶ No estágio em que se encontra a música, ainda é necessário explicitar a distinção entre som e ruído, utilizada aqui a partir da perspectiva antropológica da oposição entre natureza e cultura. Esta distinção, como é aqui interpretada, não diz respeito às características intrínsecas do som. Diz respeito, exclusivamente, à intenção que envolve a produção do som: Está no âmbito da cultura todo e qualquer som **voluntariamente** produzido ou contextualizado com intenção musical por meio da ação humana. Todo o resto é ruído.

contexto cultural – estas questões têm inspirado fortes sentimentos e vigorosos debates.⁵⁷

Para Kramer (2002, p. 1) o problema do significado musical e sua solução situam-se na ambiguidade entre autonomia e contingência, originada na música ocidental quando do seu desenvolvimento para “algo a ser ouvido ‘por si mesmo’ como arte ou entretenimento, ao invés de algo amalgamado com ocasião social, drama, ou ritual.”⁵⁸ Kramer (2002, p. 3) vislumbra nesta condição a replicação da condição do próprio eu: “O sentido do eu, também, está equilibrado entre uma única e absoluta autopresença e uma construtividade social contingente, e ninguém jamais escapa deste dilema – o qual, entretanto, é também sua própria solução.”⁵⁹ É neste amplo campo do paradoxo entre autonomia e contingência, réplica do paradoxo entre o indivíduo e o ser social, que se situa e se renova o significado musical: “A música, a arte de ruir distâncias, manipula este paradoxo como nada mais pode.”⁶⁰ (*Ibidem*, p. 3) Kramer (2002, p. 5) traz, também, a subjetividade para o primeiro plano, ao mesmo tempo que procura mostrar “os diversos modos nos quais a música reconhece a vida fenomênica densa que suas qualidades numênicas obscurecem”, [...] revelar “na incrustação da música nas condições contingentes atuais da vida e pensamento, o que a música reflete, realça, e em parte ajuda a criar.”⁶¹ A abordagem da questão da significação musical cobra uma perspectiva abrangente de pretensão totalizante e, conseqüentemente, contextualizada. É impermeável a uma abordagem que se propõe a tratar exclusivamente das questões imanentes, que se contenta em tratar somente das forças internas que organizam a obra.

O compositor tem diante de si problemas específicos e próprios quanto à questão da significação musical: o de dotar a obra de uma potência capaz de desencadear redes dinâmicas de significação; de fazer nascer na obra um espírito capaz de sensibilizar o ouvinte e desencadear neste a (trans)formação de áreas de significação; de conduzir o ouvinte por um percurso emocional pleno de significado. Ao mesmo tempo em que compõe a obra, e nesse

⁵⁷ The problem of meaning stands at the forefront of recent thinking about music. Whether music has meaning, what kinds of meaning it may have, and for whom; the relationship of musical meaning to individual subjectivity, social life, and cultural context – these questions have inspired strong feelings and sharp debate.

⁵⁸ In its modern form, the problem of meaning arose with the development of European music as something to be listened to “for itself” as art or entertainment rather than as something mixed in with social occasion, drama, or ritual.

⁵⁹ The sense of self, too, is poised between a unique and absolute self-presence and a contingent social constructedness, and no one ever escapes from this dilemma – which, however, is also its own solution.

⁶⁰ Music, the art of collapsing distances, plays out this paradox as nothing else can.

⁶¹ [...] the diverse ways in which music acknowledges the dense phenomenal life that its apparently noumenal qualities obscure. [...] in the embeddedness of music in the actual contingent conditions of life and thought, which music reflects, enhances, and in part helps to create.

processo mesmo, dota-a de potencialidade para a significação. O compositor trabalha com a manipulação de signos e a constituição de significados no processo de criação da obra, processo que o compositor atravessa solitário. Este é um processo de notável complexidade porque nele atua a experiência social e as ansiedades individuais. A obra informa ao mesmo tempo o estado da sociedade que a vê nascer e o estado do indivíduo imerso nesta mesma sociedade.

O compositor é um criador, articulador e desencadeador de significações. A sua linguagem, os termos que seleciona e recusa, são, consciente ou inconscientemente, quer queira quer não, a expressão de uma adesão a determinados valores estéticos e a uma determinada visão de mundo, a uma determinada ética.

Compor sob a égide da significação é uma experiência de autoconhecimento que abre ao compositor o recurso a elementos, termos, princípios organizadores suficientemente flexíveis que se permitam moldar pelas exigências da expressão.

A adesão a estes valores provocou no autor o abandono das técnicas de preordenação. O campo onde serão feitos os primeiros exercícios é o da música eletrônica.

4 - *Obra Eletrônica I*

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e não como acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 144)

Com a *Elektronische Musik* vislumbrou-se nos artefatos musicais eletrônicos o meio ideal para a fusão do pensamento paramétrico e do pensamento serial. O pensamento paramétrico estabelece os princípios de enfoque da matéria sonora e o pensamento serial a organiza. O pensamento paramétrico se desvelou gradualmente na própria construção dos artefatos eletrônicos, ao permitir a manipulação autônoma dos vários parâmetros musicais. O pensamento serial tem a sua origem datada na sistematização da música com doze sons de Schoenberg, cuja origem está, seja assinalado, situada na música instrumental. Com a extensão do princípio da serialização aos demais parâmetros musicais, colocaram-se para o intérprete exigências de execução que, verificou-se, não podiam ser satisfeitas. Não somente esta momentânea decepção com os limites do intérprete, mas, sobretudo, o fascínio com os novos meios e a possibilidade de um controle até então inimaginável fizeram da música eletrônica a ferramenta na qual foram empreendidos esforços e depositadas esperanças para a realização de um projeto estético já antes tentado, com limitado sucesso, com os meios instrumentais tradicionais, qual seja o projeto estético do serialismo integral. Os meios eletrônicos permitiram a realização, com exatidão, das grades seriais nos termos da parametrização adotada.

Outra linha de pensamento movia a música concreta, centrada na percepção: “*O objeto sonoro está no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta.*”⁶² (SCHAEFFER, 1966, p. 271) Concebe-se o som como uma unidade elementar de expressão, complexo, passível de inúmeras perspectivas, mas sempre, de um dado ângulo, a perceber o objeto sonoro como uma totalidade, em contraste com a concepção paramétrica. Assim se refere Schaeffer (1966, p. 17):

⁶² *L'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute.*

A música concreta pretendia compor obras com sons de todas as proveniências – notadamente aqueles denominados ruídos – judiciosamente escolhidos, e depois reunidos graças às técnicas eletroacústicas da montagem e da mescla dos registros.⁶³

É importante notar como, em seguida, o próprio Schaeffer (1966, p. 17) ressalta a concepção paramétrica ao referir-se à *Elektronische Musik*:

Inversamente, a música eletrônica pretendia efetuar a síntese de qualquer som, sem passar pela fase acústica, combinando, graças à eletrônica, seus componentes analíticos que, segundo os físicos, reduzem-se às frequências puras, dosadas cada uma em intensidade, e evoluindo em função do tempo. Assim, afirmava-se fortemente a ideia de que todo som era redutível a três parâmetros físicos, cuja síntese, doravante possível, tornaria inútil, a prazo mais ou menos longo, todo outro recurso instrumental, fosse tradicional ou “concreto”.⁶⁴

A música concreta abriu o campo ao nível do primeiro código a toda e qualquer sonoridade. Permitia-se, inclusive, a manipulação do próprio tempo interno da ocorrência mesma do fenômeno sonoro, fazendo-o, em sentido inverso, evoluir da sua extinção à sua origem. Permitia-se cortar o fenômeno sonoro, fragmentá-lo e recombinar os seus fragmentos. O processo composicional estendeu-se à constituição do primeiro código - os sons inventariados, o catálogo sonoro - agora sujeito às escolhas do compositor, resultado não de uma experiência coletiva, mas da experiência exclusiva do compositor com a matéria sonora, redefinida na sua aptidão para a condição de fenômeno musical. Agora concebida e percebida como amplo contínuo, a matéria sonora, sob um novo projeto estético, passa a reclamar do compositor que efetue recortes pessoais na escolha e determinação dos termos que comporão os códigos de primeiro nível, termos elementares muitas vezes exclusivos de uma única obra. O compositor, na escolha de seu catálogo de sons, deixa-se fascinar pelo som propriamente dito e pelas suas propriedades latentes para a modelagem. O compositor, ao final do processo

⁶³ La musique concrète prétendait composer des œuvres avec des sons de toutes provenances – notamment ceux qu’on appelle bruits – judicieusement choisis, et assemblés ensuite grâce aux techniques électro-acoustiques du montage et du mélange des enregistrements.

⁶⁴ Inversement, la musique électronique prétendait effectuer la synthèse de n’importe quel son, sans passer par la phase acoustique, en combinant, grâce à l’électronique, ses composants analytiques qui, selon les physiciens, se réduisent à des fréquences pures, dosées chacune en intensité, et évoluant en fonction du temps. Ainsi s’affirmait fortement l’idée que tout son était réductible à trois paramètres physiques dont la synthèse, désormais possible, pouvait rendre inutile, à plus ou moins longue échéance, tout autre recours instrumental, qu’il fût traditionnel ou «concret».

de modelagem, tem disponível, neste estágio, as menores unidades aptas ao exercício de funções formais, aptas à combinação em texturas das mais diversas complexidades. Em todos os níveis, deve ser ressaltado, atuam o gosto e a intuição; agregam-se camadas de significação, que informam desde o estado das tecnologias composicionais - o que ocorre também na *Elektronische Musik* - até, na percepção da totalidade da obra, o percurso emocional singular que lhe é inerente.

De um lado, esta abertura ao nível do primeiro código não era coerente com a distinção inicial entre *Elektronische Musik* e *Música Concreta*. Nas duas práticas o compositor não mais podia contar - e o recusava - com um nível de primeiro código herdado, que lhe trazia definido de antemão os valores hierárquicos dos termos musicais e a sua sintaxe de combinação. O compositor estava, desde então - com os meios que conquistara com a *Elektronische Musik* e a *Música Concreta* - definitivamente envolvido com processos de escolha que, a partir de então, atravessavam por inteiro o processo composicional. Por outro lado, a superação das impossibilidades de realização e, ao mesmo tempo, o fracasso inicial no tratamento do timbre pela síntese aditiva desvelaram fraturas não em questões de ordem técnica, mas no projeto estético do pensamento serial integral. A revisão deste projeto é que fará desmoronar a distinção entre música eletrônica e música eletroacústica, e permitirá obras como, por exemplo, **Gesang der Jünglinge**, **Kontakte** (1958-60) e **Telemusik** (1966), de Stockhausen, onde a fidelidade é, em primeiro lugar, a princípios estéticos e não a procedimentos técnicos, estes últimos levados à condição de ferramentas de mediação entre os propósitos do compositor e a obra como objeto apto a se inserir nos jogos de significação, a circular como fenômeno social.

Em “Éventuellement ...”, Boulez (1995, p. 163), ao considerar a experiência da música concreta - “indispensável na medida em que ela permite resolver dificuldades apresentadas seja pela criação de espaços sonoros não-temperados e de sons complexos, seja pela realização de estruturas rítmicas fracionando os irracionais” -, assinala as dificuldades impostas pelos meios rudimentares como causa da pouca preocupação (poder-se-ia dizer impossibilidade) em organizar os objetos sonoros: “E podia ser de outra forma, com os meios tão rudimentares fornecidos pelos processos de gravação de disco? Não parece.” Ao vislumbrar a evolução destes mesmos meios, Boulez (1995, p. 163) prevê, entretanto, outros resultados: “Mas com aparelhos mais e mais aperfeiçoados, construídos sob a direção de Pierre Schaeffer, a partir da gravação em fita, em particular, parece que se pode chegar a resultados de uma precisão bem satisfatória.” Não era possível prever os avanços trazidos pelo computador. Este se mostrou o instrumento ideal na realização das postulações da

Elektronische Musik e da *Música Concreta*. E trouxe consigo outras exigências e possibilidades nascidas no próprio processo do seu desenvolvimento. As postulações e métodos – atualizados pelo recurso ao computador – da *Elektronische Musik* e da *Música Concreta* delineiam os métodos utilizados em **Obra Eletrônica I**, obra que se define, em razão de seu suporte, como música de computador, ou, em concordância com Chadabe (1997, p. X), *música eletrônica*: “Música eletrônica inclui toda a música feita com eletrônica, seja especificamente com computador, sintetizador, ou qualquer outro equipamento especial. [...] Música eletrônica, no meu modo de pensar, é o termo genérico [...]”⁶⁵

Obra Eletrônica I é a primeira experiência, levada a termo, em que o autor utiliza o suporte das novas mídias eletrônicas. O conceito de níveis, a que já se referiu antes, de uso corrente pela linguística estruturalista na análise da linguagem, parece ferramenta extremamente útil para a explicação das técnicas composicionais utilizadas. Tem-se plena consciência de que o valor do conceito, neste caso, é pedagógico, e tem o propósito de, no contínuo do trabalho composicional, destacar aqueles marcos capazes de lançar luzes no processo como um todo. O processo propriamente dito não obedeceu a compartimentações simples e estanques, e avançou ao custo de inúmeros retrocessos e deslocamentos muitas vezes imprevistos, vislumbrados somente na ação empírica do processo criativo, na experimentação com os materiais e na reflexão e investigação dos procedimentos por fim adotados. A visão do processo composicional que será apresentada aqui é uma construção retrospectiva, reducionista e que não alcança a complexidade do processo criativo.

As ferramentas que foram utilizadas permitem um controle absoluto sobre cada aspecto da matéria sonora, embora este controle esteja limitado à manipulação do som. Possibilita, mas não alcança a combinação das unidades na composição do discurso musical, a sua organização em figuras aptas a estabelecer relações de significação. Este é um plano regulado pela subjetividade, marcado pela interferência, conduzido pelas escolhas do compositor. É o plano do estilo, onde as marcas da individualidade dão à obra o seu caráter único e, ao mesmo tempo, predispõe-na a transcender esta individualidade, ascendendo à condição de fato social, em que a obra é o ponto de convergência dos propósitos do autor e das ansiedades do ouvinte. Apesar do poder e responsabilidade postos nas mãos do compositor, utilizamo-los completamente afastados da ideologia da preordenação. Pousser (1996, p. 165), já em 1966, observava na produção mais significativa da música eletrônica que:

⁶⁵ Electronic music includes all music made with electronics, whether specifically with computer, synthesizer, or any other special equipment. [...] Electronic music, to my way of thinking, is the generic term [...].

[...] uma grande concessão parece ter sido feita a um ponto de vista puramente intuitivo, e os princípios racionais de controle parecem ter sido nitidamente abandonados. Mas nossa intenção fundamental continuava a ser, com efeito, superar a oposição dualista entre meios intuitivos e meios intelectuais, buscar um ponto em que cálculo e imaginação não estivessem mais separados.

Ainda Pousser (1996, p.167): “A realidade não pode ser completamente mapeada por nossas medições e cálculos.” E em defesa de critérios qualitativos:

Se a apreensão sintética e intuitiva das coisas é a condição primeira de todas as operações ulteriores, entre as quais das racionais (e com efeito podemos dizer que, sendo operações, formações, elas são sempre racionais, num ou noutro sentido), então não é somente possível mas absolutamente necessário trabalhar com critérios qualitativos considerados em todos os níveis.” (POUSSER, 1966, p.168)

Os princípios racionais e o cálculo a que se refere Pousser, dos primeiros compositores a trabalhar no estúdio de Colônia, são as operações típicas da música serial integral. Em **Obra Eletrônica I** os “cálculos” têm um escopo limitado. Operam exclusivamente na construção e refinamento das características de cada objeto sonoro, orientados pelo princípio maior de tornar estes mesmos objetos aptos a se combinar em unidades carregadas de significação. As questões da significação presidem todo o processo composicional, em todos os níveis, de **Obra Eletrônica I**.

O processo composicional, considerado de uma perspectiva que somente a visão retrospectiva permite, manipula diversas camadas linguísticas. A primeira delas, o código de primeiro nível, é o trabalho de criação e definição do catálogo sonoro, a exemplo da prática legada pela Música Concreta. Decidiu-se pelo emprego exclusivo de sons de origem eletrônica. Na criação destes elementos de primeiro nível utilizou-se a plataforma *Nord Modular*. Foram utilizados, exclusivamente, geradores de ondas senoidais, numa referência explícita aos primeiros experimentos e obras da *Elektronische Musik*. Neste processo, a criação de cada elemento, em razão da origem eletrônica, passa, senão por uma concepção, ao menos por uma prática paramétrica. São definidas as frequências, o desenvolvimento de seu perfil ou envelope, as intensidades. Definidas estas grandezas originais, que geram um primeiro aspecto timbrístico, a partir da experiência empírica, faz-se a escolha daqueles

“objetos sonoros” que comporão o código de primeiro nível. **Obra Eletrônica I** está inteiramente baseada em três objetos sonoros, cada um deles na origem de cada uma das três grandes seções que articulam a obra. O recurso à prática paramétrica restringe-se à criação dos objetos sonoros, termos do código de primeiro nível. A partir deste nível os objetos sonoros são trabalhados como totalidades moldáveis. Serão submetidos a diversos processos de transformação. Feita a escolha dos objetos sonoros, estes foram transportados para a plataforma *Pro Tools*, onde se cumpriram todas as demais etapas do processo composicional, à exceção da espacialização. As principais ferramentas de moldagem dos objetos sonoros que foram utilizadas são o *Pitch'n time* e a *reverberação*. A reverberação foi motivo dos mais variados engenhos desde os primeiros empreendimentos com o som gerado eletronicamente. O *Pitch'n time* é ferramenta de maior complexidade e que veio atender a uma ansiedade formulada no primeiro momento, como nos faz saber Pousser (1996, p.86):

[...] o que importa é, sobretudo, continuarmos a realizar a música tornada possível pelos meios eletrônicos dos quais dispomos. E a questão, a última (mas não a menos importante), é paradoxalmente a da adaptação dos meios técnicos às representações imaginárias. Pois muitas coisas, possíveis em princípio, não estão ainda à nossa disposição de um ponto de vista prático. Duas possibilidades técnicas deveriam ser particularmente desenvolvidas: de uma parte, o controle preciso pelos meios automáticos das transformações graduais, [...] (e que deveria regular tanto a amplitude quanto a frequência, seja no gerador, seja no gravador de fita magnética com velocidade variável); de outra parte, a possibilidade de modular, independentemente uma da outra, a frequência e a duração de formas sonoras já articuladas. Em certos casos, isso aceleraria e facilitaria o trabalho de realização dos compositores em uma medida apreciável.

Cada unidade sonora de **Obra Eletrônica I** é única na sua constituição. Cada unidade é trabalhada com a intenção de conferir uma evolução dinâmica única do timbre. O objeto sonoro no qual se baseia a primeira seção da obra – de 0seg a 3min40seg – é a primeira unidade sonora que se ouve, semelhante ao som de sino, ao qual se agregou uma “leve” reverberação. Este objeto e a configuração do seu perfil em diversas elaborações simples e complexas orientarão a composição de todas as unidades sonoras da primeira seção, e, conjugado com os objetos sonoros característicos, de unidades sonoras da segunda e terceira seções.

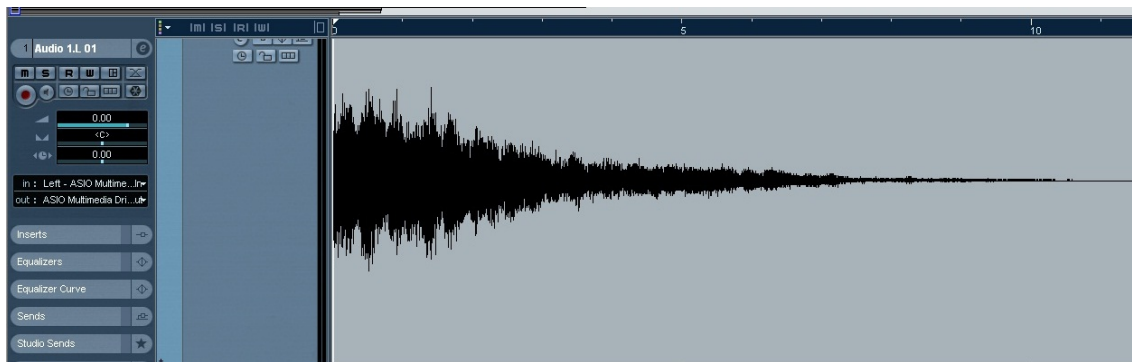


Figura 11. Objeto sonoro característico da primeira seção, cujo perfil é tomado como norma para a elaboração dos perfis de unidades sonoras presentes nas três seções da obra.

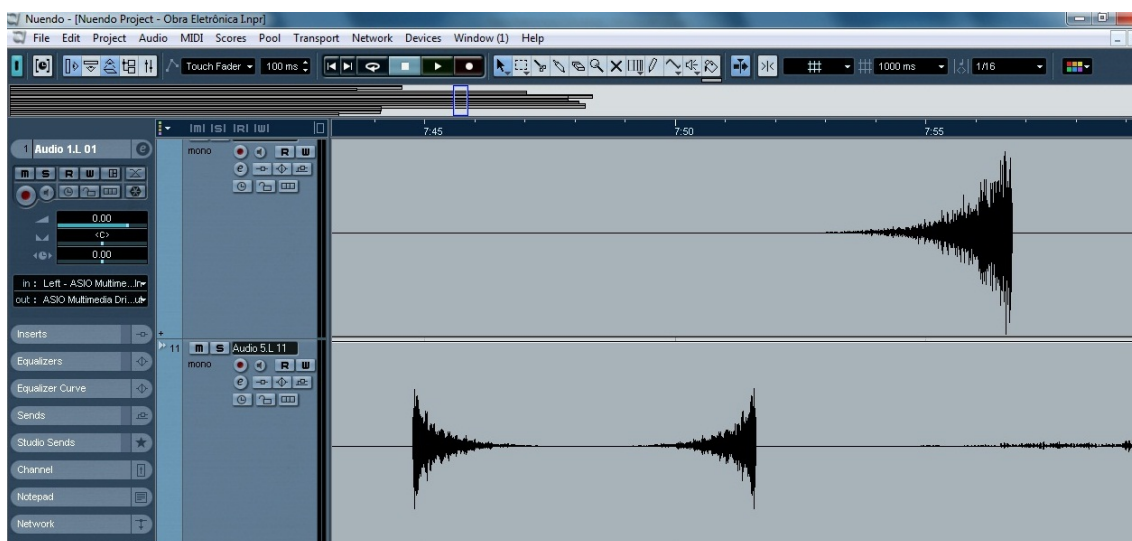
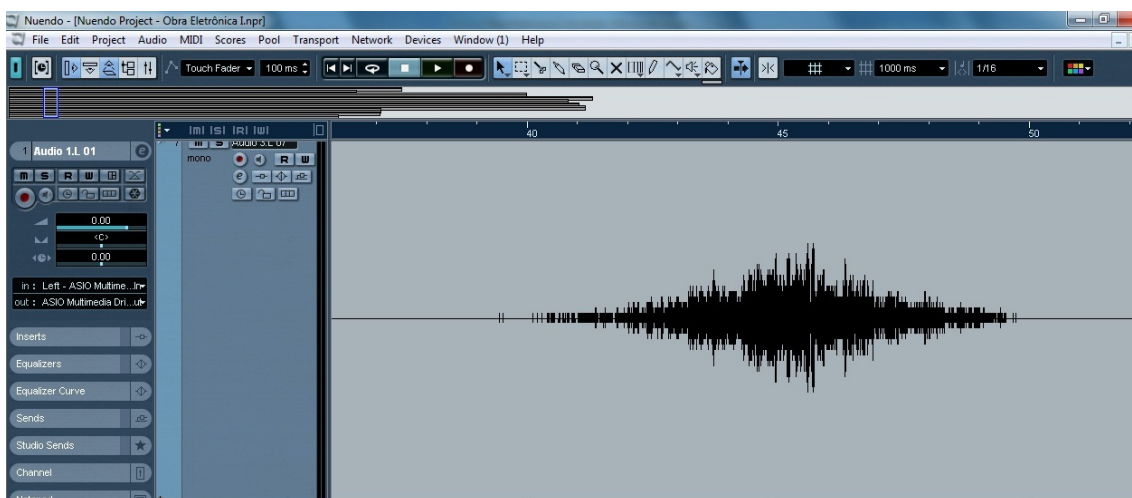


Figura 12. Unidades sonoras obtidas a partir da elaboração simples do objeto sonoro

característico da primeira seção, fundindo-o com o seu próprio “retrogrado”.

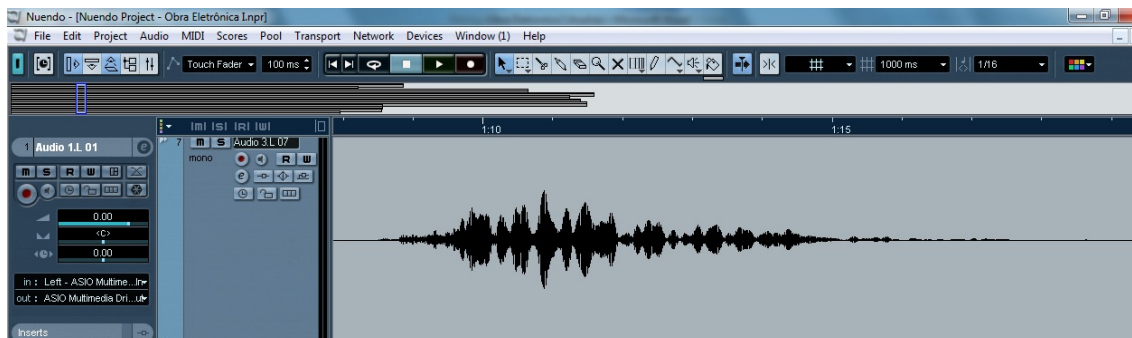


Figura 13. Unidade sonora obtida a partir da elaboração complexa do objeto sonoro característico da primeira seção.

Na elaboração das unidades sonoras, a *reverberação* é utilizada no processo construtivo mesmo, e não somente para “ambientar” o som. Recurso que utilizamos com frequência foi sobrepor várias unidades sonoras, comprimi-las em seguida com o *Pitch’n time*, potencializando o seu ataque, aplicar em seguida a reverberação, suprimir as unidades sonoras sobrepostas, deixando permanecer apenas a ressonância criada pela aplicação da reverberação, criando um novo objeto sonoro derivado a ser moldado de acordo com perfis associados ao objeto sonoro fonte⁶⁶. Na criação de unidades sonoras complexas, com o intuito de dotá-las de um timbre evolutivo, com um percurso específico e único, utilizamos a técnica de sobrepor o objeto sonoro fonte ou derivado a si mesmo, por um dado número de vezes. Utilizando o *Pitch’n time*, introduzimos em várias camadas sonoras deslocamentos intervalares de no máximo um tom inteiro, provocando o surgimento de uma complexa interação de batimentos, percebida como timbre. Estes novos timbres foram selecionados como unidades sonoras em função das relações de continuidade que se desejou estabelecer na primeira e segunda seções, e de descontinuidade e ruptura na terceira seção da obra. Na primeira seção a textura é homogênea, resultante da sucessão e sobreposição de unidades sonoras de um perfil semelhante, mas jamais idêntico.

A segunda seção, de 3min40seg a 6min53seg, que se articula com a primeira por uma

⁶⁶ Distinguimos *objeto sonoro fonte* de *objeto sonoro derivado*. Embora cumpram a mesma função formal, o *objeto sonoro fonte* é aquele primordial obtido com o *Nord Modular*. O *objeto sonoro derivado* também será submetido aos processos de modelagem, mas é ele mesmo resultado de um processo de modelagem no qual se obtém um objeto sonoro de, podemos dizer, segundo grau.

unidade sonora com intenso crescendo, apresenta as suas unidades sonoras submetidas a uma clara hierarquia. A textura é heterogênea, resultante da sobreposição de unidades sonoras construídas a partir de distintos objetos sonoros fonte. O objeto sonoro típico da segunda seção multiplica-se, de início, por toda a tessitura. Compõe um suporte sobre o qual se articulam unidades sonoras complexas derivadas do primeiro objeto sonoro fonte. Evolui para o extremo agudo, sendo gradualmente “assimilado” por unidades sonoras que recompõem o comportamento das unidades sonoras da primeira seção.

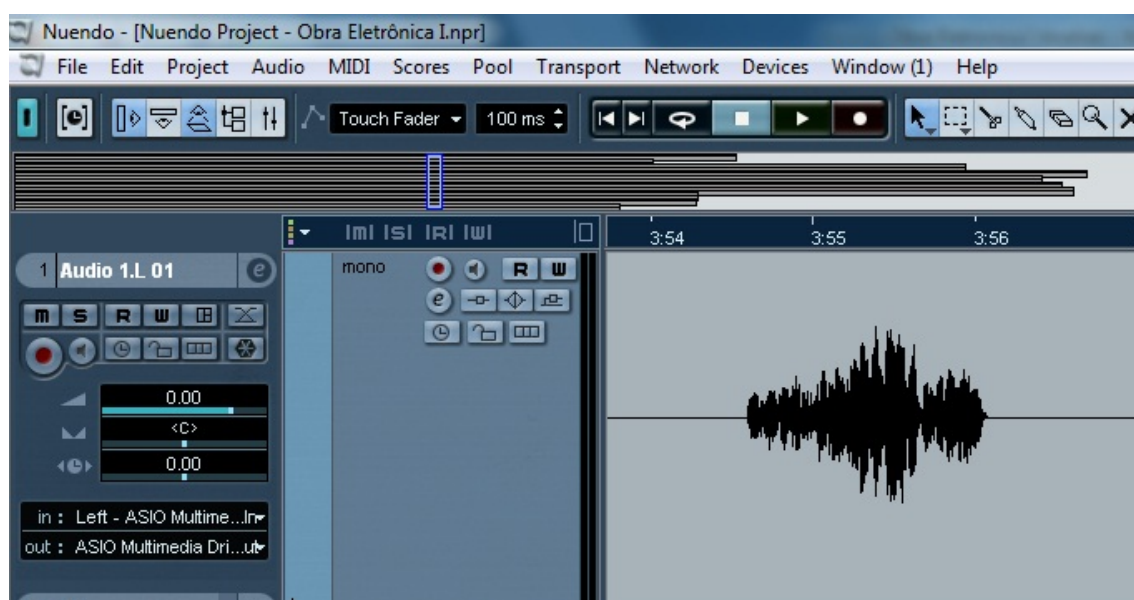


Figura 14. Objeto sonoro característico e só presente na segunda seção.

A terceira seção, de 6min58seg a 10min10seg, é heterogênea na sucessão e na sobreposição das unidades sonoras. As relações que se estabelecem entre as várias unidades sonoras são predominantemente de ruptura, em oposição às relações predominantes de continuidade nas primeira e segunda seções. O objeto sonoro característico desta terceira seção é derivado do objeto sonoro fonte da primeira seção por um processo de distensão, utilizando-se o *Pitch'n time*. O processo de estender, de esticar o objeto sonoro no tempo produz “deformações” no objeto sonoro fonte, capazes de alterar por completo a sua identidade, interessantes o suficiente, neste caso, para assumir funções formais da importância da caracterização de uma grande seção inteira. Ao final do processo, surgem simulacros de “vozes”, na realidade batimentos, que conduzem a sensação provocada pelo som eletrônico à fronteira dos sons articulados da voz humana.

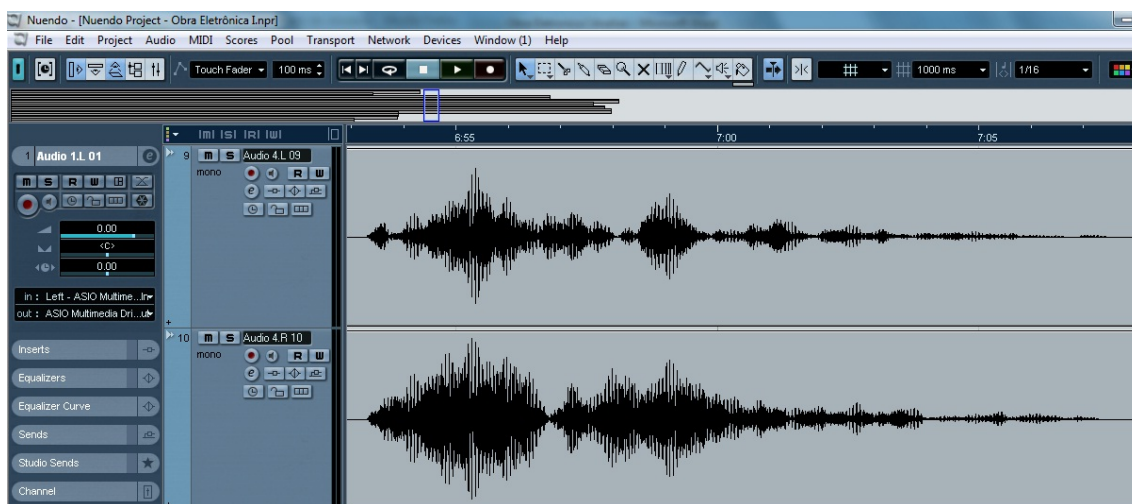


Figura 15. Objeto sonoro derivado característico da terceira seção.

O amplo espectro de possibilidades que é dado pelos meios eletrônicos é estonteante, desorientador. Enfrentou-se a ansiedade diante do excesso de possibilidades com economia na escolha dos objetos sonoros que compuseram o código de primeiro nível. As unidades sonoras, resultantes dos processos de moldagem aplicados aos códigos de primeiro nível, constituem-se em códigos de segundo nível, elementos de articulação da significação. Há a categoria intermediária dos objetos sonoros derivados, submetidos ao mesmo processo de moldagem das unidades sonoras, mas que são igualados ao objeto sonoro fonte, código de primeiro nível. Podemos falar ainda de códigos de terceiro nível, a referir às grandes seções, e de código de quarto nível, a referir à obra como um todo. As relações de significação instauram-se a partir dos códigos de segundo nível.

A criação de uma obra em que a preocupação com a significação orienta todo o processo composicional é o princípio diretor da concepção de **Obra Eletrônica I**. É apoiado neste princípio que se permitiu abandonar as técnicas de preordenação do material musical, e buscou-se obter da exploração das potencialidades deste os estímulos materiais para cumprir todas as etapas do processo criativo. Não houve, em nenhum momento, nem a preocupação e sequer o interesse de cumprir um projeto técnico ou de índole formalista. Todos os passos foram guiados por um projeto estético orientado pela constituição de um discurso musical em que o fascínio, se houver, é pela ação sensível da obra, que faz da elaboração da sonoridade o

seu meio de comunicação com o ouvinte, em quem se quer despertar e conduzir uma vivência intelecto-emocional. A significação em música, adverte-se, possui uma dupla face paradoxal: é inteligível e, em diversos graus, de apreensão direta; mas, por outro lado, o que se apreende, o conteúdo da experiência musical, não se deixa traduzir ou transmitir pela linguagem articulada, permitindo, quando muito, referências vagas, embora incitadoras, por analogia ou metáfora. Trata-se de fenômeno complexo, cuja compreensão exige um consórcio de disciplinas. Como descreve Imberty (1979, p. 5-6):

[...] se a significação musical não é denotativa, surge como um fenômeno psicológico e cultural irrecusável, ao menos de dois modos. Em primeiro lugar, 'a existência mesma e a ubiquidade da música vocal, seu prestígio universal' (RUWET, 1972, p.43). É um fato, e em nossa história musical ocidental – para nos atermos senão a ela – nada nos autoriza a pensar que, no lied ou na ópera, as palavras não sejam em nada essenciais à obra. Em seguida, fato também completamente irrecusável, embora mais sutil em suas manifestações, as obras musicais, vocais ou não, desencadeiam no ouvinte um efeito complexo, ao mesmo tempo emocional e intelectual, que, quando dá lugar à verbalização, seja em um comentário crítico, seja nas associações mais espontâneas e imediatas, parece suficientemente consistente para ser relacionado à obra enquanto tal, quaisquer que sejam os pertencimentos culturais do sujeito. [...] Em suma, a significação musical surge nos comportamentos e atividades variadas tendo por suporte a linguagem, no que se pode denominar de atividades semânticas. A significação musical torna-se então o objeto de um estudo psicológico ou sociológico, e não mais semiológico.⁶⁷

A semiologia pouco esclareceu acerca do funcionamento da linguagem musical. Condicionada pelos estudos da linguagem articulada, a linguística, e marcada por abordagens voltadas para os fenômenos e características imanentes, não pôde efetuar a transposição das técnicas de elucidação – aliás, encontrou aí o seu limite – para uma linguagem que é, na sua essência, não denotativa. Mostrou-se incapaz de uma abordagem que ultrapassasse o objeto e se mostrasse capaz de atuar como suporte na compreensão das relações dinâmicas que este mantém com o meio em que está contido.

⁶⁷ Cependant, si la signification musicale n'est pas dénotative, elle apparaît comme un phénomène psychologique et culturel irrécusable, au moins de deux façons. Tout d'abord, 'l'existence-même, et l'ubiquité de la musique vocale, son prestige universel' (Ruwet, 1972, p.43). Il s'agit là d'un fait, et dans notre histoire musicale occidentale – pour ne s'en tenir qu'à elle -, rien n'autorise à penser que, dans le lied ou l'opéra, les paroles ne sont en rien essentielles à l'œuvre. Ensuite, fait tout aussi irrécusable, bien que plus subtil dans ses manifestations, les œuvres musicales, vocales ou non, déclenchent chez l'auditeur un effet complexe, à la fois émotionnel et intellectuel, qui, lorsqu'il donne lieu à verbalisation, soit dans un commentaire critique, soit dans des associations plus spontanées et plus immédiates, paraît suffisamment consistant pour être rapporté à l'œuvre en tant que telle, quelles que soient par ailleurs les appartenances socio-culturelles du sujet. [...] Bref, la signification musicale apparaît dans des comportements et activités variés ayant pour support le langage, et que l'on peut appeler activités sémantiques. La signification musicale devient alors l'objet d'une étude psychologique ou sociologique, et non plus sémiologique.

É a confusão, a incompreensão e o não conseguir domesticar esta característica intrínseca do não-ser-denotativa que tem obscurecido as discussões acerca da significação em música.

Há, pode-se observar, níveis denotativos na linguagem musical. Os meios técnicos de que se vale o compositor são portadores de uma mensagem específica, além da sintaxe que os anima: mediadores no processo de significação, informam o estágio de desenvolvimento das tecnologias musicais em um dado momento histórico, suas atualidades e anacronismos. Os meios que o compositor utiliza remetem diretamente a sua época, situando-o como agente envolvido, para traz ou para diante, no processo específico da atualização tecnológica. Há, ainda, recurso primário, figuras musicais equivalentes da onomatopéia na linguagem articulada: simulacros de sons de pássaros e do trotar de cavalos na música dos séculos XVII e XVIII, inumeráveis sons do cotidiano assimilados pelas novas mídias, etc. Mais sutis, há figuras musicais, de percepção restrita ao ouvinte preparado, de sentido preciso e traduzível, como as cromáticas descidas ao inferno e a diatônica ascensão aos céus, figuras de uso corrente na música barroca. Por fim, mais complexos, os motivos condutores – *leitmotiv* –, súmulas psicanalíticas, de domínio público para os melômanos. Todos estes fenômenos situam-se na fronteira entre a linguagem musical e a linguagem articulada. Em música são, porém, fenômenos de exceção, de superfície, alimento útil para as trocas simbólicas efetuadas com o suporte da linguagem articulada, mas que quase nada informam do fluxo emocional por onde nos conduz a obra musical, que transcorre no interior da psique do ouvinte desencadeado pela experiência única com um determinado signo musical. Não sinalizam com instrumentos que possam sequer facilitar a transmissão da experiência musical no seu nível mais profundo e pessoal.

Outro paradoxo é o fato de embora a experiência musical situar-se no interior do indivíduo ela é, primariamente, experiência coletiva. Apesar do desenvolvimento dos meios de reprodução propiciar a experiência individual e solitária com a obra, a natureza da interação do ouvinte com a obra musical é toda ela referenciada pela experiência coletiva. Mesmo considerado o compositor, se o processo composicional parte da experiência exclusiva, emocional e intelectual, com o material sonoro, a construção das redes de significação atreladas à obra é um processo coletivo, marcado exatamente pela transcendência da obra do espaço simbólico do indivíduo, o compositor, para o da coletividade. No cerne do processo criativo, o compositor trabalha com modalidades de pensamento herdadas, plenas de significado e história social, e as devolve renovadas, resignificadas, desvelando suas extensões e rupturas, origem de novas modalidades do pensar o fenômeno musical.

A afirmação da experiência musical como referenciada na experiência da coletividade impõe a reflexão acerca das circunstâncias em que ouvimos música. Apesar de todos os questionamentos e experiências, ainda situam-se em campos distintos o compositor e o intérprete de um lado, e o ouvinte de outro. A audição segue sendo ritualizada, mesmo após inúmeros anúncios da falência da forma do concerto. A não ser em situações excepcionais em que o autor nos dá a licença, a audição musical prescreve o silêncio por parte do ouvinte. Somente “fala” o compositor e o intérprete. O rito da audição é coletivo. É a partir da sua consumação que se desencadeiam as trocas simbólicas, como o disse Imberty (1979, p. 6), “tendo por suporte a linguagem”. O rito é o mesmo nos eventos da indústria cultural para grandes públicos, onde se celebra a euforia e a própria coletividade. Estas experiências e comportamentos, fundamentais na construção da significação pelas trocas simbólicas que desencadeiam, reproduzem-se na escuta solitária. Ouvir música é um ato social. E todo ato social é simbólico, é significativo, e está enredado em um processo de comunicação.

Contra a resistência no meio musical às questões da significação, que se instaurou na reação ao subjetivismo romântico, importa salientar que a complexidade dos processos de significação não é típica somente da música. É característica de toda atividade simbólica. Seria ato da mais pura ingenuidade empreender a compreensão de um texto literário munido exclusivamente da função referencial. Ou restringir o sentido de uma obra pictórica à objetividade da imagem nela fixada.

O campo onde se dá a audição de uma obra e a construção da teia de significados que a ela se cola tem como pano de fundo toda a experiência musical do ouvinte e o contexto no qual está imerso. A história de qualquer indivíduo que encontramos numa sala de concerto ou espetáculo musical contém vivências de toda ordem com fenômenos de interação da música com outras linguagens. Estas vivências, por imponderáveis que possam parecer, compõem o fundamento sobre o qual cada nova experiência é assimilada. Condicionam expectativas que o compositor manipula. E, o que é mais importante, ligam campos de significados à textura musical. A audição musical, então, não se faz a partir de *tabula rasa*. O ouvinte traz consigo, em diversos graus, os meios da decodificação da mensagem musical, por mais inédita e insólita que esta aparente ser. Não há fato mais raro do que o ouvinte declarar que não compreende dada música. Ao menos o gosto exerce o seu papel:

A forma e o lugar do cerimonial impõem à música certas funções determinantes, que circunscrevem muito precisamente o gosto musical; a tal ponto que as variações do gosto poderão estabelecer-se claramente a partir das mudanças funcionais que a

música sofre em uma sociedade [...] não existe gosto *absoluto*, senão funções que determinam o gosto: funções complexas, de ambiente, de condicionamento. [...] o gosto tem constantes fortemente caracterizadas; estas dependem, sobretudo, das reações comuns a todo ser frente ao mundo e aos pontos de similitude em que coincidem todas as formas de sociedade. [...] o gosto tem uma dupla natureza; para retomar uma fórmula de Pierre Suvtchinsky, é ‘explicável e inexplicável, definível e indefinível, determinável e indeterminável’; ‘imanência e transcendência sincronizam-se nele e fazem-se indivisíveis’; ‘o equilíbrio se desfaz e se refaz a cada momento.’ (BOULEZ, 1961)

Ao abordar a questão da significação musical em **Obra Eletrônica I**, pretende-se indicar que a obra foi concebida com a intenção de conduzir o ouvinte por um percurso emocional. Não se intenta apresentar decifrado o enigma da obra. Este se resolve, intransferível, na experiência particular de cada ouvinte com a obra.

A mensagem está comportada e incrustada na própria concretude que se manifesta exclusivamente no tempo do transcurso da obra - numa relação da mesma natureza daquela que se estabelece entre a escultura e o seu suporte, entre, por exemplo, o David de Michelangelo corporificado no mármore de carrara, sua substância material - acessível nos mais diversos graus em que é capaz de deslocar as emoções e ideias do ouvinte. O que vem a seguir é interpretação, esforço de compreensão, necessidade de situar esta experiência específica com a obra no conjunto das demais vivências, memória. A obra encontra o ouvinte num momento particular, ritualizado. O momento de maior predisposição à recepção e às trocas simbólicas.

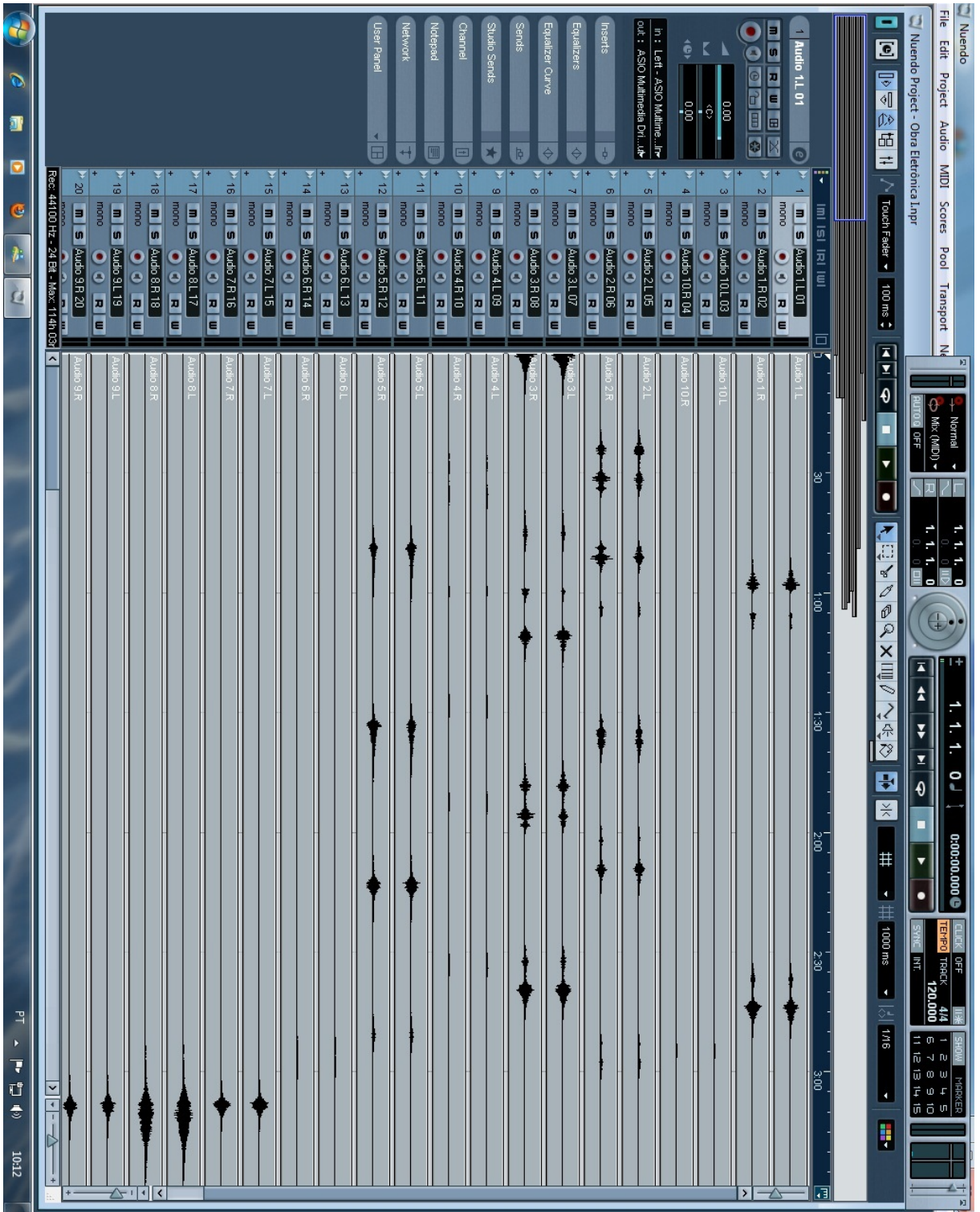
A ação significativa de **Obra Eletrônica I** comunica-se pelas continuidades e rupturas que organiza, nas evoluções do timbre destinadas a reproduzir no ouvinte a experiência emocional vivida pelo próprio compositor, o seu encanto com as potencialidades do meio pleno de gestos relacionais direcionados ao ouvinte. A mensagem, matizada pela história de cada ouvinte, constrói-se no conjunto sequenciado de alterações de humor, de estados de espírito, acionados no ouvinte pelo canal de comunicação da obra. A música em **Obra Eletrônica I** desperta um amplo quadro de referências, a que se pode remeter num exercício da atividade simbólica: introspecção; encontro no mais profundo desta introspecção das perplexidades que assaltam o indivíduo – massa sonora de “gritos” que sucedem o que semelha ser um momento de intensa euforia; o esforço da comunicação e as condições da comunicabilidade – as “vozes” que se descolam dos batimentos despertando a ânsia pela decifração, pelo sentido. Mas aqui, já se está a adentrar o campo da experiência pessoal do compositor com a sua própria obra. Já se transpôs o território da significação musical para o do suporte inadequado da linguagem articulada. Que seja considerada a advertência de

Imberty (1979, p.XIII):

Em resumo, os fenômenos semânticos em música não são acessíveis como fatos estéticos a não ser pela linguagem que os explicita. Mas esta explicitação não é mais que uma aproximação muito pobre, mesmo uma traição a uma realidade semântica infinitamente mais rica e mais complexa, alheia à linearidade sintagmática do discurso.⁶⁸

⁶⁸ Bref, lês phénomènes sémantiques en musique ne sont accessibles comme faits esthétiques que par le langage qui les explicite. Mais cette explicitation n'est souvent qu'une approximation très pauvre, voire une trahison d'une réalité sémantique infiniment plus riche et plus complexe, hors de la linéarité syntagmatique du discours.

Obra Eletrônica I (Imagem gerada em Nuendo)



The screenshot displays the Nuendo software interface for a MIDI project titled "Otra Electronica Impr". The interface is organized into several main sections:

- Top Bar:** Contains the application name "Nuendo", menu options (File, Edit, Project, Audio, MIDI, Scores, Pool, Transport, NK), and a "Touch Fader" control set to 100 ms.
- Track List:** A vertical list of 20 tracks, each labeled "Audio" followed by a number and stereo designation (e.g., "1 Audio 1L 01", "2 Audio 1R 02", ..., "20 Audio 9R 20"). Each track has a solo button (S) and a mute button (M).
- Processing Chain:** A series of modules for each track, including "Inserts", "Equalizers", "Send", "Studio Sends", "Channel", "Network", and "User Panel".
- Waveform View:** A large area showing the audio waveforms for all tracks. The horizontal axis represents time, with markers at 4:00, 4:30, 5:00, 5:30, 6:00, and 6:30. The vertical axis represents amplitude.
- Control Panel (Right):** Includes a "Normal" filter, "Mk (MIDI)" input, a volume knob, and transport controls (play, stop, record, etc.). It also shows a "CLICK" control set to "OFF" and a "TEMPO" control set to "120.000".
- Bottom Bar:** Displays the system tray with the time "10:15" and other background application icons.

The screenshot displays the Nuendo software interface. At the top, the menu bar includes File, Edit, Project, Audio, MIDI, Scores, Pool, Transport, and NK. The title bar shows the project name: 'Nuendo Project - Obra Electrónica Impr...'. The main workspace is divided into several sections:

- Project Browser:** Located on the left, it lists 20 audio tracks. Tracks 1 through 10 are labeled 'Audio 1.L 01' through 'Audio 10.R 04'. Tracks 11 through 20 are labeled 'Audio 1.L 01' through 'Audio 9.R 20'. Each track has a 'mono' or 'stereo' icon and a 'w' icon.
- Mixer:** Located on the right, it shows a control panel for the selected track. It includes a volume knob, a pan knob, and various processing options like 'Normal', 'Mk (MIDI)', and 'Mk (MIDI)'. The 'CLICK' and 'SYNC' buttons are visible, along with a 'SHOW HARKER' button.
- Timeline:** The bottom section shows a timeline with a time scale from 7:00 to 10:00. The current time is 7:30. The timeline is divided into measures, with a '1/16' note value indicated.
- Processing Chain:** Located in the center, it shows a list of processing blocks for the selected track. The blocks include: 'User Panel', 'Network', 'Nonspad', 'Channel', 'Studio Sends', 'Sends', 'Equalizer Curve', 'Equalizers', 'Inserts', and 'In : Left - ASIO Multimedia Dr...'. The 'In : Left - ASIO Multimedia Dr...' block is currently selected.

The interface also shows a Windows taskbar at the bottom with the system clock at 10:16. The overall layout is typical of a digital audio workstation (DAW) interface.

5 - TÉCNICA COMPOSICIONAL

[...] imagina apenas uma ordem humana total, universal, em suma uma ordem civil perfeita: eu afirmo, essa é a morte pelo frio, a rigidez cadavérica, uma paisagem lunar, uma epidemia geométrica!
*[...] De alguma forma a ordem passa a ser desejo de matar. (MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 497)*

5.1 Reflexão 1: A dupla condição do compositor de observador e observado

A transição estilística objeto desta tese impõe a reflexão acerca da técnica composicional. Esta só é válida e frutífera se a pensarmos como componente intrínseco e inseparável do estilo. Como o afirma Stravinsky (1984, p. 19), a técnica é “o homem por inteiro”. Complementa:

Uma técnica ou um estilo para se dizer algo de original não existe *a priori*, eles são criados pela própria forma original de dizer.[...] A “ideia” não é uma coisa e a “técnica” outra, isto é a habilidade de transferir, de “expressar” ou desenvolver pensamentos. [... A técnica é] criação, e, como tal, é constantemente nova.” (STRAVINSKY, 1984, p. 19)

A técnica está de tal modo entranhada no estilo e expressão que só artificialmente podemos destacá-la e evidenciar suas funções. O seu reflexo no estilo é imediato, pois é este quem a determina numa relação dialética.

O esforço para constituir a técnica composicional, de modo que torne possível a materialização dos anseios expressivos – desde o início determinantes no processo mesmo de constituição -, em que o compositor vislumbre um território afim com suas preocupações de ordem estética e emocional, exige uma permanente reflexão. O abandono dos procedimentos composicionais cuja origem e princípio é a preordenação – do que a música serial, embora exemplar, é apenas um dos muitos casos - resultou de uma insatisfação fundamental no plano expressivo. A recusa da técnica composicional decorrente deste princípio, a preordenação, é, entretanto, uma manifestação superficial, porém inevitável, de um fenômeno muito mais profundo, que é a constituição de uma linguagem intrinsecamente capaz de servir ao

compositor como um instrumento de representação. Uma linguagem que já traga consigo, no seu próprio processo de formulação, as medidas da armadura do conteúdo que lhe dará vida.

A definição, escolha e adesão a um conjunto de técnicas composicionais jamais devem se apoiar nos frágeis alicerces da recusa e da negação. Os instrumentos de que se serve o processo criativo devem encontrar a sua justificação, positiva, no projeto estético do compositor. Neste sentido, a determinação de não mais empregar uma técnica composicional fundada na preordenação é, acima de tudo, consequência da insatisfação com os projetos estéticos que a orientam e, pode-se afirmar, legitimam. Trata-se, enfim, de fazer uma escolha cuja repercussão maior está no âmbito da satisfação pessoal, uma satisfação que tem exigências nos planos estético, técnico e expressivo. Satisfação que, embora originariamente pessoal, do âmbito do indivíduo, pode encarnar uma ansiedade coletiva, de ordem social.

Serão expostas aquelas posturas e procedimentos técnicos que parecem essenciais ao autor na definição do próprio estilo. Tem-se a plena consciência dos riscos de uma abordagem desta natureza. Sabe-se da dificuldade para se alcançar o distanciamento necessário para assumir os julgamentos de valor que são intrínsecos, quando se decide por uma hierarquia e importância das ferramentas que de fato determinam o estilo. As advertências são inumeráveis, e podem ser resumidas na admoestação de Boulez (1972, p. 15-17):

Continuo persuadido de que o autor, por mais perspicaz que seja, não pode conceber as consequências - próximas ou longínguas - do que ele escreveu, e que sua ótica não é forçosamente mais aguda que a do analista (tal como o entendo). Certos procedimentos, resultados, maneiras de inventar, que lhe tinham parecido primordiais quando os descobriu, envelhecerão ou continuarão a ser puramente pessoais; e ele terá considerado como dispensáveis ou como detalhes secundários visões de conjunto que se revelarão, tardiamente, de importância capital. É um grave dano confundir o valor da obra, ou sua novidade imediata, com seu eventual poder de fertilizar.

[...] Certamente, quando se vive, dia a dia, sua experiência criadora, é difícil, para não dizer impossível por vezes, afastar suas preocupações diretas, imediatas, para fazer, com o distanciamento necessário, uma crítica clarividente, com lucidez e intransigência, dos resultados em curso.

Há ainda o desconforto, manifesto em inúmeros depoimentos, em tratar da própria linguagem. Como o expõe Murail (2005, p. 149):

Às vezes, é sem dúvida necessário para o compositor refletir sobre o seu método. Mas deve ele expressar estas reflexões? Falar sobre si mesmo traz riscos: limita-se o

próprio desenvolvimento, a autocensura. A este respeito, cabe realmente ao compositor construir suas próprias teorias? Isto não pressupõe uma falha de nossa musicologia? Se o ato da observação perturba o objeto observado, o que podemos dizer quando o observado e o observador fundem-se em um só?⁶⁹

Este desconforto não é causado só pelo incômodo de expor a “intimidade” da obra, pelo temor de ver esvaír o seu mistério, que, a bem da verdade, se situa em outro plano ainda inescrutável, o plano das motivações determinadoras das escolhas e decisões. Este desconforto tem a sua origem na consciência de que, quando se trata de aspectos técnicos, sobretudo quando nos detemos exclusivamente neles, isolando-os das forças que os justificam, estes assumem uma importância e dominância que é uma usurpação da posição que de fato cabe à expressão – que obrigatoriamente os inclui -, a qual temos nos mostrado pouco preparados quando não temerosos em abordar. Há, enfim, justificável, o temor de que aspectos parciais e interesses técnicos específicos possam turbar ou desviar a atenção da impressão geral que se pretende alcançar na experiência sensório-intelectual com a totalidade da obra. As análises predominantemente técnicas têm muito do espírito da dissecação, do interesse anatômico próprio das autópsias. Longe de esclarecer o sentido, situam-se à sua margem, nada informando do espírito que mantém a obra viva.

Quanto ao distanciamento, a que se refere tanto Boulez quanto Murail, está demonstrado nas ciências sociais, de onde podemos tomar o exemplo, que é muito mais fomentador e estimulante a multiplicidade de perspectivas, das mais variadas distâncias, inclusive da proximidade entre observador e observado, quando obnubilado o limiar que separa um do outro. Como na antropologia, haveria de chegar o momento em que o “nativo” faria ouvir a sua voz, a exemplo do sociólogo, condição especial de “nativo”, cujo campo de estudo é a própria sociedade na qual está imerso, ou, ao menos, um grupo dentro daquela de cuja influência não está isento. Ademais, o “nativo” tem o direito da pretensão à objetividade, como é o caso, por exemplo, com Stravinsky (1977, p. 13):

[...] não será um conjunto de opiniões que lhes proponho, senão uma soma de comprovações que lhes submeto, e que, feitas por mim, não são menos válidas para os demais.

⁶⁹ At times it is surely necessary for a composer to reflect upon his method. But should he express these reflections? Speaking about oneself carries risks: limiting one's development, self-censorship. For that matter, is it really up to the composer to construct his own theories? Does that not imply a failure of our musicology? If the act of observation disturbs the observed object, what do we say when the observed and the observer amount to the same thing?

Não se trata, pois, de meus sentimentos e de meus gostos particulares. Não se trata de uma teoria da música projetada através do prisma subjetivista. Minhas experiências e investigações são inteiramente objetivas e minhas introspecções não me têm levado a me interrogar senão para extrair consequências concretas.

Neste caso, falar da própria obra, seu aparato técnico, os propósitos estéticos que norteiam ou são resultado de suas decisões, apesar da parcialidade, dos equívocos que possa conter, vemos ainda sobressair o interesse pela visão particular do compositor, que jamais será prejudicial se não se lhe conceder *a priori* qualquer privilégio defronte às demais interpretações críticas que cercam a sua obra, se não se lhe conceder uma posição especial, seguramente perturbadora de uma visão de conjunto.

Abordaremos as questões técnicas com a visão crítica do que estas podem dar para o entendimento da obra, cientes de que podem dar muito pouco. Assinalemos, uma obra não se afirma somente pelo bem justificado emprego das técnicas composicionais. Este não é mais do que um requisito mínimo. Vejamos o exemplo que nos dá o estudo da gramática na linguagem articulada, em que o estudo da técnica é feito artificialmente à margem do sentido, a identificar a natureza e estabelecer as posições formais dos termos sintáticos. Encontramos alguns sinais do estilo, mas dali vislumbramos pouco mais do que o horizonte do sentido. Temos, entretanto, a consciência de que da abordagem da técnica composicional podemos obter indícios razoavelmente seguros dos suportes onde se assentam o conteúdo, podemos fazer desta, a abordagem técnica, um dos termos de orientação para nos dirigirmos, menos inseguros, para a muito mais interessante região da experiência estética, região de indevassáveis mistérios e, por isso mesmo, de permanente fascínio, região onde se situa a significação.

Como já foi dito, a primeira experiência com uma prática inserida em uma concepção estética onde é do compositor a responsabilidade plena por todas as decisões, em todos os níveis - sem o recurso a qualquer “muleta” - foi a composição de **Obra Eletrônica I**. As obras subsequentes, de que trataremos, mais adiante, neste trabalho, não empregam recursos eletrônicos. Cabe aqui uma consideração motivada pela análise de Rose (1996, p. 16):

Os compositores da música espectral têm sido influenciados por diversos processos eletrônicos, além da síntese aditiva: filtragem, modulação por anel, modulação por frequência entre outros. O comportamento conceitual de cada processo é

metaforicamente transposto do domínio eletrônico para o acústico.⁷⁰

Como ficará evidente, adotamos a posição de trabalhar cada material explorando as suas especificidades, em nenhum momento se busca com determinados meios alcançar resultados que podem ser obtidos de modo muito mais efetivo com outros meios igualmente acessíveis. Nas decisões quanto a que princípios e práticas eleger, de acordo com o propósito estético escolhido, debruça-se sobre as particularidades do material adotado, selecionando para as funções de organização aqueles que se avalia mais capazes e efetivos em razão dos resultados que se pretende alcançar. Este material adotado, na maioria dos casos, traz consigo uma carga histórica, que, longe de ser recusada ou ignorada, é tomada como um dos termos característicos do material, e com esta estabelecem-se relações que se multiplicam no interior da obra e, ao mesmo tempo, explicitam o seu conjunto de referências. Esse é o caso, que trataremos mais adiante, por exemplo, dos *eixos cromáticos*.

5.2 Reflexão 2: A afinidade com o pensamento complexo de Morin

A nossa prática composicional tem grande afinidade e compartilha muito da ideologia do *pensamento complexo*. Não se trata de uma adesão ou filiação, porque nossas práticas composicionais não são o resultado de reflexões desencadeadas pelo conhecimento e estudo do *pensamento complexo*, mas motivadas por reflexões desencadeadas no âmbito mesmo da criação musical. A afinidade estabeleceu-se - quando já desenvolvidas as reflexões e práticas que nos levaram à recusa das técnicas fundadas na preordenação – a partir da percepção que os princípios definidores e fundamentais do *pensamento complexo* descrevem e, ao mesmo tempo, esclarecem muito da nossa postura frente ao ato composicional. Assinalemos que não nos sentimos completamente à vontade, entretanto, em razão mesmo da natureza do processo criativo que empreendemos, com a questão da oposição entre unidade e diferença ou multiplicidade. Escreve Morin (2007, p. 18):

⁷⁰ The composers of spectral music have been influenced by several electronic processes besides additive synthesis: filtering, ring modulation, and frequency modulation among others. The conceptual behavior of each process is metaphorically transposed from the electronic domain to the acoustical one.

Situo-me, portanto, totalmente fora dos dois clãs antagônicos, um que esmaga a diferença reenviando-a à unidade simples, o outro que oculta a unidade porque só vê a diferença: totalmente fora deles mas tentando integrar a verdade de um e do outro, isto é, superar a alternativa.

A ideia de uma unidade da ciência, colocada por Morin (2007, p. 50), como possibilidade e necessidade, “concebível no campo de uma *physis* generalizada”, “capaz de apreender ao mesmo tempo unidade e diversidade, continuidade e rupturas”, “possível para uma teoria da auto-eco-organização, aberta sobre uma teoria geral da *physis*”, parece-nos reconstruir em um outro nível a mesma artificialidade que está no cerne da fragmentação do conhecimento e a consequente especialização, condenada por Morin. Na nossa prática composicional, a obra que geramos nasce de elementos e termos aptos e já determinados à integração, e cujo sentido primeiro - o sentido propriamente musical outorgado pela sintaxe - está na integração mesma. Um conjunto integrado não é necessariamente um conjunto uno, embora possa provocar essa ilusão. O próprio Morin recorre à ideia de integração ao se referir às transformações por que deve passar a ciência no processo de “integração das realidades banidas pela ciência clássica”, o que também tem validade para a arte. Trata-se de “integrar o acaso”, “conceber em seu caráter radical e polidimensional a *informação*”, “integrar o meio ambiente”, “integrar o ser auto-eco-organizado”, e “reconhecer o que é sempre silenciado nas teorias da evolução: a inventividade e a criatividade.” (Morin, 2007, p. 52) Procuraremos esclarecer a nossa posição nas reflexões subsequentes, mas, adiantamos, em relação ao pensamento de Morin, não nos parece essencial “superar a alternativa”, embora esta também seja uma possibilidade.

O *pensamento complexo* concebe a conjunção do uno e do múltiplo (*unitat multiplex*).

Ao interrogar-se acerca do que é a complexidade, responde Morin (2007, p. 13):

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico.

Guardemos para a nossa reflexão a ideia de “constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas”; a oposição clássica entre o uno e o múltiplo, elevada à condição de paradoxo pelo pensamento complexo; e o conceito de “mundo fenomênico”, que faz referência direta a nossas faculdades perceptivas.

O cruzamento de diversas ações composicionais aplicadas à matéria sonora, vinculadas a um princípio unificador, para se alcançar resultados perceptivelmente semelhantes, expressivos da identidade, tem vínculo com o princípio clássico da unidade, onde o múltiplo como princípio originário é associado à imperfeição. Não só em música, a polaridade entre o uno e o múltiplo, a redução de situações complexas a fórmulas simples, sempre exerceu e continua a exercer enorme atração. Stravinsky (1977, p. 36) - ao abordar os princípios de similaridade e contraste, “que dominam o processo criador”, e aos quais faz corresponder as noções essenciais de unidade e variedade – mostra o seu fascínio:

“[...] tenho considerado sempre que, em geral, é mais satisfatório proceder por similaridade do que por contraste. [...] O Contraste produz um efeito imediato. A similaridade nos satisfaz a longo prazo. O contraste é elemento de variedade, mas divide nossa atenção. A similaridade nasce de um esforço pela unidade. A necessidade de se buscar a variedade é perfeitamente legítima, mas não devemos esquecer que o Uno precede o Múltiplo.

Stravinsky expressa o pensamento dominante pela precedência e posição hierárquica superior do Uno. Adotamos outro posicionamento. A partir de uma perspectiva fenomênica, cada dimensão ou “constituente heterogênea”, embora a compartilhar normas e características, manifestará propriedades que lhe são próprias e distintivas. Assim, mesmo com áreas em comum, não são os mesmos os princípios que adotaremos para governar, por exemplo, os planos horizontal e vertical, ou melódico e harmônico. Não nos sentimos compelidos a alcançar uma forma inexoravelmente deduzida do material, antes a explorar modelos de conciliação entre as várias instâncias que serão postas em relação, mas que têm características irreduzivelmente distintas, ou até, quando for o caso, a explorar modelos de contradição, sem aplacar os atritos perceptíveis, como ocorre, por exemplo, na última reapresentação do material temático inicial de **Solo para Violoncelo**, nos compassos 117 a 122, em que a história construída sobre este material está em franca oposição ao perfil dinâmico que lhe é associado neste momento, mas que tem por propósito desencadear a tensão, pelo inesperado do perfil dinâmico, que leva ao final estrondoso, ainda mais enérgico, do primeiro movimento, mas que também provoca e, ao mesmo tempo, resolve-se no segundo movimento, que o sucede. É a solução que aplicamos, neste caso específico, para legitimar a composição em vários movimentos: criar contextos em um movimento que desencadeiam relações e reações que avançam sobre os demais movimentos da obra.

Não há razão, em nosso entendimento, para se buscar ou que determine um princípio gerador comum, nos moldes do pensamento clássico, quando este princípio é simplificador e redutor do fenômeno – desencadeador de uma metalinguagem do fenômeno, muitas vezes expressa em fórmulas, que, ao mesmo tempo, remete e distancia -, e quando a diversidade de concepções possibilita, dentro dos propósitos do autor, uma abordagem onde é possível um maior aprofundamento nas idiossincrasias de cada aspecto a interagir na composição da textura. O princípio clássico da unidade, ele mesmo, é essencialmente redutor ao privilegiar, arbitrariamente, aqueles fenômenos que forjam a identidade, e, ao mesmo tempo, desconsiderar ou subestimar a importância daqueles fenômenos que expõem e permitem explorar a multiplicidade do real. Reconhecemos e aceitamos a validade do fixar-se no monismo de um único princípio ordenador, mas consideramos igualmente válido partir da pluralidade de princípios organizadores, sem que estes, necessariamente, sejam originários de um princípio unificador ou que venham desembocar neste. Não é neste estágio que, acreditamos, se deva questionar a legitimidade ou o valor estético da obra. Trata-se mais de uma idiossincrasia do compositor no seu processo criativo. O importante, parece-nos, é não se deixar dominar pela quase obsessão do tema da unidade como condição a ser satisfeita para que a obra se eleve ao reconhecido estado de ‘obra de arte’ como expressão de um estado de perfeição. Parece-nos, aliás, que esta é uma condição em total contradição com o pensamento e práticas atuais, marcados por uma diversidade estética e técnica sem precedentes.

O princípio da unidade é, e sempre tem sido, uma das faces do pensamento simplificador, por meio do qual se tem buscado “ordem e clareza no real”, desvelar “as leis que o governam”. “Mas”, adverte Morin (2007, p. 5), “se resulta que os modos simplificadores de conhecimento mutilam mais do que exprimem as realidades ou os fenômenos de que tratam, torna-se evidente que eles produzem mais cegueira do que elucidação”.

O pensamento que gere o processo criativo como o idealizamos reconhece-se nas características descritas por Morin (2007, p. 6-7) na definição do *pensamento complexo*:

[...] o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores de pensar, mas recusa as consequências mutiladoras, redutoras, unidimensionais e finalmente ofuscantes de uma simplificação que se considera reflexo do que há de real na realidade. [...] traz] em seu princípio o reconhecimento dos laços entre as entidades que nosso pensamento deve necessariamente distinguir, mas não isolar umas das outras. [...] é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento.

A obra musical, como a procuramos constituir, em sintonia com a estética que cultivamos, não é suscetível de uma análise que a exaure, não se permite a redução a um conjunto de princípios que a explique e determine como resultado da aplicação destes mesmos princípios gerais, passíveis de abstração e afastamento do fenômeno que se pretende explicar. Mas admite a formulação de princípios que a tome como uma possibilidade, determinada não pelos princípios mesmos, mas por uma complexa sucessão de escolhas que os aplica. Ao contrário da tonalidade, que tem na escala o princípio de toda a organização no plano das alturas; da música serial, que tem na série o princípio da organização dos diversos parâmetros; no nosso caso, para ficarmos na problemática da organização das alturas, ao invés de um “objeto concreto” - seja um modo, escala, conjunto específico de alturas (pitch class), série, sonoridades colhidas *in natura* - valemo-nos de uma norma, a *complementaridade cromática*⁷¹ orientada pela *elaboração motivico-temática*. A norma não é determinista, antes um ponto cardeal. Orienta a escolha dos termos sobre os quais operará a organização musical, mas sem confrontar, em qualquer momento do processo, a liberdade de escolha tanto dos termos quanto da sua combinação.

O mistério da obra, se assim podemos nos exprimir, está imbricado em todos os estágios, desde a técnica composicional até o conjunto de motivações. Esta característica da impermeabilidade da obra à análise, representada pelo “mistério” que lhe é inerente, não impede a abordagem científica ou metódica, mas exige que esta seja atualizada, que ultrapasse a mera descrição ou a exposição das possíveis relações causais obtidas, sempre *a posteriori*, por um processo de dissecação, em uma lógica marcada pela obviedade, a confirmar a pressuposta perfeição da obra que examina. A abordagem científica e musicológica deve fixar como propósito, é nossa opinião, descobrir e elucidar os princípios a partir dos quais o compositor cria a rede aberta de possibilidades sobre a qual exercitará a sua liberdade de escolha. A prática composicional que nos esforçamos em aplicar é um sistema aberto e não determinista, mas dotada de recursos para provocar a ilusão da coerência, quando a desejamos.

É necessário esclarecer o que exatamente se quer dizer quando se afirma a afinidade e identificação com a ideologia do *pensamento complexo* em referência à postura

⁷¹ A complementaridade cromática, reiteramos, é a tendência, mas somente a tendência, da manifestação do total cromático, quaisquer que sejam os termos escolhidos para definir este total cromático, que, no nosso caso, é composto dos 12 sons da escala temperada. A complementaridade cromática tende a impedir a hierarquização dos termos, a qual, entretanto, pode ocorrer ocasional e mesmo voluntariamente.

composicional. No nosso caso indica, pragmática e explicitamente, uma práxis. Desde o advento do pensamento serial, e a partir dele, diversas tendências estilísticas passaram a se aplicar sobre a matéria musical recortando-a nos seus diversos e mais imprevistos parâmetros. Adotou-se para cada parâmetro uma abordagem específica, tanto ao nível dos atributos elementares quanto das funções formais. A consequência desta prática é que os parâmetros - mesmo determinados na sua escala e sucessão por um mesmo e unificador conjunto de proporções -, na maioria das vezes cada um deles em separado, passaram a ser compostos de modo relativamente independente. Somente num segundo estágio compunha-se a conjunção dos diversos parâmetros, obviamente sob a coordenação de leis gerais a partir das quais se tentava dar coerência a esta conjunção. Esta foi a prática do serialismo integral e, em muitos casos, da música experimental, obrigadas a enfrentar, ambas, a impossibilidade de materializar a organização que as erigia. Prática, também, das primeiras composições da música eletrônica, também serial integral, do mesmo modo incapaz de materializar, especialmente no plano do timbre, as pretensões que articulavam o sistema que a organizava. Herdamos desta experiência o pensamento e o instrumental, continuamente aperfeiçoado, que nos permite analisar e compor o material sonoro de um ponto de vista paramétrico. Não desconsideramos esta experiência, antes nos empenhamos em modificar o seu emprego. Conserva-se a possibilidade de uma ação profunda ao nível de cada parâmetro, mas jamais se admite abordar e organizar qualquer parâmetro de modo independente. A ideologia da prática composicional que adotamos não se permite fragmentar no processo composicional, sequer analiticamente, em termos dos parâmetros, as forças organizadoras da textura musical. Reiterando Morin (2007, p. 13), opera-se com “constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas”. A textura somente se permite abordar da perspectiva que a toma na sua inteireza e concretude. No processo composicional não há precedência de um parâmetro em relação aos outros, antes cada parâmetro se define num processo de plena interação com os demais parâmetros constituintes. O motivo – pois adotamos o motivo como principal articulador do discurso e da forma musical - nasce com a tendência para o total cromático, com uma conformação rítmica que lhe é inerente, com uma curva dinâmica e timbre que lhe são próprios, apto a exercer funções formais, embebido das intenções estéticas daquele que o cria. O motivo ou tema caracteriza-se – esforçamo-nos para que assim seja - por uma extrema e inabalável coesão entre todos os seus termos.

5.3 Reflexão 3: A oposição natureza e cultura

Na fundamentação das práticas composicionais é recorrente, e com frequência elevada à condição de fundamento primordial, a noção de natureza. No capítulo introdutório a **The Craft of Musical Composition**, escreve Hindemith (1945, p. 2): “Em *Die Mastersinger* lê-se, é verdade, que o compositor deve fazer suas próprias regras e então segui-las. Porém, este privilégio é assegurado apenas a um *mestre* – que, além disso, sabe, ou ao menos sente, que as bases de seu trabalho são providas pela Natureza.”⁷²

Na análise da Sonata para Dois Pianos e Percussão de Bartók, Erno Lendvai encontra nas proporções formais as mesmas medidas da proporção áurea - tão cara a Leonardo da Vinci, a orientar, por exemplo, a dimensão e postura corporal do angustiado São Jerônimo no Deserto -, cuja legitimidade está em ser fórmula expressiva das reais proporções naturais, como o exemplifica com a nervação da hera. Escreve Lendvai (1983, p. 35) “As mais importantes obras de Bartók – de um ponto de vista estrutural – são a representação verdadeira do princípio da seção áurea – frequentemente da grande forma até as menores células formais.”⁷³ A recorrência a um sistema de proporções encontrado na natureza parece, por si só, condição suficiente para assegurar, ao menos, a perfeição formal. Bartók ele mesmo, entretanto, afasta-se do recurso à natureza como princípio fundamentador, em oposição, inclusive, a Schoenberg:

Não considero apropriado basear o caráter da música atonal no sistema da série harmônica. Embora se possa explicar pelo fenômeno da série harmônica a diversidade de caráter e o efeito dos intervalos, este ainda não oferece uma explanação satisfatória com relação ao uso livre dos doze sons. (BARTÓK, 1993, p. 458)⁷⁴

Para Schoenberg (1979, p. 13):

⁷² In *Die Mastersinger* one reads, it is true, that the composer must make his own rules and then follow them. But this privilege is granted only to a *master* – one, moreover, who knows, or at least feels, the bases of his work provided by Nature.

⁷³ Bartók’s greatest works – from a structural point of view – are the true representations of the golden section principle – frequently from the whole form down to the smallest form-cells.

⁷⁴ I do not consider it appropriate to base the character of atonal music on the overtone system. Although one might explain by the phenomenon of the overtones the diversity of character and effect of the intervals, this still does not offer a very satisfactory explanation concerning the free use of the twelve tones.

A arte é, em seu grau ínfimo, uma simples imitação da natureza. Porém, imitação da natureza no sentido mais amplo; não mera imitação da natureza exterior, senão também da interior. Com outras palavras, não expõe simplesmente os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, sobretudo, a sensação mesma; eventualmente sem referência ao quê, ao quando e ao como. [...] Em seu nível mais alto, a arte se ocupa unicamente de reproduzir a natureza interior.

Porém, com relação à distinção entre consonância e dissonância:

[...] procederei em minhas observações de acordo com a talvez insegura teoria dos harmônicos superiores porque o que dela se pode deduzir parece-me corresponder com o desenvolvimento dos meios da harmonia. [...] Depende somente da crescente capacidade do ouvido analisador familiarizar-se com os harmônicos mais afastados, ampliando assim o conceito de ‘som suscetível de se fazer arte’, que todos estes fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto. (SCHOENBERG, 1979, p. 15-16)

É a partir da análise do fenômeno natural da série harmônica que Schoenberg (1979, p. 16) dissolve as noções tradicionais de consonância e dissonância, a partir de então, essencialmente, de uma mesma natureza: “[...] as expressões ‘consonância’ e ‘dissonância’, a referir-se a uma antítese, são errôneas. [...] definirei a consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e a dissonância como as mais afastadas e complexas.”

Com relação à escala maior, Schoenberg (1979, p. 19) a explica como uma imitação da natureza, a referir-se ao modelo natural do som: “[...] intuição e combinação têm cooperado para que a qualidade mais importante do som, seus harmônicos superiores, que representamos – como toda simultaneidade sonora – sobre a vertical, seja transladada à horizontal, ao não simultâneo, ao sonoro sucessivo.”

Mesmo com o extraordinário crescimento das pesquisas antropológicas, assim como das pesquisas da etnomusicologia, que trouxeram à tona uma diversidade inimaginável daquilo que denominamos música, que relativizou a prática musical ocidental, persiste o recurso às leis naturais como justificativa da adoção de determinadas práticas composicionais. É o caso, por exemplo, com o spectralismo que, da mesma forma que Schoenberg, recorrerá à série harmônica ou ao espectro sonoro para legitimar suas práticas.

Como afirma Rose (1996, p. 7): “A música espectral é singular e interessante porque

sua prática responde a complexas circunstâncias físicas, como a série harmônica”⁷⁵.

Para Murail (2005, p. 150): “[...] era uma questão de compreender as regras naturais da organização dos sons, então formalizar estas regras, fazer generalizações, e destas observações criar um vocabulário, então uma sintaxe, e finalmente – porque não? – expressão.”⁷⁶

Ainda Murail (2005, p. 153), acerca do espectro:

Qualquer espectro, na verdade, cria grades, escalas (sempre de graus desiguais). O que é crucial, entretanto, é que estas grades são o resultado da ação do compositor, ao invés de uma pressuposição. [...] é melhor considerar o espectro não como uma nova espécie de grade, mas como um campo de relações possíveis em um grupo de frequências: uma concepção totalitarista, como diria um matemático. Esta concepção pode se estender a todas as manifestações do discurso musical [...] o espectro oferece, ao mesmo tempo, material e estrutura.⁷⁷

Tomamos o exemplo, não único, do espectralismo, por seu caráter pedagógico ao colocar em evidência a relação paradoxal entre o recurso às mais avançadas tecnologias e, concomitantemente, a adesão a uma ideologia similar àquela que sustenta Rameau em seu **Traité de L’Harmonie Reduite à ses Principes Naturels**. Escreve Philip Gossett (1971, p. xxii) na introdução da tradução para o inglês do **Traité**:

As justificativas teóricas de Rameau devem ser aceitas sob a luz da filosofia do século dezoito, como elementos na procura de princípios universais. São tentativas de reduzir todo o conhecimento a postulados centrais, encontrados na natureza, a partir dos quais todas as regras podem ser derivadas. No *Traité*, Rameau tenta fazer da música uma ciência dedutiva, baseada em postulados naturais, do mesmo modo que Newton aborda as ciências físicas em seu *Principia*.⁷⁸

⁷⁵ Spectral music is singular and interesting because its practices respond to complex physical circumstances like the overtone series

⁷⁶ [...] it was a question of understanding the natural rules of the organization of sounds, then of formalizing those rules, making generalizations, and from these observations creating a vocabulary, then a syntax, and finally—why not?—expression.

⁷⁷ Any spectrum, in effect, creates grids, scales (always of unequal steps). What is crucial, however, is that these grids are the result of the composer’s action, rather than a presupposition. [...] it is better to consider the spectrum not as a new type of grid, but as a field of possible relationships within a group of frequencies: an ensemblist conception, as a mathematician would say. This conception may extend to all manifestations of the musical discourse [...] the spectrum offers at the same time material and a frame

⁷⁸ Rameau’s theoretical justifications must be accepted, in the light of eighteenth-century philosophy, as elements in the search for universal principles. They are attempts to reduce all knowledge to central postulates, found in nature, from which all rules can be derived. In the *Traité* Rameau attempts to make music a deductive science, based on natural postulates, in much the same way that Newton approaches the physical sciences in his *Principia*.

Transcrevemos a crítica abrangente e extensiva de Gossett (1971, p. xxi-xxii):

[...] como as explicações ‘naturais’ para a música tonal têm proliferado desde o tempo de Rameau, tornou-se gradualmente evidente que a música tonal como um todo não é baseada em princípios naturais e não pode ser reduzida a princípios naturais. As contradições constantes de Rameau em sua explicação da terça menor e o famoso deslocamento de Hindemith⁷⁹ da terça maior para a terça menor têm muito em comum: representam esforços para impor em uma moldura natural princípios de composição que, embora relacionados à acústica, não são totalmente dependentes dela.⁸⁰

A rigor, com Gossett, testemunhamos que estilos e práticas composicionais extrapolam as suas referências naturais, as quais, em alguns casos – a tonalidade, a dissolução da oposição entre consonância e dissonância por Schoenberg -, são estabelecidas *a posteriori*. Mesmo que um fenômeno natural seja tomado como primeiro fundamento da prática composicional, o processo criativo pertence à dimensão da cultura. Esta, é nossa opinião, é que fornece ao compositor as referências estéticas e os meios para perpetuá-las ou subvertê-las.

A fundamentação do pensamento musical na natureza, ou no que a ciência nos informa ser a natureza em dado momento, inevitavelmente tem desembocado em sistemas alicerçados em princípios deterministas e, em consequência, técnicas de preordenação. É o que fica explícito em Murail (2005, p. 154):

Por meio de sucessivas aproximações – como que por meio de lentes zum – estruturas de escala cada vez menor são criadas até que o menor detalhe seja alcançado. **O destino de cada nota individual é preordenado na composição.** [...] um espectro pode, deste modo, conter formas de várias dimensões que se pode extrair sob certas condições – com certas ferramentas [...] Uma das maiores vantagens desta concepção é que a mesma técnica pode frequentemente ser aplicada a diferentes estágios de um trabalho composicional – sua forma geral, suas seções, figurações, sonoridades - e a diferentes dimensões do som musical, ou a elementos

⁷⁹ Ver HINDEMITH, 1945, p.79.

⁸⁰ [...] as the “natural” explanations for tonal music have proliferated since the time of Rameau, it has gradually become evident that tonal music as a whole is not based on natural principles and cannot be reduced to natural principles. Rameau’s continual contradictions in his explanation of the minor third and Hindemith’s famous sliding from the major third to the minor have a great deal in common: they are both efforts to force into a natural framework principles of composition which, although not unrelated to acoustics, are not wholly dependent on it.

da retórica musical.⁸¹ (negrito nosso)

Ou, ainda Murail (2005, p. 156): “[...] é obviamente necessário encontrar critérios que permitam a avaliação de sequências, mutações, taxas de renovação, oposições e similaridades. Sem uma grade que se aplique a todos os objetos manipulados, o problema não é facilmente solucionado.”⁸²

Ao referir-se, de modo contundente, à experiência de uma primeira audição de **13 Couleurs du Soleil Couchant**, Murail (2005, p. 165) confirma a sua confiança na predeterminação ou preordenamento: “[...] esta pode parecer uma obra claramente ‘impressionista’, porém, de fato, é uma composição altamente predeterminada e calculada”⁸³.

No mesmo sentido, em seu artigo sobre os pós-espectralistas Kaija Saariaho, Philippe Hurel e Marc-André Dalbavie, Pousset (2000, p. 77) identifica um novo determinismo: “Entramos em uma fase de lenta construção musical, onde a adoção do princípio da causalidade é a manifestação mais clara. Além disso, um novo determinismo adentrou o processo composicional.”⁸⁴

Citamos a constatação de Morin (2007, p. 42-43), que lança luzes sobre esta postura: “Conforme se valorize o objeto, valoriza-se neste impulso o determinismo. Mas se o sujeito é valorizado, então a indeterminação torna-se riqueza, fervilhar de possibilidades, liberdade!” Não é de estranhar, pelo contrário, o determinismo que domina as estéticas onde o som e suas propriedades físicas são sublimados. Ao afastar o sujeito, ao tentar afastar o imprevisível, a incerteza, o desconhecido e o indeterminado que este representa, não resta mais do que o determinismo, ação e processo pelos quais a objetividade – de extrema pobreza se entregue a si própria - se manifesta. Evidentemente, tem-se que considerar o som e suas propriedades, mas submissos e como instrumentos disponíveis para o sujeito, única entidade capaz de manipulá-los e de conferir-lhes sentido.

⁸¹ Through successive approaches—like through a zoom lens—structures of smaller and smaller scale are created until the tiniest detail is reached. The fate of every individual note is preordained within the composition. [...] a spectrum might, in this way, contain forms of various dimensions that one may extract under certain conditions—with certain tools [...] One of the major advantages of this conception is that the same technique can often be applied to different stages of a work’s composition—its overall form, its sections, figurations, sonorities—and to different dimensions of the musical sound, or to elements of the musical rhetoric.

⁸² [...] it is obviously necessary to find criteria that allow for the appreciation of sequences, mutations, rates of renewal, oppositions and similarities. Without a grid that applies to all manipulated objects, the problem is not easily solved.

⁸³ Upon first listening, 13 Couleurs du Soleil Couchant might seem like a fairly ‘impressionist’ work, but in fact it is a highly predetermined and calculated composition.

⁸⁴ We have entered into a phase of slow musical construction, where the adoption of the principle of causality is the clear manifestation. Moreover, a new determinism has entered the compositional process.

A preordenação, como já foi dito, implica em um problema de ordem ética: a questão da responsabilidade do compositor quanto à estética de sua própria obra. Com a preordenação, transfere-se a responsabilidade para um sistema reificado, tem-se como consequência o conformismo e quase desprezo pelo produto, muitas vezes efêmero, gerado pelo sistema autoimposto, com a consequente supervalorização do sistema mesmo. O compositor eleva-se (ou desce) à condição de criador de um sistema auto-organizador ou, similar, de um algoritmo. A obra é mero acidente a validar o sistema ou o algoritmo que a gerou. O sujeito é anulado no decorrer do processo composicional.

Para que se evite o equívoco, para que não se pense que estamos empenhados em apontar os pontos fracos de Schoenberg ou dos spectralistas, em nossa crítica à preordenação, à fundamentação no fenômeno natural e ao consequente determinismo na criação musical, esclarecemos que, assim pensa o autor, tanto um como os outros se elevam numa prática que está muito além de suas reflexões teóricas. É válida e extensiva, tanto para Schoenberg quanto para os spectralistas, a observação de Gossett (1971, p. xxi-xxii) acerca de Rameau:

[...] devemos-nos manter cientes de que a inadequação de muitas das explicações de Rameau nem sempre interfere com o brilho de suas teorias. [...] Que Rameau não seja completamente bem sucedido não nos impede de reconhecer os enormes avanços na teoria da música tonal decorrentes de seus trabalhos.⁸⁵

Debussy (1989) aponta para outra direção no posicionamento frente à dualidade natureza e cultura. Manifesta-se por seu *alter ego*, Monsieur Croche:

A música é um total de forças esparsas ... Faz-se dela uma canção especulativa! Prefiro as poucas notas da flauta de um pastor egípcio, ele colabora com a paisagem e ouve harmonias desconhecidas pelos tratados dos senhores ... Os músicos só ouvem música escrita por mãos hábeis, nunca aquela que está inscrita na natureza. Ver o dia nascer é mais útil que ouvir a *Sinfonia pastoral*. De que serve a sua arte quase incompreensível? Será que os senhores não deveriam suprimir dela as complicações parasitas que a aproximam, na engenhosidade, de uma fechadura de cofre-forte? ... Estão marcando passo porque não sabem que a música obedece a leis bárbaras e desconhecidas ... (DEBUSSY, 1989, p. 52)

⁸⁵ [...] we should remain aware that the inadequacy of many of Rameau's explanations do not always interfere with the brilliance of his theories. [...] That Rameau is not wholly successful need not deter us from recognizing the enormous advances in the theory of tonal music which stem from his works.

Debussy distingue a “música escrita por mãos hábeis” daquela “inscrita na natureza”. Insere nesta distinção uma escala de valor. Sonha com a integração da cultura e da natureza na figura do pastor egípcio, contra a “canção especulativa”. É o equilíbrio entre cultura e natureza o que deseja Debussy, ao sugerir a supressão da engenhosidade ao estilo “fechadura de cofre-forte”, ao mesmo tempo em que chama a atenção para as “leis bárbaras e desconhecidas” que regem a música. Bárbaras e desconhecidas por se situarem na origem mesma da condição humana. Acerca da Sonata de Paul Dukas: “O Sr. P Dukas sabe o que a música contém; ela não é unicamente uma sensação brilhante e sonora que diverte o ouvido até o enervamento: compreensão fácil onde se reúnem tantas músicas que se pensa serem ... diferentes ...” (DEBUSSY, 1989, p. 33). Debussy condena a especulação dominada pela engenhosidade, as “complicações parasitas”, mas também não o satisfaz a sensação brilhante da sonoridade que, sensação quase pura, “diverte o ouvido”. Debussy argumenta pela preservação do mistério da criação.

Stravinsky (1977, p. 27) vê a música situada não no plano da natureza, mas como organização consciente dos elementos sonoros:

Tomarei o exemplo mais trivial: o do prazer que se sente ao escutar o murmúrio da brisa nas árvores, o sussurro de um riacho, o canto de um pássaro. Tudo isso nos agrada, diverte, encanta. Podemos mesmo dizer: “Que bela música!” Naturalmente, falamos apenas em termos de comparação. Porém, *comparação não é premissa*. Estes sons naturais nos sugerem a música, porém eles mesmos ainda não são música. Se temos prazer com estes sons ao imaginar que expostos a eles nos tornamos músicos e mesmo, momentaneamente, músicos criativos, devemos admitir que enganamos a nós mesmos. Eles são promessas de música; é preciso um ser humano para retê-los: um ser humano sensível às muitas vozes da natureza, sem dúvida, porém que sinta, além disso, a necessidade de pô-las em ordem e que seja dotado com uma aptidão muito especial para esta tarefa. Em suas mãos, tudo que considere como não ser música tornar-se-á música. Disto concluo que os elementos sonoros tornam-se música apenas em virtude do seu ser organizado, e que tal organização pressupõe um ato humano consciente.

Na sua definição de arte, ressaltam os conceitos de método, aprendizagem e invenção, nenhuma referência à natureza: “A arte, em verdade, é uma maneira de moldar obras segundo certos métodos adquiridos pelo aprendizado ou pela inventividade. E os métodos são os caminhos justos e predeterminados que asseguram a exatidão de nossa ação.” (STRAVINSKY, 1977, p. 28) Ao tratar, mais especificamente, do fenômeno musical:

No que me diz respeito, somente começa a interessar-me o fenômeno musical enquanto uma emanção do ser humano integral. Quero dizer, do ser humano de posse de todos os recursos de seus sentidos, de suas faculdades psíquicas e das faculdades de seu intelecto.

Somente o ser humano integral é capaz do esforço de alta especulação que deve, neste momento, atrair nossa atenção.

Porque o fenômeno musical não é senão um fenômeno de especulação. (STRAVINSKY, 1977, p. 31)

A reafirmar este pensamento: “Em seu estado puro a música é especulação livre.” (STRAVINSKY, 1977, p. 53)

Aproxima-se Stravinsky do pensamento de Lévi-Strauss (2004). Este, na distinção entre pintura e música, expõe os respectivos vínculos: “[...] à diferença da cor, que é um modo da matéria, a tonalidade musical é um modo da sociedade” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 39).

Com relação à música mesma:

[...] a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto. [...] os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado.

Portanto, é apenas *a posteriori* e, digamos, de modo retroativo, que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona algumas delas para fundar suas estruturas hierárquicas [...] é a cultura que já estava diante dela, mas sob forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela o organizasse intelectualmente. O conjunto sobre o qual ela opera é de ordem cultural, o que explica o fato de a música nascer inteiramente livre dos laços representativos. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 42)

A oposição natureza e cultura encarna, grosso modo, duas claras tendências – opostas e excludentes num primeiro momento - da composição musical: de um lado aqueles que recusam à música a potencialidade para a significação, e desenvolvem sua obra encantados com o som propriamente dito, convencidos da suficiência das relações exclusivamente sonoras. A música lhes aparece como uma entidade radicalmente isolável, cuja legitimidade se afirma absolutamente independente do meio social. A natureza das relações musicais é a mesma da matéria inorgânica. A função é metalinguística. Permitimo-nos a digressão acerca do emprego do conceito de inorgânico na composição musical. Reencontramos este conceito no texto de Thurlow (2010), **Métaboles as a Fork in the Road: Twin Paths in Dutilleux’s Later Music**. Para Thurlow, **Métaboles** representa na obra de Dutilleux um novo caminho

que se abre na relação entre dois paradigmas opostos, expressos nos conceitos de ‘orgânico’ e ‘inorgânico’. Este novo caminho caracteriza-se:

[...] pela discontinuidade e alterações súbitas, por um papel primordial da textura, timbre e (consequentemente) sonoridade, e associado com imagens e processos físicos não-humanos. De alguns modos, **este caminho prefigura o trabalho dos espectralistas**. Este modo **‘inorgânico’ de composição** pode ser confrontado a uma contraparte ‘orgânica’ representada pela fascinação de Dutilleux com a mudança gradual, similaridades, memórias e premonições, que é predominante nas sinfonias, mas que também permanece em seções do último trabalho. (THURLOW, 2010, p. 485)⁸⁶ (negrito nosso)

Ainda mais, a tratar da emergência do ‘argumento inorgânico’, escreve Thurlow (2010, p. 492): “*Métaboles* apresenta a primeira aparição de pleno direito de um ‘argumento’ na música de Dutilleux que pode ser caracterizado como alheio, glacial, **inorgânico**, não-expressivo, não-discursivo e mesmo, em certo sentido, inumano. [...] o argumento inorgânico em Dutilleux é associado ao sublime.”⁸⁷ (negrito nosso)

No outro extremo, a retomar nosso pensamento, situam-se aqueles que reconhecem na linguagem musical a plena potencialidade para a representação simbólica e a significação. A música encontra o seu sentido como objeto posto a intermediar a relação do compositor com o meio social, de onde o compositor herdou os meios de expressão sobre os quais constituiu o seu próprio discurso, este, ele mesmo, força renovadora da linguagem herdada. A função é expressiva. Entre um extremo e outro há uma infinitude de gradações, e o posicionamento de cada compositor se define, na realidade, pela dominância de uma tendência ou outra, pois as preocupações com os signos musicais eles mesmos assim como, por outro lado, com as suas aptidões para a significação, constatamos, jamais estão completamente ausentes, independente da posição assumida ou posteriormente atribuída.

Murail (2005) situa a si mesmo na dominância da tendência à natureza ao declarar: “Não acredito que a música expresse significado. Termos como ‘linguagem’, ‘escrita’, ‘mensagem’, ‘estrutura’, etc. apenas podem ser utilizadas como analogias dúbias com a

⁸⁶ [...] one characterized by discontinuity and sudden change, by a primal role for texture, timbre and (therefore) sonority, and associated with non-human, physical images and processes. In some ways this path prefigures the work of the spectralists. This ‘inorganic’ mode of composition can be set against an ‘organic’ counterpart represented by Dutilleux’s fascination with gradual change, resemblances, memories and premonitions, which is prevalent in the symphonies but continues in parts of the later work too [...]

⁸⁷ *Métaboles* presents the first fully fledged appearance of a ‘topic’ in Dutilleux’s music which might be characterized as alien, icy, inorganic, non-expressive, non-discursive and even, in certain sense, inhuman. [...] Dutilleux’s inorganic topic is concerned with the sublime.

linguagem falada.”⁸⁸ (p. 149) Entretanto, a contradizer-se, no mesmo texto, escreve que “Ignorar os resultados aurais do ato composicional é, para mim, uma recusa a se comunicar. E, se os compositores não se comunicam, não é surpresa que as salas de concerto estejam vazias.”⁸⁹ (p. 161)

Irônica e equivocadamente, Stravinsky (1984) constituiu-se numa referência da tendência à natureza, à prática da composição musical predominantemente voltada para a exploração das propriedades dos termos sonoros e suas relações, ao afirmar que “a música em si não significa nada.” (p. 91) A afirmação de Stravinsky não só é contradita pela sua própria visão da música como “um elemento de comunhão” (STRAVINSKY, 1977, p. 137), mas, de modo ainda mais incisivo, por sua prática composicional. Retemos o exemplo denotativo de *Petrushka*, modelar, onde o detalhamento da caracterização atribui a cada personagem - definindo-o e expondo vínculos insuspeitados - um intervalo musical que lhe é próprio. A terça-maior identifica o sensual e perverso Mouro. A segunda-maior a Bailarina fascinada pela esplêndida aparência do Mouro, a quem seduzirá. O trítone a *Petrushka*, a quem foi dado mais sentimentos e paixões humanas do que aos outros. O movimento intervalar para o mesmo Fá sustenido prenuncia a união da Bailarina e do Mouro. Os distintos movimentos intervalares do Mouro e *Petrushka*, a partir de um mesmo Sol sustenido, antecipa a divergência fatal que lhes é reservada. A obra de Stravinsky, podemos afirmar, em suas diversas fases, é carregada de uma densa cadeia significativa, que extrapola os limites do domínio musical, ou, melhor dito, das relações exclusivamente sonoras. É inegável que na sua obra se alcança um equilíbrio ímpar entre o domínio da dimensão cultural e as preocupações com a sintaxe propriamente musical. Assim o demonstra a sua visão da técnica musical como criação e imagem do “homem por inteiro”.

5.4 Reflexão 4: O signo musical

Há, assinalemos, distinção fundamental entre o signo musical e o signo de que se serve a linguagem articulada. Enquanto neste último o significado cola, funde-se ao signo inexoravelmente e de um modo que ultrapassa o discurso, constituindo-se esta relação entre

⁸⁸ I do not believe music expresses meaning; therefore, terms like ‘language’, ‘writing’, ‘message’, ‘structure’, etc. can only be used as oblique analogies to spoken language.

⁸⁹ To ignore the aural results of the composition act is, for me, a refusal to communicate. And, if composers no longer communicate, it is no surprise that the concert halls are empty.

signo e significado numa propriedade do coletivo, o signo musical tem a propriedade de se despir, sem que reste qualquer traço, de todo o complexo de referências e significados ao qual se permitiu vincular em uma determinada obra. O laço representativo que une um signo musical a seu significado não é dado *a priori*, tem que ser construído no decorrer da própria obra que o institui. Uma vez determinado, a sua vigência é circunscrita à obra onde foi estabelecido. Pode-se até, excepcionalmente, efetuar o transporte do mesmo laço para outro movimento ou obra, a citá-lo, mas, ainda assim, a vigência será sempre rigorosamente circunscrita, jamais assumirá um caráter universal, como ocorre com a linguagem articulada, em relação ao grupo social que a possui. Em música, o vínculo entre signo e significado é efêmero. O signo musical, a reiterar Lévi-Strauss (2004, p. 42), sempre se apresenta, nos primeiros impulsos do processo criativo, “inteiramente livre dos laços representativos”, destituído de todo e qualquer vínculo com o significado. O signo musical é essencial e fundamentalmente apto à ressignificação.

Encontramos em Menezes (1996, p. 29) a constatação de que:

[...] é a recusa da linguagem [...] que irá caracterizar acima de tudo a música concreta. [...] A lógica do percurso concreto é-nos absolutamente clara: se linguagem implica seleção; se seleção implica código, e código, significação, é somente por meio de uma recusa total do dado linguístico que se poderá banir inelutavelmente a significação do contexto musical.

A música concreta não parte do signo musical, é nosso entendimento, mas da transformação de qualquer signo *in natura* em signo musical. Sua primeira providência é então a de eliminar do signo elegido toda e qualquer referência, reduzindo-o a um fenômeno essencial e puramente sonoro. Neste processo, embora não se dê conta disto o próprio Schaeffer, o que faz a música concreta não é destituir o signo musical da sua potencialidade para a significação - seja pela repetição, variação ou transformação -, mas dotar um signo originalmente não musical das características do signo musical, “inteiramente livre dos laços representativos”, possuído da volatilidade que permite ao signo musical despir-se de toda e qualquer referência anteriormente atribuída para estar a cada retomada do processo criativo plenamente apto para a ressignificação, pronto a conduzir e materializar o permanente processo de afirmação dos valores da convenção no âmbito próprio da linguagem musical, em suma, apto a participar e contribuir com o processo de constituição do discurso musical. Não é este o pensamento de Schaeffer, seguidor do exemplo dos grandes naturalistas, como o

declara, quando escreve: “Há séculos a música é expressão, ou seja, linguagem. Bruscamente, a música concreta traz um elemento de ruptura, e opõe à linguagem um objeto que não se exprime mais” (SCHAEFFER, 1952, p. 114) O signo musical é, na sua origem, inexpressivo, embora apto para a expressão. Seu significado se constrói no decorrer da obra e somente se sustenta nos limites desta. A construção deste significado, embora desencadeado pelo compositor, é dependente do processo complexo de apropriação pelo coletivo. Há, sem dúvida, em Schaeffer o equívoco, aparente em seu discurso contraditório, de considerar o signo musical intrinsecamente expressivo, ao menos até o advento da música concreta. Não o é! Quando nos defrontamos com o signo musical, no esforço de ordenação das forças envolvidas no processo criativo, encontrá-lo destituído de significado. Este é criado e se materializa pela ação, quando bem sucedida, do compositor. É distinta a experiência com a linguagem articulada, tomada de empréstimo da coletividade, já na sua origem inundada de sentido e significação transcendentais ao discurso. Com a linguagem articulada, parece-nos, encontramos processo semelhante ao desenvolvido por Schaeffer com a música concreta: o escritor, no processo de constituição de seu próprio discurso, depura o signo linguístico para lhe conferir a maleabilidade necessária para a construção de seu próprio discurso, de seu universo simbólico particular. Enfim, parece-nos, Schaeffer, a dar sentido a suas contradições, empenha-se em compor um novo e muito mais amplo conjunto de elementos musicais fundamentais, aberto a qualquer matéria sonora, e a torná-lo apto, no esforço de esvaziar os seus elementos de toda e qualquer referência original, a integrar, pelo processo típico da resignificação, os processos de construção característicos da linguagem musical. É o que também constata Menezes (1996, p. 23) quando escreve: “[...] Schaeffer reconhecerá, mesmo após ter almejado a anulação da linguagem no seio das realizações da música concreta, o caráter eminentemente *linguístico* das manipulações dos ruídos que ela efetua.”

5.5 Reflexão 5: Entre a natureza e a cultura, onde nos situamos?

A oposição natureza e cultura não alcança a infinidade de matizes que se interpõe entre uma e outra. Mas pode nos servir como pólos a orientar na distinção das diversas tendências estéticas. É útil, aqui, num processo de quase autoanálise, para orientar o próprio autor a determinar o seu sítio. Posicionar-se na convicção de que a música, enquanto sistema, em todos os seus aspectos e constituintes, é predominantemente cultural, como é o nosso caso,

implica, para a efetiva percepção das relações instauradas, a admissão de que a apreciação musical - como toda linguagem, na sua sintaxe e, sobretudo, redes de significação – resulta de um fenômeno de aprendizagem, que nos torna aptos a decifrar as convenções postas em jogo. Referimo-nos, especialmente, não às convenções das práticas composicionais, à aridez dos objetos sonoros considerados em si mesmos, mas às convenções que fazem do fato musical um fato significativo, que fazem submergir o fato musical na complexa rede das relações sociais. A música, quer queira quer não, é fato social, desencadeadora de complexos e diversificados fenômenos de interação. Enquanto tal transporta uma mensagem compreensível, em razão da qual lhe são reconhecidas indubitáveis funções sociais, inclusive a função especulativa. Cada membro de um determinado grupo ou subgrupo social é capaz de julgar, em relação à música produzida no seu meio, a propriedade com que estas funções sociais são exercidas.

É sobre os conceitos de convenção e aprendizado, a possibilidade da implementação das funções denotativas e conotativas, que este autor se apoiará na construção das relações entre texto e música, e mesmo da orientação estética subjacente à elaboração motivico-temática das obras exclusivamente instrumentais. Ser a música nascida inteiramente destituída de laços representativos, como o afirma Lévi-Strauss (2004, p. 42), no sentido de laços perenes e universais, como o entendemos, coloca para o compositor o desafio de construir a cada obra, e por ela mesma, um quadro simbólico resultado de uma combinação única e não generalizável entre signo musical e significado. Diferentemente da linguagem articulada, onde reencontramos sempre os mesmos signos, ou onde a renovação linguística é seguida do enrijecimento da relação do signo com o significado, em que é possível estabelecer um léxico como referência segura para a decodificação da mensagem, a volatilidade do signo musical impõe ao compositor a tarefa de reconstruir a linguagem musical - seu conjunto de signos e os respectivos vínculos com os significados então atribuídos - a cada obra. Pode-se afirmar que em música não há uma língua, mas unicamente discurso. Mesmo quando nos referimos, retrospectivamente, à tonalidade, a ignorar inadvertidamente o seu processo histórico, a ideia de estilo associada aos traços peculiares de cada compositor é tão mais forte e dominante, que é improvável a confusão na identificação estilística dos compositores – que ouvinte educado equivocar-se-á no reconhecimento das diferenças estilísticas de Brahms e Bach ou Rossini, Mozart e Mahler? Entretanto, os princípios gerais – consolidados tanto na teoria da música quanto na análise musical - atribuídos retrospectivamente são tão frágeis, não consensuais e distanciados do fenômeno em si, que agrupá-los sob o conceito genérico da tonalidade somente é válido sob uma perspectiva pedagógica, para ressaltar distinções coletivas, em

detrimento das gradações que caracterizam as transições e as diferenças de estilo. Não se pode ignorar a dinâmica do pensamento musical ocidental, em todos os períodos, vivificado, sempre e unicamente pelo discurso, na constituição do estilo individual. Diferentemente da língua articulada em que as normas são dadas *a priori*, em música, assim como nas artes visuais, as normas somente são estabelecidas *a posteriori*, a partir da análise do conjunto de obras e estilos individuais que o grupo social escolhe para se fazer representar.

5.6 Reflexão 6: Léxico, signo e significado musical

O conceito de léxico é fundamental, do nosso ponto de vista, para se compreender as características que distinguem a linguagem articulada e a linguagem musical, e afastar de vez as tentativas de interpretação de uma pela outra. Encontramos, por exemplo, documentadas, inumeráveis figurações com a interválica, arriscamo-nos a dizer, possível de ser referenciada a escalas maiores desde os primórdios da idade média até, por exemplo, a música de Ferneyhough.⁹⁰ Mas destes inumeráveis casos, não é possível extrair um conteúdo comum, permanente e geral que permita a dicionarização. Esta é a regra geral com os termos musicais. A cada emprego, a figuração se apresenta inteiramente renovada, inesgotável na sua potencialidade para a significação, plenamente apta a atuar de modo singular na composição do estilo individual. Porém, por estas qualidades mesmas, resistente e avessa à ação lexicográfica, ao contrário dos termos da linguagem articulada nascidos e destinados à integração ao léxico.

Entretanto, apesar do caráter único da obra, da volatilidade do signo musical, embora o processo de constituição da relação signo e significado musical seja do domínio de um grupo especializado, o dos músicos, a consumação do processo transfere-se para o domínio do coletivo. Lévi-Strauss (2004, p. 37) observa “o fato de a música ser uma linguagem – por meio da qual são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emitilas”. Admitimos que a compreensão da mensagem musical “pela imensa maioria” é possível e se realiza exatamente porque é peculiar à linguagem musical esta transferência do processo consumado da constituição de uma relação específica entre signo musical e significado para o

⁹⁰ Veja, por exemplo, o compasso 29, 3/8, última semicolcheia, de **INTERMEDIO alla ciaccona**, para violino solo, London: Edition Peters, 1986.

domínio do coletivo. Assim como é peculiar à linguagem musical que a relação consumada seja específica e não passível de universalização. A retomar nosso pensamento, a tipologia destas relações não permite a constituição de um léxico, embora, na sua singularidade, seja compreensível “pela imensa maioria”. Esta compreensão é mediada pela função social.

A retomar a oposição natureza e cultura, a nossa orientação é convicta no sentido do polo cultural, em ostensiva recusa a qualquer determinação estabelecida a partir dos dados naturais ou que resulte da sua análise. “A arte dos sons é completamente cultural”, como o escreve Lévi-Strauss (1997, p. 83). Nosso trabalho composicional apoia-se na confiança no valor da convenção. Esta, assim procuramos estabelecer na prática, será reacordada a cada obra, embora, em alguns casos especiais, como acontece em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa**, alguns signos musicais - chamados a exercer a função unificadora, a afirmar a ideia de ciclo – serão disseminados, com toda a sua carga semântica e aptidões funcionais, pelas três canções do ciclo.

5.7 Reflexão 7: Explicitude dos mecanismos e relações postos em jogo na composição musical

Preocupa-nos a explicitude dos processos desencadeados, a sua percepção na evolução fenomênica da obra musical, no seu intrínseco desenrolar temporal. Argumentamos que a superfície dos eventos sonoros deve ser capaz de informar dos processos desencadeados para a sua materialização. Que estes processos, se têm uma efetividade real, são reconhecíveis no fenômeno mesmo da percepção musical. É falsa, ilusória e de resultados duvidosos a análise que se detêm na estaticidade e rigidez mórbida da partitura, da escrita musical, ferramenta ainda essencial para o registro e, conseqüentemente, a execução musical, mas de todo inadequada para a análise por subtrair da experiência sensorial o seu traço mais essencial, o de ser a música uma arte que transcorre no tempo.⁹¹ Crítica de natureza semelhante faz Grisey

⁹¹ Nos seminários de análise musical, no transcorrer do doutorado, nossos orientadores - Antonio Carlos Borges Cunha e Celso Giannetti Loureiro Chaves - estabeleceram a metodologia da análise baseada, primeiramente, na experiência auditiva. A cada aluno era solicitado que produzisse um texto analítico com base na experiência direta com a obra musical, com a sua linguagem sonora. Em uma segunda etapa, era solicitado que se confrontasse o primeiro trabalho com as observações feitas, em um segundo momento, a partir da análise da partitura, então disponibilizada. O que pude observar é que, para nossa felicidade, esta experiência permitiu que nos libertássemos de uma prática de “analfabeto”, e possibilitou-nos ascender a uma inédita apreensão da obra na sua totalidade. Ao invés de nos determos na “coleta” de grupos de alturas, células rítmicas, jogos de timbres, e

(1987, p. 242) quando na consideração do valor perceptivo do emprego da simetria na organização do ritmo, a condenar o caráter *visual* - em defesa do caráter *auditivo* - da análise musical (ou anti-musical!) a partir da partitura: “Ou ao menos isto seria, uma vez mais, o interesse apenas do especialista que lê [mas não ouve] uma partitura!”⁹² Como aconteceu com a linguística, que fez da fala o centro de seu interesse, e, a partir de então, conseguiu avanços extraordinários na nossa compreensão do fenômeno da linguagem, também em música, a seguir o exemplo, deve-se procurar focar o interesse nos modos como selecionamos e organizamos concretamente o fenômeno sonoro como meio de expressão, mesmo quando esta está reduzida à experiência primária do encantamento pelo som propriamente dito. Fazemos nossa a observação de Menezes (1996, p. 36) na crítica retrospectiva à aplicação da técnica serial na organização do timbre na música eletrônica: “Que seja sempre à percepção que dirigimos nossas mensagens, sejam essas o produto de uma operação ostensivamente concreta ou, ao contrário, o resultado de uma elaboração totalmente abstrata, parece-nos nesse entretanto bem evidente”. A prioridade que concedemos ao fenômeno sonoro em si, faz-nos compartilhar e adotar, como princípio fundamental, o primeiro postulado de Schaeffer (1967, p. 29), da *primazia do ouvido*, em defesa de uma “escuta essencialmente fenomenológica”. Quanto ao terceiro postulado de Schaeffer, *buscar uma linguagem*, não somos sequer capazes de conceber outra possibilidade.

5.8 Aspectos da técnica composicional

A atividade composicional pressupõe a adoção de um conjunto de premissas fundamentais na determinação da própria prática e, por consequência, do estilo. Esforçamo-nos por nos fazer conscientes destas premissas, a maioria delas herdadas, e das consequências ao adotá-las. Das reflexões já feitas, é previsível que o critério fundamental e primeiro que se utiliza na escolha das premissas é exclusivamente de ordem cultural. A sua legitimidade não está na referência ou vínculo aos dados naturais, mas no pertencimento a uma dada cultura, a um conjunto de valores estéticos que tem em alta conta a herança legada pela tradição. Tomamos o fato sonoro como uma totalidade, como um fenômeno complexo, formado por

demais “sonemas”, a análise fundada na experiência auditiva nos colocou frente a frente com as relações verdadeiramente significativas.

⁹² Or unless this were, once again, the business only of the specialist who *reads* a score!

“constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas”. Somente as desmembramos, artificialmente, em benefício do esclarecimento do método.

Procederemos à abordagem de alguns aspectos da técnica musical que são generalizáveis apenas ao nível das obras que serão consideradas mais adiante. Em relação à organização das alturas, no plano melódico, é determinante a *elaboração motivico-temática*. Esta, entretanto, é articulada tanto pelo *princípio da complementaridade cromática* quanto, a incutir-lhe direcionalidade, pelos *eixos cromáticos*.

5.8.1 O princípio da complementaridade cromática

Consideremos, em primeiro lugar, o *princípio da complementaridade cromática*. Já o encontramos, plenamente desenvolvido, na denominada fase atonal de Schoenberg. Não se pode deixar de comentar, anotada em texto de 1923, a resistência de Schoenberg (1984, p. 210-211) ao termo atonal: “Considero, sobretudo, que a expressão ‘música atonal’ é muito infeliz – equivale a denominar voar como ‘a arte de não cair’, ou nadar ‘a arte de não afogar’. [...] Além disso, a expressão atonal não pode ser tomada a sério como uma expressão, pois não foi assim que surgiu. Um jornalista derivou-a por analogia de *amusisch* [amusical], como uma forma de caracterização hiperagressiva [...] Porém, as expressões na estética devem ser melhor colocadas, não devem originar-se da sátira”⁹³. Retomemos a linha de nosso pensamento: O *princípio da complementaridade cromática* é a tendência – não mais do que a tendência - à ocorrência de todas as alturas do total cromático, sem que, necessariamente, seja imposto um ordenamento fixo à sucessão das alturas ou o referenciamento a classes de alturas. O conceito expressa prática oposta, por exemplo, às de Boulez, e daquela da música serial de Stockhausen e Berio, no que se refere à organização das alturas. Estes compositores partem do total cromático, organizado na forma de uma série, e por procedimentos diversos subvertem este total cromático em sucessões de alturas irredutíveis, em maior ou menor grau, às possibilidades de combinação dedutíveis da série inicial. O exemplo mais notório e, ao mesmo tempo, esclarecedor é a técnica da multiplicação de frequências⁹⁴ idealizada por Boulez, exaustivamente aplicada no **Le marteau sans**

⁹³ I find above all that the expression, ‘atonal music’, is most unfortunate – it is on a par with calling flying ‘the art of not falling’, or swimming ‘the art of not drowning’. [...] Moreover the expression, atonal, cannot be taken seriously as an expression, since that was not how it first came about; a journalist derived it by analogy from *amusisch*, as a means of over-aggressive characterization [...] But expressions in aesthetics must sit better, should not originate in satire

⁹⁴ Ver BOULEZ, **A música hoje**, p. 38-39.

maître⁹⁵. Ao contrário, no nosso caso jamais partimos do total cromático. Dirigimo-nos a ele ou por ele, como o faz um navegante por meio de sua bússola. O *princípio da complementaridade cromática* é, na sua essência, um princípio orientador. Os primeiros compassos do op. 19 de Schoenberg ilustram o princípio:

Figura 16. Análise da ocorrência do *princípio da complementaridade cromática* no primeiro dos **Sechs Kleine Klavierstücke**, de Schoenberg.

A primeira frase é composta por células derivadas por variação do conjunto inicial de alturas “a”. Cada célula tem em comum, esquematicamente, dois intervalos de semitom sucessivos. O princípio da variação está na evolução, por semitom, do intervalo inicial de terça menor em “a”, passando pelo intervalo de terça maior em “a1”, até o intervalo de quarta justa em “a2”. A célula “a” compõe-se, então, de dois intervalos fixos, de semitom, e um intervalo variável na razão de um semitom.

Figura 17. Representação esquemática das alturas das células que constituem a primeira frase do primeiro dos **Sechs Kleine Klavierstücke op.19**, de Schoenberg. “a1” e “a2” são derivados de “a”, mantendo-se constantes os dois intervalos de semitom, e fazendo evoluir, na razão do semitom, o intervalo de terça menor para o de quarta justa.

⁹⁵ Ver KOBLYAKOV, **Pierre Boulez: a world of harmony**, p. 3-7

“a” é exposto melodicamente, “a1” melódica e harmonicamente, e “a2”, permitimo-nos assim classificar, diagonalmente. O *princípio da complementaridade cromática* organiza a interação das várias células, interação que tende ao total cromático.

O dodecafonismo, assinalemos, é um caso específico da complementaridade cromática, em que a tendência é substituída pela obrigatoriedade da exposição do total cromático, e onde os intervalos e alturas são constrangidos a uma ordem fixa, consolidada na série. Assim se expressa Schoenberg (1984, p. 91), em referência à **Serenade op.24**, ao comentar a evolução de seu método:

As variações subsequentes utilizam inversões e retrógrado das inversões, diminuições e aumentações, canons de várias espécies, e alterações rítmicas para diferentes compassos – em outras palavras, todas as ferramentas técnicas do método [dodecafônico] estão aqui, **exceto a limitação a somente doze sons distintos.**⁹⁶ (negrito nosso)

A análise de Schoenberg, observemos, aplica-se com perfeição ao Terceiro Quarteto de Bartók, como o mostraremos logo adiante.

A consideração de Bartók (1993, p. 455-456), em texto de 1920, intitulado “O Problema da Nova Música”, esclarece ainda mais a prática atonal de Schoenberg assim como a fundamentação do *princípio da complementaridade cromática*:

Porém, a mudança de direção decisiva para a atonalidade começou apenas quando se sentiu a necessidade pela igualdade de direitos de cada um dos doze sons de nosso modo dodecafônico: quando se fez o esforço para evitar o arranjo dos doze sons de acordo com certos sistemas escalares ou atribuir a cada um dos sons maior ou menor valor em conformidade com este arranjo, de modo que se pode utilizar cada um dos sons em qualquer combinação opcional, tanto horizontal quanto verticalmente, não reportável a qualquer sistema escalar. É verdade que certos sons na combinação também ganham, por este procedimento, uma relativa predominância; esta diferença de importância, entretanto, não é baseada em um certo modelo de escala, antes é o resultado da combinação ocasional; assim como cada um dos membros, nos grupos combinados, tem um valor e intensidade diferentes em relação uns aos outros. As possibilidades de expressão são acrescidas em grande medida, incalculável por ora, pelo **livre e igual tratamento dos doze sons.**⁹⁷ (negrito nosso)

⁹⁶ The following variations use inversions and retrograde inversions, diminutions and augmentations, canons of various kinds, and rhythmic shifts to different beats – in other words, all the technical tools of the method are here, except the limitation to only twelve different tones.

⁹⁷ But the decisive turn toward atonality began only when the need was felt for the equality of rights of the individual twelve tones of our dodecaphonic mode: when the attempt was made to avoid arrangement of the twelve tones according to certain scalar systems or to attribute to the individual tones greater or less value in conformity with this arrangement, so that use could be made of the individual tones in any optional combination,

É característico do que denominamos complementaridade cromática o “livre e igual tratamento dos doze sons”, a considerar a exploração das possibilidades de predominância ocasionais em função das necessidades expressivas e, por consequência, formais.

Em Bartók, encontramos o *princípio da complementaridade cromática* a organizar as várias linhas das texturas polifônicas, assim como as interações que resultam na diagonalidade⁹⁸. Exemplo notável da aplicação do *princípio da complementaridade cromática* encontramos na utilização que faz Bartók do “modo dodecafônico” na composição do tema principal que abre o seu **Terceiro Quarteto de Cordas**:

3rd String Quartet

Prima parte Béla Bartók
Moderato ♩ = 88 1927

The musical score shows the first part of the 3rd String Quartet. It is in 3/4 time and marked Moderato (♩ = 88). The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part has a melodic line with dynamics *pp* and *p*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked *con sord.* and *pp*. The Violoncello part includes a fingering *IV*.

horizontally as well as vertically, irtraceable to any scalar system. It is true that certain tones in the combination also gain by this procedure a relative predominance; this difference of importance, however, is not based on certain scale pattern but is the outcome of the occasional combination; just as the individual members in the combined groups have a different value and intensity in relation to each other. The possibilities of expression are increased in great measure, incalculable as yet, by the free and equal treatment of the twelve tones.

⁹⁸ A diagonalidade - como ilustraremos com exemplos do próprio Bartók - resulta da gradual evolução de uma textura que impressiona pelo movimento melódico para uma textura que impressiona pela verticalidade ou formação harmônica. Exemplo seminal encontramos no movimento melódico que leva à formação do acorde de dominante sobre o pedal da tônica nos segundo e terceiro compassos da Tocata e Fuga em Ré menor, BWV 565, de Bach.



Figura 18. Emprego do “modo dodecafônico” por Bartók.

No segundo sistema estão discriminadas as alturas, com as reiterações postas entre parênteses. Com exceção do Fá dobrado sustenido no quinto compasso, todas as reiterações ocorrem nas partes fracas do compasso. Embora a métrica seja 3/4, com o recurso do tenuto, a linha melódica do primeiro violino ocorre de fato na métrica 6/8. Esta articulação rítmica faz emergir outro extrato cromático - demarcado pelos tempos fortes da métrica 6/8, conforme explicitado no último sistema deste exemplo – composto das sete alturas do intervalo de trítono de Mi# a Si. Se considerarmos as quatro alturas iniciais - cujo movimento melódico evolui para a diagonalidade – está ausente deste movimento melódico estrutural somente o Si#, para que fossem expostos os doze sons do total cromático. Esta exposição temática de Bartók exemplifica, modelarmente, a aplicação do *princípio da complementaridade cromática* – a tendência à ocorrência dos doze sons do total cromático ou “o livre e igual tratamento dos doze sons” – em vários níveis, da superfície da linha melódica à estrutura que suporta toda a textura

O exemplo seguinte, também do **Terceiro Quarteto**, ilustra a aplicação do princípio da complementaridade cromática na elaboração de textura polifônica:

Figura 19. Emprego do modo dodecafônico, por Bartók, na composição de textura polifônica.

Os três primeiros grupos de quatro notas formam o total cromático. O quarto grupo fixa a orientação de todo o trecho para o centro tonal Mi bemol.

No próximo exemplo, extraído do **Quarto Quarteto de Cordas**, de 1928, compassos 4-9, o princípio da complementaridade cromática é aplicado na construção de textura que resulta na diagonalidade:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is marked with a box containing the number '5'. The notation includes treble and bass clefs and a 4/4 time signature. Dynamics such as *sf*, *f*, and *meno f* are used throughout. A crescendo hairpin is visible in the first system. The second system continues the musical development with similar dynamics and notation.

Figura 20. Aplicação do *princípio da complementaridade cromática* na elaboração de texturas que resultam na diagonalidade.

Bartók utiliza, neste extrato, todo o intervalo cromático da quinta aumentada de Si bemol a Fá sustenido. A textura evolui para o acorde de tons inteiros Si bemol-Dó-Ré-Mi, consolidada no compasso 10, para concluir, em sforzando fortissimo, no acorde que contém todas as alturas do intervalo cromático de Si bemol a Mi, no compasso 13.

O *princípio da complementaridade cromática* assume muitas vezes na música de Bartók uma feição especial e única, definida por ele mesmo como polimodalismo cromático⁹⁹,

⁹⁹ Em nosso cromatismo polimodal, entretanto, os sons abaixados [bemol] ou elevados [sustenido] não são absolutamente graus alterados; são componentes diatônicos de uma escala modal diatônica. [...] Em nossos trabalhos, tanto quanto em outros trabalhos contemporâneos, diversos métodos e princípios se entrecruzam. [...] Então, se dizemos que nossa arte musical é polimodal, isto apenas significa que a polimodalidade ou bimodalidade manifesta-se em seções maiores ou menores de nossa obra, algumas vezes apenas em um único compasso. [...] A salientar a diferença essencial entre atonalidade, politonalidade e polimodalidade, em uma palavra final sobre este assunto, podemos dizer que a música atonal não apresenta qualquer som fundamental, a

que expressa não somente o livre tratamento dos doze sons, mas, também, a instituição de hierarquias no interior do total cromático, que entendemos como combinações originadas de interações específicas, resistentes à generalização.

O *princípio da complementaridade cromática*, como o encontramos em Schoenberg, Bartók, Webern, Berg e outros, é exatamente o mesmo do qual nos apropriamos, mas ao qual damos uma aplicação particular e distinta. No nosso caso, o *princípio da complementaridade cromática* atua na constituição mesma dos elementos motivico-temáticos, assim como na sua elaboração. É inerente ao processo de criação motivico-temático, orientando-o. Ao contrário de Schoenberg, que nas primeiras obras atonais decide por abandonar a elaboração motivico-temática, e por perseguir uma unidade na concepção que rege tanto a construção melódica quanto a harmônica, em que um mesmo princípio assume a regulação destas duas dimensões, no nosso caso o princípio da elaboração motivico-temática é o principal definidor da forma e coordenador das demais forças organizadoras, que se colam a uma estrutura determinada pela construção motivico-temática. Longe de assegurar a unidade de concepção melódica e harmônica, a complementaridade cromática, como a aplicamos, é um princípio comum às duas dimensões, mas não um princípio unificador. A simultaneidade ou dimensão harmônica implica numa abordagem específica, distinta das exigências impostas pelo desdobramento articulado da linha melódica. A complementaridade cromática ocorre, como o exemplificaremos, em três dimensões: horizontal ou melódica, vertical ou harmônica e na interação entre melodia e harmonia ou na diagonalidade. Analisemos a introdução da primeira das **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa**, para identificar cada uma destas possibilidades:

politonalidade apresenta – ou supõe apresentar – vários deles, e a polimodalidade apresenta um único. (BARTÓK, 1993, p. 367, 370)

In our polymodal chromaticism, however, the flat and sharp tones are not altered degrees at all; they are diatonic ingredients of a diatonic modal scale. [...] In our works, as well as in other contemporary works, various methods and principles cross each other. [...] So if we say our art music is polymodal, this only means that polymodality or bimodality appears in longer or shorter portions of our work, sometimes only in single bars. [...] To point out the essential difference between atonality, polytonality, and polymodality, in a final word on this subject, we may say that atonal music offers no fundamental tone at all, polytonality offers – or is supposed to offer – several of them, and polymodality offers a single one.

Dorme enquanto eu velo ...

Fernando Pessoa

F Santos-Pereira

♩ = 54

Mezo Soprano

Piano

M.Sop.

Pno.

mp

mp

f

mp

p

g. expressivo

5

3

Dor - me en - quan - to eu ve - lo Dei - xa me so -

a. Aplicação do princípio da complementaridade cromática no plano melódico

b. Aplicação do princípio da complementaridade cromática no plano melódico-harmônico

c.d. Aplicação do princípio da complementaridade cromática no plano harmônico

Figura 21. Aplicação do princípio da complementaridade cromática, ou seja, da tendência da ocorrência do total cromático nos planos melódico, harmônico e melódico-harmônico.

Reconhece-se neste último exemplo a tendência de se apresentar o total cromático, em consonância com o *princípio da complementaridade cromática*, mas a organização das alturas também se orienta pela predominância de determinadas relações intervalares, privilegiadas na

própria constituição do tema, pela disposição estrutural das alturas em figuras simétricas, total ou parcialmente. Os acordes constituem-se com uma intervállica própria, mas as relações de encadeamento são coordenadas pelo movimento melódico proeminente de semitom, como está explícito em e.,f. e g. no exemplo anterior. É evidente o caráter orientador e não-determinístico dos princípios que apoiam o processo criativo. Em todo e qualquer momento do processo composicional está salvaguardado o livre arbítrio do compositor. Cada passo da obra resulta de uma decisão de caráter empírico, que leva em conta as especificidades da história do processo criativo em decurso. Todas as decisões apoiam-se na exploração das potencialidades intrínsecas dos termos que organizam a textura musical.

Ilustremos ainda com mais um exemplo, o primeiro tema do primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**, a aplicação do *princípio da complementaridade cromática* na elaboração motivico-temática:

I

F Santos-Pereira

Cello

$\text{♩} = 66$

p *mf* *mp* *p*

accelerando

pizz. *arco*

pp *mp* *mf*

1o. Tema 2o. Tema

Figura 22. Primeiro tema, compassos 1 a 6, do primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**. À tendência para a exposição do total cromático sobrepõe-se a ênfase no movimento melódico de terça menor. O motivo que inicia o tema é o mesmo que o conclui.

Ao *princípio da complementaridade cromática* une-se a predominância do intervalo de terça menor, presente em cada um dos motivos que compõe o primeiro tema. Impede a ocorrência

do total cromático, no primeiro tema, a ausência do *Dó sustenido*, assim posto em “relevo negativo”. É o *Dó sustenido*, agora em “relevo positivo” potencializado pela ausência no primeiro tema, que inicia, no compasso 7, o segundo tema. Ao momento da ocorrência do total cromático, ao invés da ideia de completude, é associada uma articulação formal, contrastante e tensionadora, que impõe uma segmentação à textura.

A tendência ao total cromático tem por função provocar o movimento, atua como agente da instabilidade. A ocorrência efetiva do total cromático guarda a potencialidade da atuação como termo conclusivo, em figura cadencial, com a função de restabelecer a estabilidade ou repouso, o que será empregado de forma sistemática nas **Peças Breves para Piano**, de 2011, onde o conceito de complementaridade cromática já é utilizado associado a qualquer intervalo musical, não exclusivamente ao intervalo de oitava. A figura cadencial que conclui a primeira peça demonstra com clareza as características conclusivas assumidas pela efetiva ocorrência do total cromático, neste caso o total cromático do intervalo musical esquemático de sexta menor, de *Fá* a *Ré bemol*.

Figura 23. Figura cadencial que conclui a primeira das **Peças Breves para Piano**. Ilustra a função conclusiva assumida pela efetiva ocorrência do total cromático do intervalo esquemático de sexta menor, de *Fá* a *Ré bemol*.

No exemplo abaixo, tomado da segunda peça, a figura cadencial que conclui a primeira seção, compasso 6, extrai a sua função formal do total cromático do intervalo esquemático de *Mi bemol* a *Sol sustenido*. O motivo subsequente, episódico, restaura o movimento antes contido pela figura cadencial. A sua função formal, de provocar a instabilidade e o movimento, resulta da tendência ao total cromático do intervalo esquemático de *Lá* a *Mi bemol*, que não se efetiva pela omissão do *Ré bemol*. A aparição subsequente do *Ré bemol* já se associa a um novo material temático, que não admite a vinculação resolutive

ao motivo precedente.

The image shows a musical score for piano, measures 22 to 25. Measure 22 is marked 'subito p' and features a 'Figura cadencial' with dynamics 'mp' and 'f'. Measure 25 is marked 'poco più lento' with a tempo of 120 and features a 'Motivo episódico' with dynamics 'p', 'mp', 'p', and 'pp'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as triplets and dynamic markings.

Figura 24. Figura cadencial que conclui a primeira seção da segunda das **Peças Breves para Piano**, cuja função conclusiva está associada à ocorrência do total cromático do intervalo musical esquemático de *Mi bemol* a *Sol sustenido*. O motivo episódico subsequente reinstaura o movimento contido pela figura cadencial. Neste motivo episódico a função de provocar o movimento está associada à tendência ao total cromático do intervalo esquemático de *Lá* a *Mi bemol*.

5.8.2 O eixo cromático

A expressão *eixo cromático* é empregada para designar uma progressão melódica estrutural, em movimentos descendentes ou ascendentes de semitom. A ocorrência de *eixos cromáticos* é detectável desde a adoção do temperamento. Encontramo-los, por exemplo, em Bach, Partita 5, compassos 37 a 41.



Figura 25. Exemplo de *eixos cromáticos* em Bach. O *eixo cromático* superior ascende de *Dó sustenido 4* a *Mi 4* e o inferior descende de *Dó sustenido 3* a *Si 2*.

Encontramo-los, os *eixos cromáticos*, no primeiro movimento da Sonata para Violino e Piano no. 11 de Mozart, KV 379, compassos 15 a 17.

Figura 26. Exemplo de *eixo cromático* em Mozart. O *eixo cromático* ascende de *Mi sustenido 3* a *Ré 4*.

Na música tonal, o *eixo cromático* é um fenômeno secundário que, entretanto, deixa manifesta a potencialidade cromática do sistema. A sua ocorrência, constatamos, associa-se muito mais à natureza da progressão harmônica – geralmente em encadeamentos de

dominantes ou movimentos cadenciais - do que à elaboração temática ou melódica.

Contentemo-nos com estes dois exemplos tonais e efetuemos um salto para reencontrar os *eixos cromáticos* na música de Alban Berg. Identifiquemos os *eixos cromáticos* na primeira frase de **Sahst du nach dem Gewitterregen ..., op. 4, n. 2**.

The image displays two systems of musical notation for the first phrase of 'Sahst du nach dem Gewitterregen ...' by Alban Berg. The first system includes a treble clef staff with the tempo marking 'Ein wenig bewegt', a vocal line with lyrics 'Sahst du nach dem Ge - wit - ter - re - gen den Wald?!?! Al - les', and a bass line. The second system continues the vocal line with lyrics 'ra - stet, blinkt und ist schö - ner als zu - vor.' and includes a bass line. The score features various musical notations such as triplets (marked '3'), a sextuplet (marked '6'), and chromatic lines. The chromatic axes are indicated by vertical lines connecting notes across staves, showing the relationship between different chromatic scales.

Figura 27. Identificação de *eixos cromáticos* na primeira frase de **Sahst du nach dem Gewitterregen ..., op. 4, n. 2**, de Alban Berg

Apesar da densidade cromática da música de Berg, e da mesma forma com a de Schoenberg, não são tão recorrentes, quanto se poderia esperar, a presença de *eixos cromáticos*, que, assinalamos, não se confundem com o movimento melódico cromático. Os *eixos cromáticos* raramente se fazem perceptíveis, atuando num nível estrutural, enquanto o cromatismo melódico situa-se, claramente perceptível, na superfície da textura musical.

Os *eixos cromáticos* são decorrência natural da aplicação da técnica do *agrandissement asymétrique*, idealizada por Messiaen. São inúmeros os exemplos encontrados na sua obra. Destacamos, especialmente, a sua ocorrência em **Vingt Regards sur**

I'Enfant – Jésus, para piano solo. No caso específico da maneira como Messiaen aplica o *agrandissement asymétrique*, o *eixo cromático* quase sempre perfaz o total cromático, como o ilustra **III – L'échange**.

Para caracterizarmos a quase onipresença de *eixos cromáticos* - embora como fenômeno secundário, o que não nos permite afirmar que foram postos a atuar na organização da textura musical -, analisamos no próximo exemplo a ocorrência, rara e, arriscamo-nos a dizer, possivelmente acidental, em **Lemma – Icon – Epigram**, de Ferneyhough (1982).

The image shows a musical score for piano, specifically for the piece 'Lemma – Icon – Epigram' by Ferneyhough. The score is for measure 34 and is written in a complex, multi-measure format. It features several staves with intricate rhythmic patterns and chromatic axes. The notation includes various dynamics such as *pppp*, *pp*, *mp*, and *mf*, along with articulation marks like 'sub.' and 'molto!'. The score is divided into measures with time signatures like 7:6, 8:6, 13:10, and 12. The key signature is D major with a sharp on the F line.

Figura 28. Identificação de *eixos cromáticos* em **Lemma – Icon – Epigram**, compasso 34.

Chamamos a atenção para o pedal em *Fá*, em *tenuto* na região aguda, sem dúvida posto deliberadamente a determinar a composição melódica, ao contrário dos *eixos cromáticos* - fenômeno secundário e acidental na música de Ferneyhough, em razão, sobretudo, da raridade e do emprego não sistemático - dotados de uma operatividade localizada.

De modo geral, identificável e recorrente desde a adoção do temperamento, percebemos na ocorrência, mesmo não intencional, dos *eixos cromáticos* a emergência da função direcional. Encontramo-los, no conjunto dos exemplos citados, sempre somados a

diversas outras forças organizadoras dotadas, nestes contextos, de muito maior poder organizador - como, por exemplo, o encadeamento tonal, as técnicas motivicas próprias das primeiras obras atonais, a sistematização de fundo modal ou serial das alturas –, mas, ainda assim, distinguível o aporte significativo à função direcional.

Apropriamo-nos do que designamos por *eixo cromático* para fazer do seu emprego metódico o principal meio de imprimir direcionalidade no interior dos movimentos melódicos e harmônicos. Como os empregamos, os *eixos cromáticos* não são predeterminados. Definem-se no mesmo momento em que se constroi a linha melódica. Esta jamais se reduz a uma ornamentação ou elaboração em torno de um *eixo cromático*. Do mesmo modo, este não interfere na hierarquia do movimento melódico, não transfere para o plano melódico o valor e a posição estrutural privilegiada que têm as alturas que compõem o *eixo cromático*. São termos paralelos e sobrepostos, mas com funções estruturantes distintas. O *eixo cromático* incute direcionalidade, enquanto a elaboração motivico-temática – materializada na linha melódica - organiza as relações pontuais assim como a forma musical.

No exemplo seguinte, expomos os *eixos cromáticos* que, junto com o *princípio da complementaridade cromática*, orientam a composição melódica e harmônica da primeira seção do segundo movimento de **Solo para Violoncelo**.

The image displays two systems of musical notation for a cello solo. The first system begins with the tempo marking "Tempo I ♩ = 58" and a dynamic of *p*. It features a complex rhythmic structure with time signatures of 4/4, 3/4, 3/4, and 6/4. The notation includes triplets, slurs, and a "III C" marking. Dynamics range from *p* to *quasi mf*. The second system starts at measure 6 and includes performance directions such as "accelerando", "decrecendo", "pizz.", "a tempo", "più presto", and "poco". Dynamics include *p*, *pp*, and *mp*. The notation continues with triplets and slurs across various time signatures.

Figura 29. Exposição dos *eixos cromáticos* que orientam a composição da primeira seção do segundo movimento de **Solo para Violoncelo**.

Os *eixos cromáticos* se dispõem em camadas, imbricam-se, fundem-se, multiplicam-se numa interação complexa cuja finalidade é a de imprimir direcionalidade à textura musical.

5.8.3 A elaboração motivico-temática

O conceito da elaboração motivico-temática, em nossa prática composicional, é fundamental na materialização da concepção formal. Na sua aplicação agem, concomitantemente, todas as forças organizadoras que definem, potencializam e desenvolvem as relações locais, a sua constituição em seções até a configuração da forma como um todo. A elaboração motivico-temática aproxima-se da técnica de variação em muitos aspectos, especialmente com relação às técnicas de transfiguração motivica. Cada um dos termos que compõe e caracteriza o motivo ou tema é maleável, suficientemente neutralizado, e tratado com a flexibilidade que exige o exercício das funções formais que são postos a desempenhar. Os termos que suportam e criam os vínculos no processo da elaboração motivico-temática são, principalmente, o ritmo e o timbre. Especialmente, o ritmo – a preservar substancialmente o gesto - é o termo mais efetivo na conservação dos laços entre os diversos elementos derivados, mesmo sob a ação das mais poderosas forças transformadoras, a assegurar, perceptivelmente, ao nível da superfície da música, a apreensão tanto da variação propriamente dita, quanto da natureza dos vínculos que sustentam o próprio processo de variação. A análise de alguns exemplos ilustrará o processo. Tomemos o exemplo da elaboração motivico-temática desenvolvida a partir do motivo inicial do primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**.

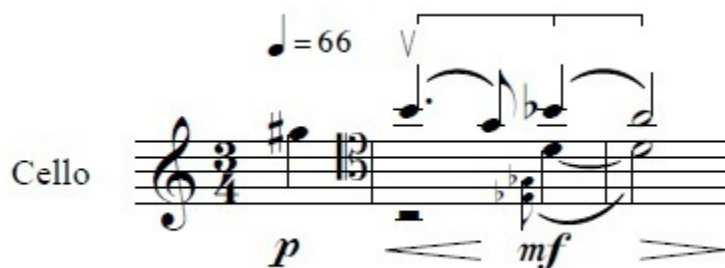


Figura 30. Motivo inicial do primeiro movimento de Solo para Violoncelo. O movimento cromático indicado é tomado como termo de referência nas transformações aplicadas.

No exemplo seguinte acrescenta-se um prefixo, também de valor motivico, ao tema inicial, reduzido este ao seu movimento cromático essencial, com variação no registro a

transformar o intervalo de semitom no seu inverso, a sétima maior. No compasso 27, o motivo inicial, apesar de quase totalmente transfigurado, ainda retém suas características estruturais: o movimento cromático; o movimento melódico primeiro de sexta maior inventido em terça menor; a articulação do movimento cromático, mas agora pela célula melódica *Fá 4 – Mi 4* em colcheias, cuja articulação é característica desta variação. Nos compassos 29 e 30 incorpora-se à elaboração sobre o motivo inicial, a articula-lo, novo motivo a partir do qual se construirá a seção subsequente, do compasso 32 ao 43. A incorporação de um motivo à elaboração de um outro, a intercambiar características, integrando-os em um mesmo movimento, é recurso recorrente.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 23-26) is in bass clef, 2/4 time, with a tempo of 66. It begins with a *mf* dynamic and a *rallentando* instruction. A bracketed section is labeled 'Motivo inicial transfigurado'. A '3' indicates a triplet. Another bracketed section is labeled 'Prefixo ao motivo inicial, de valor motivico'. A final bracketed section is labeled 'Motivo inicial reduzido ao seu movimento cromático'. The second system (measures 27-30) is in treble clef, 2/4 time. It starts with a *p* dynamic and includes markings for 'IC' and 'IIIC'. A *poco ritardando* instruction is present. The third system (measures 29-30) is in treble clef, 2/4 time. It begins with a *p* dynamic and includes markings for 'a tempo', 'accelerando', and 'ritardando'. A bracketed section is labeled 'Incorporação de motivo a partir do qual se construirá a seção do compasso 32 ao 43'. A '3' indicates a triplet. A final bracketed section is labeled 'Motivo inicial' and includes markings for 'a tempo', 'IIIC', and 'IC'. The score concludes with a *mf* dynamic and a *p* to *mp* dynamic range.

Figura 31. Elaboração motívico-temática a partir do motivo inicial do primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**.

A elaboração analisada no exemplo precedente fornecerá os elementos para a seção, compassos 44 a 56, que concluirá a primeira parte, compassos 1 a 56, deste primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**. A elaboração toma como referência, igualmente, tanto o motivo inicial (A) como a sua versão transfigurada (At). Também o prefixo ao motivo inicial (P) é abraçado pelo processo de elaboração motívico-temática.

44 $\text{♩} = 66$ *pp* *p* *mp* A IC IIC

47 *p* *mf* *mp* *f* At Fragmento de P Elaboração a partir de At

50 *mp* *p* *pp* *f* *ff* A P *poco rit.* *a tempo* Elaboração a partir de At

53 *f* *diminuendo* *mp* *poco a poco accelerando* *ritardando*

55 A IIC *p* *mf*

Figura 32. Seção que conclui a primeira parte do primeiro movimento de **Solo para Violoncelo**, composta a partir da elaboração motívico-temática do motivo inicial (A), sua transfiguração (At) e da figura que lhe serve de prefixo (P).

O próximo exemplo ilustra a aplicação da elaboração motivico-temática posta a operar de um modo muito próximo à prática da variação. A segunda peça das **Peças Breves para Piano** tem a forma A^1 -B- A^2 , onde A^2 é a elaboração – poder-se-ia dizer a variação - de A^1 .

II

19 **Tempo I** ♩ = 126

p *mf* *molto*

22 *subito p* *mp* *f*

Cadência

A B

Figura 33. Seção A^1 da segunda das **Peças Breves para Piano**.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three systems. The first system (measures 32-34) is marked 'Tempo I' and '♩ = 126'. It begins with a 'subito p' dynamic and features a melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. A bracket labeled 'A' spans measures 32-34. The second system (measures 35-37) starts with a 'subito p' dynamic and includes a 'f' dynamic. It contains a melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. A bracket labeled 'B' spans measures 35-37. The third system (measures 38-40) is marked 'Coda' and begins with 'mfz' and 'mp cresc.' dynamics. It features a melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. A bracket labeled 'A' spans measures 38-40. The score concludes with dynamic markings 'mpz', 'mf', and 'sfz'.

Figura 34. Seção A² da segunda das **Peças Breves para Piano**, consequência da elaboração motivico-temática ou variação, num sentido amplo, da seção A¹, evidenciada a elaboração pelo paralelismo formal.

A dissecação da elaboração motivico-temática faz supor um planejamento meticuloso. Em verdade, o que se faz é explorar com a maior atenção as potencialidades das relações instauradas no interior do motivo ou tema, de acordo com um projeto formal suscetível de modificação pelas possibilidades engendradas mesmas.

A elaboração motivico-temática permite um enfrentamento sistemático da problemática da repetição e do retorno dos elementos motivicos, temáticos e seções formais. O conceito de elaboração motivico-temática já traz em si a ideia de retorno. Mas traz também em si a ideia de variação, que faz de cada retorno uma experiência renovada. Cada motivo incorpora nas suas rerepresentações a materialidade do próprio processo da elaboração, que atravessa o movimento ou a obra por inteiro. Neste processo, jamais um motivo ou tema será rerepresentado literalmente. É posta em jogo uma conjunção de forças que ao mesmo tempo

conserva os elementos identificadores essenciais, mas renova termos estruturantes que colocam estes mesmos elementos identificadores sob uma nova perspectiva. Dentre estes termos estruturantes, as alturas são os termos que mais sofrem a ação das forças desencadeadores dos mecanismos de variação, não restando, muitas vezes, mais do que o perfil original, este mesmo transformado pela expansão ou retração das células motívicadas. O processo de elaboração se dá na própria superfície da música, e não nos seus subterrâneos, oculto da percepção musical. É um processo empírico, que alcança todas as camadas do processo de elaboração, mantendo-os, por todo o tempo, na superfície do fenômeno musical, diretamente acessível ao escrutínio dos movimentos perceptivos. Por ser a música uma arte do tempo, a memória – a capacidade de destacar um fato musical da linha do tempo e associá-lo a fatos anteriores e posteriores - é o instrumento por meio do qual se reconhece e reconstitui o processo de elaboração. É, também, pela ação da memória que se constitui e consolida a hierarquização entre os diversos termos, estabelecida no próprio processo de elaboração pelo papel estrutural assignado a cada motivo e tema.

À guisa de conclusão destas ponderações acerca da técnica musical, acrescentamos que no aspecto rítmico tem-se levado em conta as críticas de Grisey (1987), defensor da fenomenologia da percepção, que expõe a fragilidade das noções de liso e estriado, retrogradável e não-retrogradável, simetria e assimetria, categorias comumente dualísticas e arbitrarias. Grisey propõe “uma escala de complexidade – sem dúvida igualmente arbitrária – mas que tem a vantagem de retornar ao fenômeno dos tempos musicais como são percebidos e permitir uma continuidade apreensível.”¹⁰⁰ (GRISEY, 1987, p. 244) Aderimos à diretiva de Murail (2005, p. 153) quanto à “recusa da complexidade originada da superposição de *n*-quíntas ou compassos irracionais, tão inúteis quanto arbitrários.”¹⁰¹ Diretiva esta em sintonia com um dos preceitos essenciais para se encontrar um lugar no universo espectral: “manter em mente a relação entre conceito e percepção.”¹⁰² (MURAIL, 2005, p. 152) Na elaboração motívico-temática, é o ritmo, voltamos a dizê-lo, que se põe a exercer o papel de principal elo entre as várias elaborações. Enquanto do movimento melódico preserva-se, sobretudo, o perfil, a submeter as relações intervalares a permanentes forças reestruturadoras, das relações rítmicas, muito mais estáveis, guardam-se as características fundamentais e estruturantes que dão coerência e explicitam o processo de elaboração.

¹⁰⁰ [...] a scale of complexity – no doubt equally arbitrary – but which has the advantage of reverting to the phenomena of musical times as they are perceived and allowing a continuity to be grasped.

¹⁰¹ [...] a refusal of complexity stemming from the superimposition of *n*-tuplets or irrational meters as useless as they are arbitrary.

¹⁰² [...] keeping in mind the relationship between concept and perception.

Tem-se plena consciência da imprecisão das indicações da dinâmica. Mesmo assim, optamos por uma escrita detalhada, mas possível, que não despreza a fenomenologia da percepção, consistente com a instrumentação, preocupada não com a exatidão, mas com a relatividade, a ser construída na execução, entre as diversas indicações. Com a dinâmica conduzimos a evolução da ênfase no discurso musical, o que, num nível macroscópico, é um dos fundamentos na definição da forma.

A escolha da tessitura tem influência decisiva no caráter das entidades harmônicas e dos motivos. Os acordes complexos, por exemplo, especialmente aqueles com mais do que seis alturas distintas, dependem ainda mais de uma empírica, porém cuidadosa, escolha da tessitura para ajustar-se, a cada momento, às intenções expressivas. Estas têm que ser deliberadas, afastadas da gratuidade seja da agressividade, seja da ironia, seja da ausência de intenção expressiva.¹⁰³

O timbre atua, proeminentemente, junto à rítmica, na formação dos elos no processo da elaboração motivico-temática. Mas, também, na articulação formal, onde a caracterização timbrística desempenha um papel fundamental. É assim tanto nas **Canções para Orquestra sobre textos de Alexei Bueno**, para voz feminina e orquestra, quanto na obra **Solo para Violoncelo**.

¹⁰³ A este respeito, a fazer a crítica (autocrítica?) ao serialismo integral, escreve Boulez (1972, p. 23): “[...] a obra não chega a se organizar segundo uma coerência probatória, ela soa mal; **sua agressividade não é sempre deliberada.**” (negrito nosso)

6 - TRÊS CANÇÕES SOBRE POEMAS DE FERNANDO PESSOA

“Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.” Não tinha a menor ideia do significado ou da origem dessa frase, nem para onde iria me conduzir.

(GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Eu não vim fazer um discurso**. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 112-113)

A transformação estilística experimentada pelo autor, tema central deste trabalho, tem no seu cerne a mudança de foco para as questões e problemática da significação musical, e como consequência maior o abandono de práticas deterministas por práticas que asseguram a liberdade de escolha e o pleno exercício da criatividade em todos os níveis da composição. Esta mudança de foco provocou e exigiu profundas alterações na técnica composicional, como já o vimos, assim como profundas alterações na própria prática composicional no que se refere, sobretudo, à concepção, planejamento e realização formal.

Colocar a significação musical no centro das preocupações, tomá-la como principal determinante das decisões composicionais, implica numa permanente reflexão quanto a sua natureza. As perspectivas são quase tantas quantos são os compositores, musicólogos, teóricos, psicólogos, antropólogos e filósofos que abordaram a questão. Para nós interessa, especialmente, a perspectiva do compositor, que, parece-nos, tem sido aquela em menor evidência e a menos valorada. Não cabe ao compositor encontrar ou não significado na experiência musical, seja no processo criativo seja na própria obra já consolidada. Ao compositor, é o nosso pensamento, conforme a sua vontade, cabe dotar ou não a música - linguagem na qual se expressa ou ao menos se exercita - de significado. Privilegiar a perspectiva do compositor não significa desprezar ou ignorar as demais perspectivas, mas abordar e relevá-las de acordo com uma ótica específica e, reconhecemos, parcial mas indiscutivelmente necessária.

No seu capítulo introdutório, Monelle (1992), no seu breve comentário acerca de Hanslick, conclui: “[...] ele tem uma importante recomendação para os semiólogos da música: investigar a maneira de significação, não a matéria significada.”¹⁰⁴ (p. 11) Entretanto, ao final deste mesmo capítulo, escreverá Monelle: “A ideia da semântica musical tem-se tornado

¹⁰⁴ [...] he has important advice for music semiologists: study the manner of signification, not the matter signified.

respeitável.”¹⁰⁵ (p. 31) O compositor, no seu processo criativo, tem que se ocupar igual e concomitantemente tanto da maneira – dos procedimentos, da técnica, do estilo – quanto da matéria significada – a semântica musical. O compositor cria símbolos. E o faz a criar signos e a provocar a instauração de relações entre os signos criados e conteúdos emocionais e intelectuais.

Langer (2004) estabelece em **Filosofia em Nova Chave** as bases e diretrizes para a compreensão da condição de linguagem da música, para a compreensão da música como fenômeno simbólico. O que distingue uma obra de arte de um ‘mero’ artefato (p. 205) é, assevera Langer, a “forma significativa”, qualidade comum a todas as obras de arte, e fundamento de uma nova filosofia da arte. Langer recusa a teoria psicanalítica da estética, critica a impossibilidade de a teoria estabelecer sequer “o mais rude critério de excelência artística.” (p. 208) Na sua análise, Langer descarta a “resposta emocional” (p. 212) ou “a crença no poder afetivo da música” (p. 213), onde se assentam as concepções da influência da música no comportamento. Não reconhece a validade da doutrina da autoexpressão - que “chegou aos nossos dias, sendo amplamente aceita por músicos e filósofos igualmente” – onde se abriga “a crença de que a música é uma catarse emocional” (p. 215). Para Langer:

[...] a crença de que a música é em essência uma forma de autoexpressão defronta-se logo com um paradoxo; filosoficamente, estaciona quase no seu próprio começo. Pois a história da música tem sido uma história de *formas* cada vez mais integradas, disciplinadas e articuladas, muito parecida com a história da linguagem, que se faz importante apenas quando se desapega de sua antiga fonte nos gritos expressivos, e se torna denotativa e conotativa mais do que emocional. (p. 216)

Langer sentencia: “A pura autoexpressão não requer forma artística.” E mais: “As leis da catarse emocional são leis naturais, não artísticas.” (p. 216) Admite que “podemos *usar* música para descarregar nossas experiências subjetivas e restaurar nosso equilíbrio pessoal, mas esta não é sua função primária.” (p. 217) Afirma: “Se a música tem qualquer significação, é semântica, não sintomática. [...] se tem um conteúdo emocional, ela o ‘tem’ no mesmo sentido que a linguagem ‘tem’ seu conteúdo conceitual – *simbolicamente*. [...] A música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas *sua expressão lógica*”. (p. 217-8)

Langer recorre “ao desenvolvimento da música ‘dramática’ em um sentido mais subjetivo – música que é projetada e acolhida como *linguagem de sentimentos*.” Afirma, com

¹⁰⁵ The idea of musical semantics has become respectable.

o pensamento voltado para o compositor: “[...] se a música é de fato uma linguagem da emoção, expressa em primeiro lugar *o conhecimento do sentir humano* do compositor”. (p. 220)

Ao citar Wagner, Langer comenta:

[...] a música não é autoexpressão, mas *formulação e representação* de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – um ‘quadro lógico’ de vida sentiente e responsiva, uma fonte de compreensão, não uma súplica de simpatia. Os sentimentos revelados na música são essencialmente *não* ‘a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo’, convidando-nos a nos colocarmos no lugar desse indivíduo, mas são apresentados diretamente ao nosso entendimento, a fim de que possamos apreender, conceber, compreender esses sentimentos, sem pretender tê-los ou imputá-los a qualquer outra pessoa. Assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espírito que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos. Seu tema é o mesmo que o da ‘autoexpressão’, e seus símbolos podem até ser emprestados, de vez em quando, do reino dos sintomas expressivos; todavia os elementos sugestivos tomados de empréstimo são *formalizados*, e o tema ‘distanciado’ em uma perspectiva artística. (p. 221)

No pensamento de Langer o compositor “não apenas indica, mas *articula* complexos sutis de sentimento, que a linguagem não pode sequer denominar e muito menos descrever; ele conhece as formas de emoção e sabe manejá-las, ‘compô-las’.” (p. 222)

“O conteúdo”, reflete Langer, “foi *simbolizado* para nós, e o que ele solicita não é resposta emocional, mas *introyvisão (insight)*. [...] se o conteúdo for a vida de sentimento, impulso, paixão, então os símbolos que o revelam não serão os sons ou as ações que normalmente *expressariam* esta vida; não são os signos associados, mas as *formas simbólicas* é que devem transmiti-lo ao nosso entendimento.” (p. 222-3)

Acerca da pertinência do uso simbólico das formas musicais, constata Langer:

Assim o primeiro requisito para um relacionamento conotativo entre música e experiência subjetiva, uma certa similaridade de forma lógica, é por certo satisfeito. Além disso, não resta dúvida de que as formas musicais possuem determinadas propriedades que as recomendam para o uso simbólico: compõem-se de muitos itens separáveis, facilmente produzidos e combinados em grande variedade de modos; em si, não representam nenhum papel prático importante capaz de lhes eclipsar a função semântica; são prontamente distinguidas, lembradas e repetidas; e finalmente, têm notável tendência para *modificar mutuamente os caracteres em combinação*, como fazem as palavras, todas servindo a cada uma como contexto. (p. 226)

Quanto à capacidade simbólica da música, Langer assevera: “[...] *o que a música pode efetivamente refletir é apenas a morfologia do sentimento.*” Acerca da importância e do caráter essencial, continua Langer: “Se ela [a música] revela às nossas mentes o racional dos sentimentos, o ritmo e o padrão da ascensão, da queda e do entrelaçamento destes, então ela é uma força em nossa vida mental, nossa consciência e nosso entendimento, e não apenas em nossa experiência afetiva.” (p. 236)

À exceção da “*conotação adjudicada*”, a música, escreve Langer, “ostenta todas as marcas de um verdadeiro simbolismo”. “Ela é uma forma capaz de conotação, e os significados aos quais é acessível são articulações de experiências emotivas, vitais e sencientes.” (p. 237) A impossibilidade da adjudicação reside na natureza da música ser um *símbolo não-consumado*, “*embora seja claramente uma forma simbólica*”:

A articulação é sua vida, mas não a asserção; a expressividade, não a expressão. A função real do significado, que requer conteúdos permanentes, não é preenchida; pois a *adjudicação* de um em vez de outro significado possível para cada forma nunca é feita de maneira explícita. A música, portanto, é ‘Forma Significante’, no sentido peculiar de ‘significante’ que Bell e Fry afirmam poder apreender, ou sentir, mas não definir; tal significação é implícita, mas não convencionalmente fixada. (p. 238)

Permitimo-nos a ressalva de que a música é forma significante, para a qual é possível fazer valer a força da convenção, mas apenas no interior de uma mesma obra ou contexto específico, mas convenção cujo alcance é circunscrito, próprio de uma obra ou contexto específico, não generalizável, que é, com Langer, como entendemos o sentido da significação implícita, “mas não convencionalmente fixada”.

Acerca do poder real da música, da natureza pessoal da imaginação que lhe responde, da atribuição de significado, escreve Langer:

“O poder real da música reside no fato de que lhe é dado, de um modo impossível para a linguagem, ser ‘fiel’ à vida do sentir; pois suas formas significativas têm aquela *ambivalência* de conteúdo que as palavras não podem ter. [...] A música é reveladora, lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdos. Ela pode articular sentimentos sem ficar casada com eles. [...] A atribuição de significados é um jogo cambiante, caleidoscópico, provavelmente abaixo do limiar da consciência, certamente fora do âmbito do pensar discursivo. A imaginação que responde à música é pessoal, associativa e lógica, matizada de afeto, de ritmo corporal, de sonho, mas *preocupada* com um tesouro de formulações para seu tesouro de

conhecimento sem palavras, seu conhecimento todo da experiência emocional e orgânica, de impulso vital, equilíbrio, conflito, os *modos* de viver, morrer e sentir. Porque atribuição alguma de significado é convencional, nenhuma é permanente para além do som que passa; todavia, a breve associação foi um lampejo de entendimento. O efeito duradouro é [...] *tornar as coisas concebíveis* mais do que armazenar proposições. Não é a comunicação, mas a intuição (insight) que é dádiva da música; em uma frase muito ingênua, um conhecimento de ‘como vão as emoções’.” (p. 240-1)

“A música é nosso mito da vida interior” (p. 242), conclui Langer, em uma afirmação que nos remete a **O cru e o cozido**, de Lévi-Strauss (2004), onde a análise do mito, a recorrer à diversidade das formas musicais, inspira-se no exemplo da música, que transita na “via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética”. (p. 33)

A reflexão de Langer alcança e esclarece as questões da significação e simbolização, a desvelar os seus fundamentos, e revela o domínio da ação do compositor no âmbito da significação. Este “*articula* complexos sutis de sentimento [...] conhece as formas de emoção e sabe manejá-las, ‘compô-las’”.

A reflexão de Langer se situa por inteiro no campo da “matéria significada”. Esta, sem dúvida, a razão para o posicionamento epistemológico de Monelle (1992), para quem é crucial a contribuição de Langer. Porém, a ordem introduzida na vida emocional pela música, como o concebe Langer, é, para Monelle, uma ordem transcendente. Tais noções, escreve Monelle (p. 9), “não são relacionadas nem à semiótica, nem capazes de uma discussão em termos semióticos. [...] Onde a estética idealista formula uma filosofia da música, a semiótica meramente tenta abarcar uma teoria da música.”¹⁰⁶

O compositor, entretanto, não pode prescindir das luzes lançadas pela reflexão acerca da “matéria significada”, dos recursos que esta reflexão lhe põe nas mãos, e nem da intrínseca perspectiva semiótica, que trata dos “processos – maneiras - de significação”. O compositor sequer separa estes campos, imbricados no processo criativo.

Guiados pelo paradigma da música como forma significativa ou simbólica, pelo anseio de *tornar as coisas concebíveis*, que orientou todo o processo criativo, empreenderemos a análise de **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** com o intuito de revelar algumas soluções de “maneiras de significação” e seus vínculos com a “matéria significada”. A análise não pretende ser e não é exaustiva, tarefa árdua mesmo para o compositor em razão da proliferação de fios e redes de significação no decorrer do próprio processo composicional,

¹⁰⁶ Such notions are neither related to semiotics, nor capable of discussion in semiotic terms. [...] Where idealist aesthetics formulates a philosophy of music, semiotics merely tries to encompass a theory of music.

cuja reconstituição metódica não é possível.

A escolha dos poemas deu-se pela afinidade com o conteúdo, de um profundo niilismo idiossincrático e centrado no próprio indivíduo, e pelo desejo - necessidade estética e emocional - de empreender uma leitura musical dos poemas. A atitude composicional diante destes não é a de descrevê-los ou tentar transportar ou traduzir para o plano musical a sua complexa rede de significados tecida no universo do signo linguístico. Embora na música possamos nos apropriar dos elementos estruturais do poema, especialmente na manipulação da sua estrutura rítmica, sabemos, com Langer, na nossa prática musical, das impossibilidades quanto à constituição de funções denotativas, assim como das especificidades quanto à aplicação das funções conotativas. Musicar o poema representa o aporte da experiência, personalíssima num primeiro momento, da sua leitura. Passa por uma compreensão particular do quadro emocional – da sua lógica - a partir da qual se empreende a tarefa criativa da constituição da forma simbólica. Com esta e por seu intermédio, *articular-se-á* complexos sutis de sentimentos intrínsecamente vinculados aos poemas, mas cujas feições e caráter são próprios e específicos da interação entre poema e música. Nesta interação, a música assume o controle do desdobramento temporal e da entonação, com modulações significativas e novos relevos no campo semântico.

Deu-se a escolha dos poemas, também, pelo interesse no forte parentesco formal compartilhado pelos três poemas. Há um importante intercâmbio de elementos significantes e significados, que reverberam de um para os demais poemas, tornando-os nós de uma teia simbólica que, ao mesmo tempo em que os transcende, permite enxergá-los como um conjunto integrado. Esta visão é extremamente estimulante no que sugere de soluções musicais análogas. Todo o processo composicional é desde o início marcado por esta visão dos três poemas como um conjunto integrado, visão esta que é determinante nas decisões formais no âmbito puramente musical.

Em cada uma das **Três Canções** a música é que se expressa primeiro, a condensar em seções introdutórias o estado emocional que domina cada canção como um todo. O espectro emocional é definido pela música. O texto vem, em seguida, esclarecer e conferir precisão aos marcos expressivos fixados de início pela música. Marcos expressivos que dissolvem a linha divisória entre a realidade e o sonho, e entre o sonho e o “sonhando de sonhar”.

Assim como encontramos nos poemas termos que são verdadeiros canais de comunicação portadores de significado entre os poemas, empenhamo-nos em construir termos musicais com funções equivalentes, capazes de replicar na dimensão musical uma função semiótica análoga, a desempenhar no plano musical funções similares de conexão e

integração. Exemplifiquemos, em primeiro lugar, com a solução integradora da qual nos valem para introduzir o termo “Dorme”, primeiro signo de cada um dos três poemas, que fixa os limites da fronteira entre o real e o onírico. É sempre o *Sol sustenido 3* e a mesma célula rítmica que ao termo “Dorme” se funde, a estender e aprofundar os laços que ligam os três poemas no seu primeiro e mais fundamental apelo significativo ao leitor.

a.

Musical score for voice and piano, section a. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line (M.Sop.) and the piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Dor - me en - quan - to eu ve - lo De - i - xa me so -". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings including *f*, *mp*, and *p*. The second system continues the vocal line with the lyrics "Dor - me en - quan - to eu ve - lo De - i - xa me so -" and the piano accompaniment with dynamic markings *mp* and *p*, and the instruction *expressivo*.

b.

Musical score for voice and piano, section b. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line (Mezo Soprano) and the piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with a tempo marking of quarter note = 48, followed by the lyrics "Dor - me quea vi - da é". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings including *mp*, *p*, and *mp*. The second system continues the vocal line with the lyrics "Dor - me quea vi - da é" and the piano accompaniment with dynamic markings *p* and *mp*.

c.

Musical score for Soprano (M.Sop) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The Soprano part features a triplet of eighth notes with lyrics "Dor-me so-bre-o meu sei-o,". The Piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a 7th fret barre in the left hand. Dynamics range from *pp* to *mp*. Performance markings include *accelerando* and *a tempo*.

Figura 35. Figura musical integradora, em *Sol sustenido 3*, que se funde ao signo “Dorme”, na primeira manifestação da voz em cada canção (a, b e c), a estender e aprofundar os vínculos estruturais e simbólicos entre as três canções.

A mesma função, conectora e integradora, é assumida pelo motivo apresentado no compasso 18 da primeira das **Três Canções**. A sua função expressiva é o desalento, em movimento convergente com o movimento melódico da voz no verso “Os meus desejos são cansaços”. Na primeira das **Três Canções**, este motivo tem função exclusivamente integradora, não é estruturante, e não retorna, sendo esta e, em seguida, sua reiteração variada sua única manifestação.

Musical score for Soprano (M.Sop) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The Soprano part has lyrics "rer Os meus de-se-jos são can - sa-ços. Nem que - ro". The Piano accompaniment features a structural motif in the right hand, marked as "Motivo estruturante da segunda das Três Canções". Dynamics range from *mp* to *p*. Performance markings include *poco rallentando*, *curta*, and *a tempo*.

Figura 36. Ocorrência na primeira das **Três Canções** de motivo estruturante da segunda canção.

Na segunda das **Três Canções**, ao contrário, este mesmo motivo tem papel fundamental na estruturação, tanto, de modo autônomo, a organizar arcos melódicos de amplitudes diversas, quanto integrado ao tema principal exposto já na seção introdutória. Este tema principal, especialmente o movimento anacrústico que lhe é característico, é índice do niilismo enunciado nas expressões “a vida é nada” e “tudo é vão”. O motivo antes apresentado nos compassos 18 e 19 da primeira canção acrescenta o desalento de “Os meus desejos são cansaços” ao niilismo enunciado nos dois primeiros versos da segunda canção.



Figura 37. Integração do motivo estruturante à composição do tema principal da segunda das **Três Canções**.

Musical score for voice and piano, showing two systems of music. The first system (measures 17-19) features a soprano line with lyrics "fi - a. Me-lhor en-tre on - de os" and a piano accompaniment with triplets and dynamic markings like *mp* and *p*. The second system (measures 20-22) features a soprano line with lyrics "ra - mos Te - cem do-céis sem ser Fi - car co-mo fi -" and a piano accompaniment with dynamic markings like *mf* and *quasi mf*. Both systems include a "Motivo estruturante (A)" marked with a bracket and the letter "A".

Figura 38. Excerto da segunda canção, composto a partir do motivo estruturante (A), “a tecer docéis”, fundamental na composição da segunda das **Três Canções**, assim como de todo o ciclo em razão de sua função integradora.

É da composição do poema, além da organização rítmica, o recurso a “espaços vazios de texto”, mas não desprovidos de sentido, tanto para a configuração formal assim como para a ênfase expressiva. Estes “espaços” são fixados e perceptíveis na imagem do poema, na disposição de seus versos e estrofes. Com estes “espaços”, vibrados pelo pulso rítmico que anima o verso, articula-se a forma do poema. A música se apropria destes “espaços” para, somente ela, comentar ou ampliar o sentido do que já foi dito em texto e música, prenunciar, construir relações e vínculos significativos no interior da própria canção, a remeter ou fixar novos signos e símbolos, construir relações e vínculos significativos, simbólicos e estruturais entre as três canções. Tomemos o exemplo do compasso 12 da terceira canção, incluído o essencial movimento anacrústico. A frase melódica exposta pelo piano - tema secundário na

terceira das **Três Canções** - a se apropriar do espaço que separa as duas primeiras estrofes do terceiro poema, com o movimento anacrústico que lhe é característico, é a reiteração integradora – sob a ação do processo de elaboração motivico-temática – do tema principal a partir do qual se erigiu a segunda canção. Nesta, reiteramos, este tema está intrinsecamente associado ao niilismo expresso em “a vida é nada” e em “tudo é vão”. É índice, no sentido da teoria semiótica de Peirce¹⁰⁷, do conteúdo destas expressões. A aparição deste tema na terceira das **Três Canções** prenuncia o conteúdo do verso “tudo é nada”, que é ao mesmo tempo eco e síntese das expressões “a vida é nada” e “tudo é vão”, do segundo poema. O tema é concluído com o motivo característico da terceira canção, primeiro movimento melódico da respectiva introdução, índice de “sonhar” e “sonho”, a sublinhar e dar profundidade - a acrescentar uma dimensão emotiva - a “tudo um sonho finge ser”.

The image displays a musical score for the third song of 'Três Canções'. It consists of two systems of music, each with a Soprano (M.Sop) part and a Piano (Pno.) accompaniment.

System 1 (Measures 10-11):

- M.Sop:** Starts at measure 10 with the lyrics "so - nho dee - xis - tir". At measure 11, the lyrics are "E na i - lu - são dea - mar." The tempo is marked "quasi p" and "poco più presto" with a quarter note equal to 48 (♩ = 48). There are triplets in the vocal line at measures 10 and 11.
- Pno.:** Starts at measure 10 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a melodic line that is reworked from the second song, marked with a piano (*p*) dynamic at measure 11 and a pianissimo (*pp*) dynamic at measure 12. A large slur covers the piano accompaniment across both measures.

System 2 (Measures 12-13):

- M.Sop:** Starts at measure 12 with the lyrics "Tu-do é na-da, e tu-do um so-nho fin - ge ser." At measure 13, the lyrics are "O's-pa-ço, ne-grô e mu-do." The tempo is marked "poco ralenando" and "quasi pp". There are triplets in the vocal line at measures 12 and 13.
- Pno.:** Starts at measure 12 with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line that is reworked from the second song, marked with a piano (*p*) dynamic at measure 12 and a pianissimo (*pp*) dynamic at measure 13. A large slur covers the piano accompaniment across both measures. Annotations include "Reapresentação do tema principal da segunda das Três Canções" pointing to the piano's melodic line and "Motivo característico" pointing to a specific melodic fragment.

Figura 39. Reiteração integradora do tema principal da segunda canção na terceira das **Três Canções**, a prenunciar o verso - “Tudo é nada, e tudo” – do terceiro poema.

¹⁰⁷ Ver Monelle (1992), p. 198-199.

A mesma função expressiva tem a reapresentação variada do mesmo tema principal da segunda canção nos compassos 16 e 17 da terceira das **Três Canções**. Enquanto a voz canta “Dorme sobre o meu seio,/Sem mágoa nem amor...”, a música, em contraponto, é índice de desalento, “a vida é nada”, “tudo é vão” e “tudo é nada”. O percurso dramático do tema - composto de motivos ocorrentes nas três canções, submetido à elaboração motivico-temática - é ele próprio desenvolvedor de uma teia de significados, que se agregam e modulam, no decorrer do percurso, em complexa interação com os três poemas.

M.Sop

16 *mp* *>* *quasi ppp* *p* *mp*

ri-sos dees que-cer Dor-me so-bre-o meu sei-o, Sem má-goá

Tema principal da segunda das Três Canções, reapresentado, variado, na terceira canção

Pno.

16 *pp* *quasi ppp* *p* *mp*

Figura 40. Última reapresentação, variada, integradora, do tema principal da segunda canção nos compassos 16 e 17 da terceira canção. Nesta última aparição, o tema traz consigo toda a carga simbólica acumulada em seu percurso dramático, constituindo-se em índice de desalento, “a vida é nada”, “tudo é vão” e “tudo é nada”.

O exercício primário da função integradora - concomitante com outras funções estruturais, melódicas e harmônicas – sob e sobreposto aos níveis de integração já vistos nos exemplos anteriores, esta função primária de integração é exercida pelo conjunto de alturas *Sol susenido – Sol – Ré susenito – Ré*. É interessante assinalar que a decisão de atribuir a este conjunto de alturas a função estrutural e integradora primordial de todo o ciclo foi tomada após a análise conjunta com o Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, orientador desta tese, dos então compostos quinze primeiros compassos de **Dorme enquanto eu velo ...**. A decisão resultou da sugestão de Chaves em reflexão, sobretudo, acerca da intenção do autor

em desenvolver o que Chaves denominou de *novo madrigalismo*, e, também, do perceptível potencial estruturante do conjunto de alturas, identificado por Chaves, já prenunciado na fusão deste com o primeiro verso do poema, assim como da sua derivação em outras figuras. Obviamente, a adoção deste conjunto de alturas, *Sol sostenido – Sol – Ré sostenido – Ré*, em funções primordiais impôs a revisão do trecho já composto, para a consolidação desde o início das funções então atribuídas. Impôs, também, profunda mudança na orientação das ações composicionais.

O conjunto de alturas, *Sol sostenido – Sol – Ré sostenido – Ré*, tanto é o fundamento e ferramenta para a composição dos tecidos estruturais nas suas diversas camadas, quanto se manifesta, explicitamente, na superfície da textura musical na forma de figuras melódicas e harmônicas. Está na base da construção melódica e harmônica das **Três Canções**, é o núcleo motivico do argumento musical, principal fundamento e determinante da composição e elaboração temática, possui caráter seminal, e, ao mesmo tempo, é a mais poderosa força integradora a ligar entre si as canções e suas redes de significação em um grande quadro simbólico. É-lhe assignado força poderosa o suficiente para manter orbitando em torno dos conteúdos poético e musical a diversidade dos elementos postos em jogo. Expomos a função estrutural primordial do conjunto de alturas *Sol sostenido – Sol – Ré sostenido – Ré*, ilustrando-a com os exemplos abaixo, extraídos das três canções.

a.

Musical score for section a. The top staff is for M. Sop. (Soprano) and the bottom two staves are for Pno. (Piano). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Dor - me en - quan - to eu ve - lo Dei - xa me so -". The score includes dynamic markings *mp*, *p*, and *expressivo*. A bracket above the soprano staff from measure 5 to 8 is labeled "Motivo fundamental (Mf)".

b.

Musical score for section b. The top staff is for M. Sop. (Soprano) and the bottom two staves are for Pno. (Piano). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "E eu so - nho sem sen - tir". The score includes dynamic markings *p*, *mp*, *crescendo*, and *quasi mf*. A bracket above the soprano staff from measure 29 to 31 is labeled "Motivo fundamental (Mf)". The tempo marking is "più lento" with a metronome marking of 42. The score ends with the text "Porto Alegre-RS, de 15 a 21 de agosto de 2008." and a bracket above the piano staff from measure 32 to 35 is labeled "Motivo fundamental Sol# - Sol - Ré# - Ré".

Figura 41. Identificação na primeira das **Três Canções** da ocorrência melódica do conjunto de alturas ou motivo fundamental Sol# - Sol - Ré# - Ré.

a.

Musical score for section a, measures 22-24. The vocal line (M.Sop) features the lyrics "ca - mos, Sem pen - sar nem que - rer," with a "Motivo fundamental" bracketed over measures 22-24 and a "quasi p" dynamic marking. The piano accompaniment (Pno.) includes dynamics of *p*, *quasi pp*, and *mp*, with various triplet and arpeggiated figures.

b.

Musical score for section b, measures 24-27. The vocal line (M.Sop) features the lyrics "Dan - do o que nun - ca da - mos," with dynamics of *mp* and *p*. The piano accompaniment (Pno.) includes dynamics of *pp* and *p*, with "Motivo fundamental" markings over measures 24-27 and 25-27.

Musical score for section b, measures 27-29. The vocal line (M.Sop) features the lyrics "Porto Alegre-RS, de 23 de agosto a 2 de setembro de 2008." The piano accompaniment (Pno.) includes dynamics of *quasi mp* and *quasi pp*, with "Motivo fundamental" markings over measures 27-29 and 28-29.

Figura 42. Identificação na segunda das **Três Canções** da ocorrência do conjunto de alturas ou motivo fundamental Sol# - Sol - Ré# - Ré.

a.

Dorme sobre o meu seio

Fernando Pessoa

F Santos-Pereira

$\text{♩} = 44$

Mezo Soprano

Motivo fundamental (Mf)

Piano

M. Sop

accelerando ----- a tempo

Dor-me so-bre meu sei - o,

Pno.

pp

quasi f

mf

quasi pp

So.

M. Sop

So-nhan - do de son-har... No teu o - lhar eu

Pno.

p

mp

p

*

b.

4

M.Sop

20 *mp* *p* *com angústia* ♩ = 52

teu o-lhar eu lei - o O in - ti - mo tor - por De quem co-

Pno.

20 *Mf* *p* *mp* ♩ = 52

M.Sop

22 *mp* *Mf* *quasi p* *p* *quasi pp* *resignado* ♩ = 40

nhe - ceo na - da ser De vi - da e go - zo e

Pno.

22 *pp* *p* *quasi pp*

M.Sop

23 *dor.* *resignado* ♩ = 40 *Mf* *ppp*

23 *pp* *p* *Mf*

The image displays three systems of musical notation for voice and piano. Each system includes a vocal line (M.Sop) and a piano accompaniment (Pno.).
 - The first system (measures 20-21) features a vocal line with lyrics 'teu o-lhar eu lei - o O in - ti - mo tor - por De quem co-'. Dynamics range from *mp* to *p*. A tempo marking of ♩ = 52 is present. The piano part has dynamics *Mf*, *p*, and *mp*, with a tempo of ♩ = 52.
 - The second system (measures 22-23) has lyrics 'nhe - ceo na - da ser De vi - da e go - zo e'. Dynamics include *mp*, *Mf*, *quasi p*, *p*, and *quasi pp*. A tempo marking of ♩ = 40 is shown. The piano part uses *pp*, *p*, and *quasi pp*.
 - The third system (measures 23-24) includes the word 'dor.' and dynamics *resignado*, *Mf*, and *ppp*. A tempo marking of ♩ = 40 is present. The piano part features *pp*, *p*, and *ppp* dynamics.

Figura 43. Identificação na terceira das **Três Canções** da ocorrência melódica e harmônica do conjunto de alturas ou motivo fundamental Sol# - Sol - Ré# - Ré, na sua forma original e com variação.

O motivo fundamental, nas suas várias manifestações, é símbolo do estado emotivo que domina os três poemas, marcado pela fuga da realidade para o sonho e deste para o sonho do sonho, numa espiral onde se reencontra, sempre, a negação niilista.

Ilustramos com um último exemplo a natureza diversa da interação entre texto e música. Esta pode enfatizar o conteúdo do texto, acrescentar-lhe outro conteúdo, divergir. Pode, também, contradizê-lo de modo complementar. Quando em **Dorme enquanto eu velo** ... o texto diz “A tua carne calma/É fria em meu querer.”, a música – compassos 15 a 17 - se agita, em oposição à “carne calma”, cuja expressão encontra-se no pedal em *Dó 4 –Mi 4*. Absolutamente, a música não é “fria”. A música ultrapassa a superfície do texto, a mergulhar nas suas profundezas a perscrutar-lhe os símbolos, a expandir os seus sentidos e a revelar e acrescentar novas significações possíveis, porém não informadas explicitamente pelo texto, mas propostas e legitimadas pela interação mesma entre texto e música. Esta, a música, aqui, não sublinha antes questiona a indiferença em relação ao desejo carnal, expressa pelo texto.

14 *p* *più lento* ♩ = 42
M.Sop. A tu - a car - ne cal - ma É fri - a em meu que -
più lento ♩ = 42
legato
Pno. *pz* *pp* *quasi p*

17 *poco rallentando* *curta* *mp* *a tempo* *mf* *p* *quasi mf* *p* *mp*
M.Sop. rer Os meus de - se - jos são can - sa - ços. Nem que - ro
poco rallentando *curta* *a tempo*
Pno. *poco crescendo* *mp* *p* *mp*

Figura 44. Interação complementar entre texto e música, onde esta questiona o conteúdo emocional do texto.

Em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** exploramos, sobretudo, as potencialidades do signo musical na sua condição de *índice*. Segundo Peirce (2011) o *índice* “é um signo que se refere ao Objeto que denota em razão de ser realmente afetado por aquele Objeto”¹⁰⁸ (p.102); está “em conexão dinâmica (inclusive espacial) tanto, por um lado, com o objeto individual, quanto, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem serve como signo”¹⁰⁹ (p.107). Segundo Monelle (1992), em conformidade com Peirce, o “índice depende da associação por contiguidade, não associação por similaridade ou

¹⁰⁸ [...] is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object.

¹⁰⁹ [...] in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand.

operações intelectuais.”¹¹⁰ (p. 198) Monelle (1992, p. 198) exemplifica:

Um buraco de bala em um painel de vidro é um índice, a significar um tiro ocorrido anteriormente. O modo de andar de um homem, que Peirce vê na rua, indica que ele é provavelmente um marinheiro. Uma batida na porta, o nível baixo do barômetro, um cata-ventos, o nível de bolha de ar, todos estes fenômenos são índices. Um grito espontâneo é também um índice, desde que proveniente de alguma causa.¹¹¹

Em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** as relações de contiguidade entre texto e música e, em reverso, entre música e texto foram construídas e validadas no decorrer do próprio processo composicional. É convenção que se estabelece e somente tem legitimidade e vigência no interior do próprio ciclo de canções. Mas aí, nos limites do ciclo de canções, é plena de significação e de elevado valor simbólico.

¹¹⁰ The index depends on ‘association by contiguity, not association by resemblance or intellectual operations’.

¹¹¹ A bullet-hole in a glass pane is an index, signifying a past shot. The rolling gait of a man Peirce sees in the street indicates that he is probably a sailor. A rap on the door, a low barometer, a weathercock, a spirit-level, all these things are indices. A spontaneous cry is also an index, provided it arises from some cause.

Flávio Santos Pereira

Três Canções
sobre
Poemas de Fernando Pessoa

Voz Feminina e Piano

Agosto-setembro 2008

Dorme enquanto eu velo...

Dorme enquanto eu velo...
 Deixa-me sonhar...
 Nada em mim é risonho.
 Quero-te para sonho,
 Não para te amar.

A tua carne calma
 É fria em meu querer.
 Os meus desejos são cansaços.
 Nem quero ter nos braços
 Meu sonho do teu ser.

Dorme, dorme, dorme,
 Vaga em teu sorrir...
 Sonho-te tão atento
 Que o sonho é encantamento
 E eu sonho sem sentir.

Dorme, que a vida é nada!

Dorme, que a vida é nada!
 Dorme, que tudo é vão!
 Se alguém achou a estrada,
 Achou-a em confusão,
 Com a alma enganada.

Não há lugar nem dia
 Para quem quer achar,
 Nem paz nem alegria
 Para quem, por amar,
 Em quem ama confia.

Melhor entre onde os ramos
 Tecem docéis sem ser
 Ficar como ficamos,
 Sem pensar nem querer,
 Dando o que nunca damos.

Dorme sobre o meu seio

Dorme sobre o meu seio,
 Sonhando de sonhar...
 No teu olhar eu leio
 Um lúbrico vagar.
 Dorme no sonho de existir
 E na ilusão de amar.

Tudo é nada, e tudo
 Um sonho finge ser.
 O 'spaço negro é mudo.
 Dorme, e, ao adormecer,
 Saibas do coração sorrir
 Sorrisos de esquecer.

Dorme sobre o meu seio,
 Sem mágoa nem amor...

No teu olhar eu leio
 O íntimo torpor
 De quem conhece o nada-ser
 De vida e gozo e dor.

Dorme enquanto eu velo ...

Fernando Pessoa

F Santos-Pereira

♩ = 54

Mezo Soprano

Piano

mp

5 *mp* 3 *p*

M.Sop. Dor - me en - quan - to eu ve - lo Dei - xa me so -

Pno. *f* *mp* *p* *expressivo*

9 *poco più lento* ♩ = 48 *mp* 3 3

M.Sop. nhar Na - da em mim é ri -

poco più lento ♩ = 48

Pno. *crescendo* *mf* *subito p* 5

Detailed description of the musical score: The score is for a Mezo Soprano and Piano. It begins with a tempo marking of ♩ = 54. The Mezo Soprano part starts with a rest, followed by a melodic line with lyrics: 'Dor - me en - quan - to eu ve - lo Dei - xa me so -'. The piano accompaniment features complex chords and textures, with dynamics ranging from *mp* to *f*. A section starting at measure 9 is marked 'poco più lento' with a tempo of ♩ = 48. The vocal line continues with 'nhar Na - da em mim é ri -'. The piano accompaniment includes a 'crescendo' section leading to a *mf* dynamic, followed by a 'subito p' section. The score concludes with a final chord and a double bar line.

2

accelerando
crescendo

M.Sop. 11 *f* *a tempo* *mp*
 so - nho Que - ro - te pa - ra so - nho Não pa - ra tea - mar

Pno. *accelerando* *crescendo* *f* *a tempo* *mp* *mpz* *p*

M.Sop. 14 *p* *più lento* ♩ = 42
 A tu - a car - ne cal - ma É fri - a em meu que -

Pno. *più lento* ♩ = 42 *legato* *pz* *pp* *quasi p*

M.Sop. 17 *poco rallentando* *curta* *mp* *a tempo* *mf* *p* *quasi mf* *p* *mp*
 rer Os meus de - se - jos são can - sa - ços. Nem que - ro

Pno. *poco rallentando* *curta* *poco crescendo* *mp* *p* *mp*

Dorme enquanto eu velo ...

M. Sop. *f* *mp* *p* *quasi pp* *più lento* = 42 *3*

ter nos bra - ços Meu so - nho do teu ser. Dor - me, dor - me,

Pno. *f* *mp* *p* *pp* *ralentando* *più lento* = 42

M. Sop. *pp* *mp* *a tempo*

dor - me, Va - ga em teu sor - rir...

Pno. *p* *mf* *a tempo*

M. Sop. *poco più lento* = 48 *quasi mf* *mp*

So - nho - te tão a - ten - to Que o so - nho é en - can - ta - men - to

Pno. *p* *mf*

3 *5*

ped. *

Dorme enquanto eu velo ...

4

M.Sop. *più lento* ♩ = 42 *p* *poco*

E eu so - nho sem sen - tir

Pno. *mp* *p* *crescendo* *quasi mf*

Porto Alegre-RS, de 15 a 21 de agosto de 2008.

M.Sop.

Pno. *mp* *p* *pp*

Dorme que a vida é nada!

Fernando Pessoa

F Santos-Pereira

Mezo Soprano

$\text{♩} = 48$

p

Dor - me quea vi - da é

Piano

mp *p* *mp*

M. Sop

quasi mf *p* *mf*

na - da! — Dor - me que tu - do é vão!

Pno.

p *crescendo*

M. Sop

mp *quasi f*

Se al - guém a - chou aes - tra - da, A - chou - a em con - fu -

Pno.

mf *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dorme que a vida é nada!' by Fernando Pessoa, arranged by F Santos-Pereira. It features three vocal parts (Mezo Soprano, M. Soprano) and a Piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 48. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) features the Mezo Soprano and Piano. The second system (measures 4-6) features the M. Soprano and Piano. The third system (measures 7-9) features the M. Soprano and Piano. Dynamics range from piano (p) to quasi forte (quasi f). There are several triplet markings (3) throughout the score.

2

M.Sop

9 *mp* *p*
 são, Com a al - ma en - ga-na da.

Pno.

9 *quasi f* *mp* *p* *crescendo*

M.Sop

12 *mf* *p* *mf*
 Não há lu - gar nem di - a Pa - ra quem quer a - char Nem paz.

Pno.

12 *mf* *p* *mf*

M.Sop

15 *quasi p* *mp* *f*
 nem a - le-gri - a Pa - ra quem, por a - mar Em quem a - ma con -

Pno.

15 *p* *f*

M.Sop

17 *mp* *p* 3

fi - a. Me-lhor en-tre on - de os

Pno.

M.Sop

20 *mf* *mp*

ra - mos Te - cem do-céis sem ser Fi - car co-mo fi -

Pno.

quasi mf *mp* *mf*

M.Sop

22 *quasi p*

ca - mos, Sem pen - sar nem que - rer,

Pno.

p *quasi pp* *p* *mp*

4

M.Sop

24 *mp* *p*

Dan - do o que nun - ca da - mos

Pno.

24 *pp* *p* *p*

M.Sop

27 Porto Alegre-RS, de 23 de agosto a 2 de setembro de 2008

Pno.

27 *quasi mp* *quasi pp*

Dorme sobre o meu seio

Fernando Pessoa

F Santos-Pereira

$\text{♩} = 44$

Mezo Soprano

Piano

M.Sop

Pno.

M.Sop

Pno.

p *quasi mf* *p*

p *quasi mf* *mp*

pp *quasi f* *mf* *quasi pp*

mp *p* *mp* *p*

3 3 3 3

accelerando ----- a tempo

Dor-me so-bre o meu sei-o,

So-nhan-do de so-nhar... No teu o-lhar eu

* * *

2

8 *quasi mf* *mp*, *p* *mp*

M.Sop
lei - o Um lú - bri - co va - gar Dor - me no

Pno.
quasi mf *mp* *p* *mp* *p*

10 *quasi p* *poco più presto* ♩ = 48

M.Sop
so - nho dee - xis - tir E na i - lu - são dea - mar.

Pno.
mp *p* *pp*

12 *p* *poco rallentando* *quasi pp*

M.Sop
Tu - do é na - da, e tu - do um so - nho fin - ge ser. O's - pa - ço, ne - grô é mu - do.

Pno.
poco p *pp* *ppp*

a tempo ♩ = 44 3

M.Sop

14 *p*

Dor - me, e, ao a - dor-me - cer, Sai-bas do co - ra - ção sor-rir Sor-

Pno.

14 *p* *mp* *p* *pp* *p*

M.Sop

16 *mp* *quasi pp* *p* *mp*

ri-sos dees que-cer Dor-me so-bre-o meu sei - o, Sem má - goa -

Pno.

16 *pp* *quasi ppp* *p* *mp*

M.Sop

18 *p*

- nem a - mor... *curta e expressiva* No

Pno.

18 *p* *quasi mf* *p*

4

M.Sop

20

mp *p*

com angústia ♩ = 52

teu o-lhar eu lei-o O in-ti-mo tor-por De quem co-

Pno.

20

p *mp*

M.Sop

22

mp *quasi p* *p* *quasi pp*

ralentando ----- resignado ♩ = 40

nhe-ceo na-da ser De vi-da e go-zo e

Pno.

22

pp *p* *quasi pp*

M.Sop

23

dor.

resignado ♩ = 40

Pno.

23

pp *p* *ppp*

7 - SOLO PARA VIOLONCELO

Tinha sempre na minha frente o problema dos temas: era obrigado a procurar a história para conseguir escrevê-la.

(GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Eu não vim fazer um discurso**. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 13)

A significação e o simbolismo musical em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** construíram-se apoiados e suportados pelos poemas, capazes, em razão das propriedades do signo linguístico, de sustentar e evidenciar as relações de significado instituídas e articuladas. Esta afirmação é uma meia verdade. A interação entre os poemas e a música é suportada, antes, por uma tradição cultural que avalia a adequação e a validade desta interação, legitimando-a ou condenando-a a esterilidade. É fenômeno de muito maior complexidade do que a visão que isola texto e música em um campo alheio às interações a que, tanto música quanto texto, estão submetidos em razão do pertencimento cultural e das funções desempenhadas num grupo social específico. Mesmo o signo icônico, cuja relação entre signo e objeto parece ser a mais evidente e indiscutivelmente aceitável, é, tem-se constatado, de natureza cultural, complexa, efeito, como o escreve Monelle (1992), de “uma convenção aprendida”.¹¹² É incorrer em erro supervalorizar, *a priori*, o signo linguístico nas determinações simbólicas entretidas na união entre texto e música. As relações simbólicas instituídas em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** exploram, desenvolvem e estendem o sentido dos poemas, porém o seu fundamento, muito mais amplo, é a tradição cultural ou, num sentido ainda mais amplo, a cultura na qual as canções estão imersas.

Em **Solo para Violoncelo** não há texto ou programa de qualquer espécie – a não ser o discurso musical ele mesmo - que apoie o argumento musical, mas há, por outro lado, força muito mais poderosa, uma tradição cultural que instrumentaliza o compositor, o intérprete e o ouvinte¹¹³ – ou seja, todos os envolvidos no processo de construção da rede de significados desencadeada pela obra musical - a formular e decifrar códigos musicais, a partir de uma experiência concreta e direta com o signo musical, sob a luz do contexto que ilumina igual e concomitantemente o signo e o ouvinte. É somente contra o pano de fundo desta tradição cultural que se pode discutir e vislumbrar, inclusive, em qualquer sentido, a novidade e a inteligibilidade da obra.

¹¹² Ver Monelle, 1992, p. 200-202.

¹¹³ O analista é, certamente, um tipo especial de ouvinte, que faz pública a sua interpretação analítica da obra musical, mas ainda assim da categoria do ouvinte.

A questão primordial que se coloca quanto ao significado musical é: como se dá a significação, especialmente em uma obra instrumental – que não recorre à interação com qualquer texto, programa ou imagem – composta a partir de materiais e recursos próprios da linguagem musical? ou, formulada de outro modo, e em termos mais gerais, o que a música comunica? Para Meyer (1956), a controvérsia - ainda não superada, assinalamos - e os desacordos resultam da “ausência de clareza quanto a natureza e definição do significado em si mesmo.”¹¹⁴ (p. 32)

Escreve Meyer (1956, p. 33):

Parece razoável dizer que muito da confusão e incerteza quanto à natureza do significado musical não-referencial tem resultado de duas falácias. De um lado, tem havido a tendência a localizar o significado exclusivamente em um aspecto do processo comunicativo; por outro lado, tem havido a propensão a considerar todos os significados originados na comunicação humana como designativos, a envolver alguma espécie de simbolismo.¹¹⁵

Meyer (1956) acredita resolver estas dificuldades com uma definição geral de significado, tomada de Morris R. Cohen (1944, p. 47), que é uma reformulação da concepção de Santo Agostinho¹¹⁶: “[...] qualquer coisa adquire significado se é conectada, ou indica, ou se refere a alguma coisa além de si mesma, de modo que a sua natureza inteira é indicada e revelada naquela conexão.”¹¹⁷

Como consequência desta definição geral, reflete Meyer (1956, p. 34):

O significado não é uma propriedade das coisas. Não pode ser localizado apenas no estímulo. O mesmo estímulo pode ter muitos significados diferentes. [...] Nem pode o significado ser localizado exclusivamente nos objetos, eventos, ou experiências, os

¹¹⁴ The controversy has stemmed largely from disagreements as to what music communicates, while the confusion has resulted for the most part from a lack of clarity as to the nature and definition of meaning itself.

¹¹⁵ [...] it seems fair to say that much of the confusion and uncertainty as to the nature of non-referential musical meaning has resulted from two fallacies. On the one hand, there has been a tendency to locate meaning exclusively in one aspect of the communicative process; on the other hand, there has been a propensity to regard all meanings arising in human communication as designative, as involving symbolism of some sort.

¹¹⁶ Como escreve Nattiez (2004, p. 6), ao enumerar os três princípios semiológicos que explicam a significação: “**todo signo é a remissão de um objeto a uma outra coisa, (Santo-Agostinho)**; o signo remete a seu objeto pelo intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes (Peirce); estes interpretantes se repartem entre as três instâncias que caracterizam todas as práticas e as obras humanas: o nível neutro, o poético e o estético (MOLINO).” (negrito nosso)

¹¹⁷ “... anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection.” (COHEN, Morris R. **A Preface to Logic**. New York: Henry Holt & Co., 1944)

quais o estímulo indica, refere-se ou implica. *O significado [...] é o produto da relação entre o estímulo e a coisa que sugere ou indica.* [...] a relação em si não está localizada na mente do perceptor. Os significados observados não são subjetivos. (itálico nosso)

E conclui: “Portanto, as relações existentes entre os sons eles mesmos ou aquelas existentes entre os sons e os objetos que designam ou conotam, embora um produto da experiência cultural, são conexões reais a existir objetivamente na cultura. Não são conexões arbitrárias impostas pela mente caprichosa do ouvinte específico.” (MEYER, 1956, p. 34)

Meyer (1956, p. 35), refere-se a dois tipos de significados: designativo e corporificado. Assim os define:

Um estímulo pode indicar eventos ou consequências que são de tipos diferentes dele mesmo, como quando uma palavra designa ou indica um objeto ou ação que não é em si uma palavra. Ou um estímulo pode indicar ou implicar eventos ou consequências que são do mesmo tipo que o estímulo ele mesmo, como quando as primeiras luzes da alvorada anunciam o dia vindouro. Aqui, ambos, o estímulo antecedente e o evento consequente são eventos naturais. O primeiro tipo de significado pode ser denominado designativo, e o último corporificado.¹¹⁸

Para Meyer (1956), mais importante que o significado designativo é o corporificado, pois “o que um estímulo ou uma série de estímulos musicais indica e aponta não são conceitos e objetos extramusicais, porém outros eventos musicais prestes a ocorrer. Isto é, um evento musical (seja um som, uma frase, ou uma seção inteira) tem significado porque aponta e nos faz esperar outro evento musical.”¹¹⁹ (p. 35) Escreve Meyer (1956): “O significado musical corporificado é, em resumo, produto da expectativa. Se, com base na experiência passada, o estímulo em questão nos leva a esperar um evento musical consequente mais ou menos definido, então aquele estímulo tem significado.” Alerta Meyer que a expectativa é resultado da “experiência estilística”. (p. 35)

Meyer (1956) enxerga duas correntes no esforço de esclarecer o significado musical:

¹¹⁸ A stimulus may indicate events or consequences which are different from itself in kind, as when a word designates or points to an object or action which is not itself a word. Or a stimulus may indicate or imply events or consequences which are of the same kind as the stimulus itself, as when a dim light on the eastern horizon heralds the coming of a day. Here both the antecedent stimulus and the consequent event are natural phenomena. The former type of meaning may be called designative, the latter embodied.

¹¹⁹ [...] what a musical stimulus or a series of stimuli indicate and point to are not extramusical concepts and objects but other musical events which are about to happen. That is, one musical event (be it a tone, a phrase, or a whole section) has meaning because it points to and makes us expect another musical event.

absolutistas e referencialistas. Para os primeiros, “o significado musical está exclusivamente no contexto da obra em si mesma”¹²⁰ (p. 1); para os segundos, o significado musical, “de algum modo, refere-se ao universo de conceitos, ações, estados emocionais, e caráter extramusicais.”¹²¹ (p. 1) Meyer (1956) dissolve esta distinção em uma relação de complementaridade: “A despeito do persistente embate destes dois grupos, parece óbvio que significados absolutos e significados referenciais não são mutuamente exclusivos: podem e, de fato, coexistem em uma única e mesma peça musical”¹²². (p. 1)

Como o constatamos, para Meyer (1956) o domínio sobre a expectativa – fenômeno marcado culturalmente - está no cerne da significação musical: “O afeto ou o sentimento emotivo é despertado quando uma expectativa – uma tendência a reagir – ativada pela circunstância do estímulo musical, é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada.”¹²³ (p. 31)

Em **Solo para Violoncelo**, o significado musical corporificado, ou o significado visto da perspectiva exclusivamente musical, absolutista, referenciado à sintaxe - parte material da expectativa -, é instituído: 1. pelo recurso aos eixos cromáticos; 2. pela constante e persistente busca da complementaridade cromática, alcançada em figuras cadenciais, articuladoras da forma musical; 3. pela elaboração motívico-temática. Os eixos cromáticos provocam o movimento e incutem direcionalidade ao movimento provocado, trabalham a expectativa localmente; a tendência à complementaridade cromática é instrumento para a manipulação de inumeráveis graus de tensão e resolução; a elaboração motívico-temática atua, com a memória, a forçar a cada momento a revisão da perspectiva de cada motivo e tema nas suas funções locais e formais e, por consequência, da natureza da expectativa no plano mais amplo da forma, especialmente com relação às reexposições. Comparemos a exposição – compassos 1 a 24 - e a recapitulação – compassos 57 a 73 - do primeiro movimento. Todas as elaborações, acréscimos e supressões atuam significativamente sobre o ouvinte. Dentre as inúmeras variações, ressaltamos o acréscimo no compasso 59 – correspondente ao compasso 3 -, a modificar substancialmente as relações de equilíbrio entre os diversos motivos do primeiro tema; e a supressão do *eco* em pizzicato do compasso 6, a antecipar a reexposição do segundo tema.

¹²⁰ [...] musical meaning lies exclusively within the context of the work itself

¹²¹ [...] in some way refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional states, and character.

¹²² In spite of the persistent wrangling of these two groups, it seems obvious that absolute meanings and referential meanings are not mutually exclusive: that they can and do coexist in one and the same piece of music

¹²³ Affect or emotion-felt is aroused when an expectation - a tendency to respond – activated by the musical stimulus situation, is temporarily inhibited or permanently blocked.

a.

Cello

$\text{♩} = 66$

p *mf* *mp* *p* *pp*

pizz.

b.

IIIC

p *mf* *mp* *p* *mp*

59

Figura 45. Comparação do primeiro tema (a) – compassos 1 a 6 - e sua reexposição (b) – compassos 57 a 61 – onde variação, supressão e acréscimo modulam o conteúdo significativo.

Ressaltamos, também, na reexposição do segundo tema, a supressão da figura dos compassos 18 e 19 a anunciar a conclusão da exposição do segundo tema sobre uma variação do motivo inicial do primeiro tema. Esta figura reaparecerá inteiramente resignificada nos compassos 92 a 94.

a.

17

ff *f* *mf* *f*

crescenda

20

3 5

b.

Figura 46. Comparativo da figura musical (a), compassos 18 e 19, com a sua reapresentação (b), compassos 92 a 94, resignificada significativa e sintaticamente.

Porém, em conformidade com Meyer (1956), coexistem significados absolutos e referenciais ou extramusicais. Ou, em conformidade com Nattiez (2004, p. 6), coexistem “as remissões intrínsecas e as remissões extrínsecas”, a corresponder as primeiras às “relações formais entre estruturas musicais”. A construção do discurso emocional - a composição do campo semântico - em **Solo para Violoncelo** está baseada em contrastes no plano formal, oposições localizadas, extensão e contração de figuras musicais em consequência da elaboração motivico-temática, interconexão de motivos tomados de seções em relação de oposição ou contraste. A natureza do discurso emocional – a natureza do campo semântico - está determinada pelo valor significativo e simbólico, instituído pelo contexto específico da obra, dos termos motivicos e temáticos. Estes, embora inéditos, têm o seu valor simbólico também determinado pelos vínculos e a carga de significado que lhes concede a tradição cultural, somado com a carga de significado que recebe de sua própria época e, mais especificamente, do próprio discurso de cuja construção participa. Não é possível fazer *tabula rasa* da experiência estilística na criação ou confronto com qualquer bem cultural. Trazemos para cada nova experiência, sobretudo a estética, a herança das experiências anteriores, convertida em juízos de valor.

A música tem o poder de provocar no ouvinte um desdobramento emocional intrínseca e temporalmente associado ao desdobramento do próprio discurso musical, cuja forma

articula a forma em que se dá o desdobramento emocional. A música articula um sem número de graus de tensão e relaxamento, que se sucedem em um movimento complexo ao qual se funde a evolução emocional do ouvinte. O significado musical referencial ou designativo¹²⁴, a remissão extrínseca, é exatamente o correspondente argumento emocional que se desenvolve no ouvinte, e que pouca ou nenhuma relação tem com as expressões verbais utilizadas para descrevê-lo. É totalmente resistente à apreensão pela linguagem falada ou escrita tanto na sua condição de fenômeno musical, quanto na de fenômeno sensorio-intelectual. É fenômeno objetivo, pois que resulta da interação do ouvinte com um fenômeno que lhe é externo, e cuja apreensão é mediada pela herança e vivência cultural, também termos objetivos.

Se em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** pudemos indicar, recorrendo aos poemas, várias funções sógnicas dos termos musicais estabelecidas na relação do texto com a música, não podemos fazer o mesmo com **Solo para Violoncelo**. A própria neutralidade do título, manifesta numa expressão puramente técnica, é consequência da impossibilidade de reduzir a complexidade dos estímulos a uma expressão verbal que informasse da substância emocional e seu desenvolvimento.

Podemos, entretanto, indicar com precisão os momentos em que a forma musical articula a substância emocional, porque são os mesmos momentos em que se articula a própria forma musical.

O terceiro movimento de **Solo para Violoncelo** apresenta um fato significativo peculiar: a citação não-literal nos compassos 44 a 57 do tema inicial do terceiro movimento da **Sonata para Violoncelo op. 8**, de 1915, de Zoltán Kodály. Este é o único caso de citação em todas as obras do portfólio no qual se baseia o trabalho desta tese. O tema de Kodály sofrerá, em seguida, os mesmos processos de elaboração motivico-temática aplicados aos demais temas. A sua reapresentação é contraída aos dois compassos 149 e 150.

¹²⁴ Utilizamos designativo aqui no mesmo sentido que o utiliza Meyer, em oposição a significado corporificado, a referir-se ao “universo de conceitos, ações, estados emocionais, e caráter extramusicais.” (MEYER, 1956, p. 1)

42 *mf* *accelerando*
f *subito p*

45 *ritardando* *♩ = 99* *accelerando* *♩ = 160*

51 *f* *subito p*

57 *poco più lento* *accelerando* *♩ = 99* *accelerando* *♩ = 160*
mf *subito p*

62 *ralentando*

Figura 47. Citação não-literal, compassos 44 a 57, do tema inicial do terceiro movimento da **Sonata op. 8**, de Kodály.

147 *subito mf* *sfz* *subito p* *accelerando*

150 *subito poco più lento* *accelerando* *♩ = 198 (♩ = 66)* *rallentando*
mf *mp* *quasi f* *mp* *crescendo*

Figura 48. Recapitulação, compassos 149 e 150, por contração, do tema inicial do terceiro movimento da **Sonata op. 8**, de Kodály.

O mesmo processo de contração também domina os processos de elaboração dos demais materiais temáticos, a opor o terceiro movimento às práticas expansivas dos materiais motivicos e temáticos aplicadas nos primeiro e segundo movimentos, cada um a seu modo. A relação de oposição do terceiro aos primeiro e segundo movimentos é de natureza complementar, conferindo à forma em três movimentos o sentido de uma totalidade.

A citação de Kodály é polissêmica. Apesar de contrastante, foi inserida de modo a não provocar uma descontinuidade de estilo. O contraste é da mesma natureza do contraste entre os temas tanto do primeiro quanto do segundo movimentos. Neste sentido, a citação cumpre uma função formal própria do estilo. A remissão a Kodály é, também, um reconhecimento da influência do estudo da **Sonata op. 8** na composição de **Solo para Violoncelo**: as técnicas instrumentais, de escrita e composicionais e a concepção formal são derivadas da **Sonata op. 8** de Kodály. A elaboração da citação na forma de uma reexposição radicalmente contraída - mas com elementos preservados o suficiente para permitir a ação da memória - expõe, ainda com maior clareza, o processo que no terceiro movimento guia a elaboração dos demais materiais temáticos. A citação é, além disto, sinal da adesão a uma linha estilística na escrita instrumental.

Flávio Santos Pereira

Solo
para
Violoncelo

Julho 2010 – Julho 2011

I

Cello

$\text{♩} = 66$

p *mf* *mp* *p*

accelerando

6 *pizz.* *arco* *pp* *mp* *mf*

$\text{♩} = 74$

9 *f* *accelerando* *mp cresc.*

$\text{♩} = 80$

13 *f*

15 *crescendo* *ff*

20 *ff* *f* *mf* *f*

2

ralentando ----- ♩ = 66

23 *mf* *mp* *p* *mp*

27 *p* *mp* *mp* *poco ritardando* ---

29 *a tempo* *accelerando* ----- *ritardando* *a tempo* *IIC* *IC*

31 *mp* *mf* *poco a poco accelerando* ----- *crescendo* -----

33 *f*

34

36 ----- ♩ = 92

ff

38 *decrescendo*

40 *espressivo*
mp *poco* *mp*

42 *decrescendo* *p* *pp* *molto ritardando* *HC*

44 *pp* *p* *mp* *IC* *IIC*

47 *p* *mf* *mp* *f*

50 *poco rit.* *a tempo*
mp *p* *pp* *f* *ff*

53 *poco a poco accelerando* *ritardando*
f *diminuendo* *mp*

4

55 Musical notation for measures 55-58. Measure 55 starts with a bass clef and a 7/4 time signature. It features a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. Measure 56 has a 3/4 time signature with a half note C3 and a quarter note D3. Measure 57 has a 3/4 time signature with a half note E3 and a quarter note F3. Measure 58 has a 4/4 time signature with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Dynamics include *p*, *mp*, *p*, and *mf*. An *HC* marking is present above measure 57.

59 Musical notation for measures 59-62. Measure 59 has a 4/4 time signature with a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 60 has a 3/4 time signature with a half note F3 and a quarter note G3. Measure 61 has a 4/4 time signature with a half note A3 and a quarter note B3. Measure 62 has a 6/4 time signature with a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Dynamics include *mp*, *p*, *mp*, and *p*. A *V* marking is present above measure 62.

63 Musical notation for measures 63-65. Measure 63 has a 6/4 time signature with a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 64 has a 5/4 time signature with a half note F4 and a quarter note G4. Measure 65 has a 6/4 time signature with a half note A4 and a quarter note B4. Dynamics include *mf* and *f*. An *accelerando* marking is present above measure 63, and a tempo marking of ♩ = 74 is shown.

65 Musical notation for measures 65-67. Measure 65 has a 6/4 time signature with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 66 has a 3/4 time signature with a half note F5 and a quarter note G5. Measure 67 has a 6/4 time signature with a half note A5 and a quarter note B5. Dynamics include *mf* and *f*. An *accelerando* marking is present above measure 65, and a tempo marking of ♩ = 80 is shown.

67 Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a 6/4 time signature with a half note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6. Measure 68 has a 5/4 time signature with a half note F6 and a quarter note G6. Measure 69 has a 6/4 time signature with a half note A6 and a quarter note B6. A *decrescendo poco a poco* marking is present below the staff.

69 Musical notation for measures 69-70. Measure 69 has a 6/4 time signature with a half note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. Measure 70 has a 4/4 time signature with a half note F7 and a quarter note G7. Dynamics include *mp* and *molto*.

70 Musical notation for measures 70-72. Measure 70 has a 4/4 time signature with a half note A7 and a quarter note B7. Measure 71 has a 6/4 time signature with a half note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. Measure 72 has a 4/4 time signature with a half note F8 and a quarter note G8. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*.

72 *ralentando* ----- ♩ = 66 5

75 *mp* *p* *mp*

78 *p* *mp* *p < mp*

81 *mp < mf* *mp* *mf*

84 *mp* *mp* *mf* *poco*

87 *f*

89 *mf* *ff* *poco*

accelerando ----- ♩ = 74

accelerando ----- ♩ = 92

6

ralentando ----- ♩ = 74

91 *ff* *fff*

ralentando ----- ♩ = 66

93

96 *p* *mp* *p* *mp* *mp*

accelerando -- *ritardando* -- *a tempo*

99 *p* *crescendo poco a poco* -----

poco a poco accelerando ----- ♩ = 74

102 *f* *f* *ff*

poco ritardando ----- ♩ = 66 *accelerando* ----- *ritardando*

105 *mf* *mp* *p*

109 *a tempo* *f* *poco*

Detailed description of the musical score: The score consists of seven systems of music. The first system (measures 91-93) is in treble clef, 4/4 time, with a tempo of ♩ = 74. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *ff* and *fff*. The second system (measures 93-96) is in treble clef, 2/4 time, with a tempo of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mp*, and *mp*. The third system (measures 96-99) is in bass clef, 4/4 time, with a tempo of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mp*, and *mp*. The fourth system (measures 99-102) is in treble clef, 2/4 time, with a tempo of ♩ = 74. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *p*, *f*, *f*, and *ff*. The fifth system (measures 102-105) is in treble clef, 3/4 time, with a tempo of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. The sixth system (measures 105-109) is in bass clef, 3/4 time, with a tempo of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. The seventh system (measures 109-112) is in treble clef, 4/4 time, with a tempo of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *f* and *poco*.

113 *poco accelerando* ----- *ritardando a tempo*

mf *diminuendo* ----- *mp* *p* *mp*

116

f *ff* *f* *f*

120 *pizz.* *arco*

f *mf* *p* *molto*

124

fff

II

F Santos-Pereira

Cello

Tempo I ♩ = 58

p *mp* *p* *mf*

III C

5 *quasi mf* *mp* *accelerando* *decrecendo* *ralentando* *a tempo* *più presto* *ralentando* *p* *pp* *poco*

8 *a tempo* *pizz.* *arco* *più presto ral.* *a tempo* *pp* *mp* *p* *pp* *p* *molto*

11 *f tenuto* *ritardando* *poco meno* *accelerando* *mp*

14 *f* *poco ritardando* *Tempo I ♩ = 58* *p espressivo*

18 *accelerando* *più presto ♩ = 66* *ralentando* *crescendo ao* *f* *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a Cello part, starting with a tempo marking of 'Tempo I ♩ = 58'. It consists of 18 measures across five staves. The first staff (measures 1-4) features a melodic line with triplets and dynamics ranging from *p* to *mf*. A section marked 'III C' begins in measure 5. The second staff (measures 5-7) includes triplets and dynamics like *quasi mf* and *mp*, with tempo markings of *accelerando*, *decrecendo*, *ralentando*, *a tempo*, *più presto*, and *ralentando*. The third staff (measures 8-10) starts with *a tempo*, *pizz.*, and *arco* markings, with dynamics *pp*, *mp*, *p*, and *pp*, and tempo markings *più presto ral.* and *a tempo*. The fourth staff (measures 11-13) features a *f tenuto* dynamic and markings for *ritardando*, *poco meno*, and *accelerando*. The fifth staff (measures 14-18) begins with *f* and *poco ritardando*, returns to *Tempo I ♩ = 58* with *p espressivo*, and then *accelerando* to *più presto ♩ = 66* before *ralentando* to *mp*. The score includes various articulations like slurs and accents, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *mf*.

2

più lento ♩ = 52

22 *mp* *p* *p* *poco*

26 *p* *mp* *mf*

pizz.

HC HC

poco accelerando ----- Tempo I ♩ = 58

30 arco *p* *crescendo poco a poco* ----- *f* arco

33 *ff* *mp* *mf*

pizz. curta

più lento ♩ = 52

37 *mp* *p* *mp* *p* *mp* *pp* *f*

curta

ralentando

Tempo II ♩ = 94

42

45

47 *glissando* ----- 3

49

51 *ff* *mf*

53 *molto* *subito p* *crescendo poco a poco*

56 *ff* *mf* *poco*

60 *s.p.* *normal* *IC* *IC*

62 *f* *IC* *IC* *IC*

4 *sempre f*

69 *mp* *mf*

72 *p* *mp > p*

76 *crescendo poco a poco*

79 *f* *mp* *mf*

82 *f*

86 *ff* *mp* *f* *ff* *p* *più lento pizz.*

90 *mf* *f* arco *p*

94 *f* pizz. arco

98 *p* *mf* *p* *mp* *mp* *mf* Tempo I ♩ = 58

103 *p* *p* *mf* *mp*

107 *crescendo poco a poco* *f* più lento poco a poco accelerando. ♩ = 87

109 *mf* *f* *mf* ritardando ----- a tempo (♩ = 58)

112 *sfz* *p* *mf* *p*

6

115 *f* *poco*

più presto ♩ = 66 *f* *ff* *poco ritardando*

Tempo I ♩ = 58 *più lento* ♩ = 52 *pizz.* *arco* *mp* *mf* *p* *quasi mf*

124 *pizz.* *arco* *HC* *mp* *f* *p* *mp* *p*

più presto ♩ = 66 *pizz.* *arco* *mp* *p* *poco* *f tenuto*

più lento ♩ = 52 *ff* *p*

III

F Santos-Pereira

♩ = 198 (♩. = 66)

Cello

f *ff*

mf *f*

mp *mf*

f *ff*

f *ff*

poco

2

17

mp *p* *poco* *mp*

20

p *mf* *f*

23

mp

26

mf *subito mp* *crescendo*

29

mf

32

mf

35

ff

39 *decrecendo*

42 *mf* *f* *subito p* *accelerando*

45 $\text{♩} = 160$
ritardando $\text{♩} = 99$ *accelerando* $\text{♩} = 160$

51 *f* *subito p*

57 *poco più lento* *accelerando* $\text{♩} = 99$ *accelerando* $\text{♩} = 160$
mf *subito p*

62 *ralentando*

66 $\text{♩} = 198$ ($\text{♩} = 66$) *accelerando*
f *mp*

Detailed description: This musical score is for a bassoon part, spanning measures 39 to 66. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece features a variety of rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) and *p* (piano), with a *subito p* (suddenly piano) marking. Performance instructions include *decrecendo*, *accelerando*, *ritardando*, *poco più lento*, and *ralentando*. Specific tempo markings are given as $\text{♩} = 160$, $\text{♩} = 99$, and $\text{♩} = 198$ ($\text{♩} = 66$). The score includes several slurs and articulation marks, such as accents and slurs over triplets and quintuplets.

4 $\text{♩} = 120$

69 *mf* *mp* *f*

73 *f*

77 *poco accelerando* *mf subito*

81 $\text{♩} = 120$ *ff* *mf crescendo* *accelerando*

84 $\text{♩} = 180$ *fff*

87 $\text{♩} = 120$ *subito mf* *crescendo* *ff* *subito mp* *crescendo*

90 $\text{♩} = 198 (\text{♩} = 66)$ *f* *mp*

93 *mf* *p* *f*

96 *ff* *mp subito*

98 *f* *pizz.* *arco* *arco* *arco* *mp* *pizz.* *pizz.*

101 *pizz. p* *crescendo* *arco* *pizz.* *arco*

103 *f* *pizz.* *arco* *mf* *sfz*

106 *mp* *poco* *mp* *crescendo*

ralentando poco a poco $\text{♩} = 44$

109 *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 93 through 109. It features a single melodic line in a 3/8 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *ff*, *mp*, *pizz.*, *arco*, *sfz*, and *mp*. Performance instructions include *subito*, *crescendo*, *poco*, and *ralentando poco a poco*. Measure 106 includes a tempo marking of $\text{♩} = 44$. The notation includes triplets, slurs, and accents.

6

112 *pizz.* *accelerando* -----
mf

115

118 *arco* *p* *subito mp* *mfz*

♩ = 198 (♩. = 66)

120 *sfz* *mf* *crescendo* -----

123 *ff*

126 *mp* *molto sfz* *p* *crescendo*

130

132 *mf* *subito mp* *crescendo* *mfz*

135 *mf*

138 *f*

141 *ff*

144

147 *subito mf* *sfz* *accelerando* *subito p*

150 *subito poco più lento* *accelerando* $\text{♩} = 198 (\text{♩} = 66)$ *mf mp* *quasi f* *mp* *crescendo* *ralentando*

Detailed description: This page contains a musical score for measures 132 through 150. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 132 starts with a treble staff entry marked *mf*. The bass staff enters in measure 135, also marked *mf*. Measure 138 features a treble staff entry marked *f*. Measure 141 has a treble staff entry marked *ff*. Measure 144 continues the treble staff. Measure 147 is a full-measure rest in the treble staff, with the bass staff marked *subito mf* and *sfz*. Measure 150 begins with a treble staff entry marked *subito poco più lento* and *accelerando*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 198 (\text{♩} = 66)$. The bass staff in measure 150 is marked *mf mp*, *quasi f*, *mp*, and *crescendo*. The treble staff in measure 150 is marked *ralentando*. The piece concludes in measure 150 with a treble staff entry marked *mp* and *crescendo*.

8

154

$\text{♩} = 44$

pizz.

accelerando

ff --- *p* *crescendo*

157

$\text{♩} = 198$ ($\text{♩} = 66$)

160

arco

f *subito p* --- *f* *mf*

163

pesante

a tempo

ff --- *sfz*

8 - CANÇÕES PARA VOZ FEMININA E ORQUESTRA

No primeiro parágrafo de **Feio**, crônica de Chaves (2006, p. 49-51), lança-se um *flash* sobre a história da expressão na música:

Foi há pouco menos de cem anos que a música começou a expressar o feio. Pretendo que isto seja um elogio, não uma ofensa. A expressão de sentimentos não-religiosos ou pelo menos não disfarçados em religiosidade foi uma conquista relativamente recente da música. A raiva, por exemplo. Só há uns quatrocentos anos o barroco conseguiu – ou ousou – a raiva em música. O barroco, aliás, é a grande província dos sentimentos em música e da conquista de gestos musicais que significam diretamente algum sentimento. Até mais do que sentimentos, estes gestos acabam significando estados anímicos por inteiro. [...] Porém o feio, o verdadeiramente feio, o visceralmente feio, ficou reservado para o século XX. (p. 49)

Ao rechaçar o “falso truísmo de Stravinsky”, Chaves reconhece a potencialidade expressiva da música e sua íntima relação com as novas sonoridades. **Canções para Voz Feminina e Orquestra** foi inicialmente concebida como obra orquestral, sem texto e voz, mas movida pela constituição de gestos musicais que se pretendia dotados para significar “estados anímicos por inteiro”. São estes estados anímicos representados musicalmente que, depois de nos decidirmos a integrar texto à obra, orientou-nos na escolha dos textos.

Em **Canções para Voz Feminina e Orquestra** retomamos a explicitude da significação musical que é possibilitada pela interação entre texto e música. O signo musical permanece igualmente resistente à expressão verbal, mas a associação com o signo linguístico permite, ao menos, apreendê-lo e restringí-lo conceitualmente. Se não é possível traduzir e comunicar em palavras a natureza e muito menos a intensidade do signo musical, ao menos, a partir da interação com o signo linguístico, é possível indicá-lo e distinguí-lo, apontar o seu lugar na semântica musical.

Ao definir o campo de interesse da semântica musical, escreve Nattiez (2004, p. 7) :

A semântica musical, por sua vez, se interessa pelas significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc, que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música [...]. Mesmo reconhecendo de bom grado que sua presença e sua natureza variam segundo as épocas e as culturas, parece-me importante sublinhar o fato de que elas e a música são consubstanciais – eu inclusive proponho que as

consideremos como sendo um *parâmetro imanente* da música, de importância igual à altura, à duração, ao timbre, etc. [...]: não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do “fato musical total” e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão “semântica musical” seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão “remissões extrínsecas” que acabo de empregar.

Na interação com o texto poético a música não necessariamente permanece dentro dos mesmos campos semânticos delimitados pelo poema. Da mesma forma que o poema nutre o seu sentido de remissões extrínsecas, também a música o faz, mas a recorrer a um universo próprio de remissões extrínsecas, embora concorrendo com o poema para o mesmo fim de estabelecer uma forma simbólica em que as duas linguagens são postas a atuar de forma integrada. Reiteramos que a interação entre poema e música é de natureza diversa, e são múltiplos e inumeráveis os modos como o campo de significados de um ilumina e modula o do outro.

A nossa abordagem, já foi dito, é aquela do ponto de vista do compositor. Enquanto o musicólogo se põe a questão fundamental acerca do “que constitui o significado musical e por quais processos ele é comunicado”¹²⁵ (MEYER, 1956, p. 1), o compositor é levado a formular questões ontológicas anteriores e primárias: *é possível a significação em música? Como imprimir no símbolo musical a vinculação a um significado?* Respondemos à primeira questão com Meyer (1956, p. 1): “Compositores e executantes de todas as culturas, teóricos de diversas escolas e estilos, estetas e críticos das mais diversas convicções estão todos de acordo que a música tem significado e que o seu significado é de algum modo comunicado tanto aos que atuam quanto aos ouvintes.”¹²⁶ A resposta à segunda questão, embora culturalmente matizada, é dada pessoalmente por cada compositor na própria criação musical, impressa em cada obra. Cabe ao compositor fundar um primeiro conjunto de remissões intrínsecas e extrínsecas. A escolha dos poemas, no nosso caso, é passo decisivo na demarcação dos conteúdos emocionais e imagéticos sobre os quais se trabalhará. A composição da interação entre texto e música é que permitirá a manipulação e extensão dos conteúdos inicialmente definidos, dando-lhes a feição única nascida da conjunção entre

¹²⁵ But what constitutes musical meaning and by what processes it is communicated has been the subject of numerous and often heated debates.

¹²⁶ Composers and performers of all cultures, theorists of diverse schools and styles, aestheticians and critics of many different persuasions are all agreed that music has meaning and that this meaning is somehow communicated to both participants and listeners.

música e texto. Concluída a obra, este primeiro conjunto de remissões pode se afirmar na sua totalidade ou em parte, mas estão abertos aos mecanismos de apropriação social, e, certamente, outros significados serão agregados à obra.

Em **Canções para Voz Feminina e Orquestra** estão em operação os mesmos procedimentos de contituição de relações significativas empregados em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa**. Mas a instauração das relações entre texto e música seguiu um processo completamente distinto. Planejou-se inicialmente, como já o dissemos, uma obra para orquestra, sem o recurso a qualquer texto ou programa. Os trabalhos iniciais foram empreendidos a partir da concepção de uma obra orquestral, transportando e expandindo para a orquestra a linguagem musical desenvolvida em **Solo para Violoncelo**. Depois de compostos diversos fragmentos e algumas seções, definidas as suas funções formais e campo simbólico é que se decidiu por associar o material já composto a um conjunto de poemas.

A associação entre música e texto não é natural ou espontânea. Serve-se, cada área, de signos próprios e não intercambiáveis. Trata-se, música e texto, de fenômenos formalmente distintos, que apelam a sentidos distintos ou de modo diferente quando aos mesmos sentidos. O material musical já composto definia um campo emocional, a restringir e direcionar, assim, a escolha dos textos. Esta obedeceu, assim, em primeiro lugar, à possibilidade de se instaurar a partir de um conteúdo musical prévio a correspondência de conteúdo simbólico e imagético entre música e texto. Os textos deveriam “falar”, ao seu próprio modo, dos mesmos temas dos quais já “falava” a música. Não se trata da submissão do texto à música, mas de um critério inicial de escolha, que, depois de efetuada, levou, também, a adequações da música em parte composta, necessárias para a efetividade e o aprofundamento das relações simbólicas que se desejava instaurar.

Ao caracterizar a poesia, a distingui-la da prosa, e a desvelar as relações de parentesco entre poesia e música, escreve Cage (1961, p. x): “Como a vejo, a poesia não é prosa simplesmente porque a poesia é, de um modo ou de outro, formalizada. Não é poesia em razão de seu conteúdo ou ambiguidade, mas em razão da admissão da introdução de elementos musicais (tempo, som) no universo das palavras.”¹²⁷ Embora fundamentais na interação entre música e texto aquelas características que tem a poesia advindas da apropriação de elementos musicais, também, especialmente neste caso, a característica de ser a poesia “formalizada”, e de se poder encontrar um análogo formal na dimensão musical está

¹²⁷ As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words.

na base dos critérios de escolha dos poemas. Os elementos musicais admitidos na poesia, como o concebe Cage, coordenarão interações localizadas, mas a integração de todo o ciclo de canções foi buscada no caráter formalizado da poesia.

A escolha dos poemas deu-se, então, em segundo lugar, guiada pelo propósito de vincular cada canção – música e poema - a um conjunto integrado por uma mesma estrutura formal. A força a ligar poema e música, a dar coerência ao conjunto de canções, atuaria ao nível e pela forma. A relação formal entre poesia e música é da natureza do *diagrama*, um dos tipos do iconismo peirceano, pela qual se “representa as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes”. (MONELLE, 1992, p. 198) Os três poemas escolhidos, extraídos de **Lucernário**, de Alexei Bueno (1998), compartilham uma mesma estrutura formal, tanto na composição dos versos como na composição e arranjo das estrofes. Apesar de se aplicarem sobre um material musical em parte já composto, cujo conteúdo emocional foi determinante na escolha dos poemas, estes, retroativamente, impuseram o reordenamento formal do material musical a partir da construção da analogia formal de suas próprias partes com as da música à qual foram sobrepostos e integrados. A interligação que se estabeleceu entre as várias canções é de ordem estrutural, assegurada pela escolha de poemas moldados segundo o mesmo princípio formal. A integração das canções em um ciclo resultou da correspondência diádica entre as propriedades formais dos poemas, inclusive os espaços intertextuais, e a sua replicação ou incorporação por analogia na dimensão musical, em uma textura musical já de início determinante, flexível e apta à analogia que se construiu. Tomemos o plano formal de **Isolamento** como exemplo, abaixo, para vislumbrar a estrutura formal que integra todas as canções em um ciclo.

ISOLAMENTO

| | |
|---|---|
| A | Todo o ruído passa. O ruído é muitos. Uno é o silêncio, e eterno. |
| B | Assim a noite, entre os dias fortuitos, Ergue um só rosto interno. |
| C | E entre uma e os outros nós andamos, juntos No único tempo, o agora. Mas nem aqui, nem nos dias defuntos, Seremos na mesma hora. |
| B | D Pois esta que é e as que não são, unidas, Separarão sem pena As nossas almas, nossas mãos perdidas Da mão que nos acena. |

A

Musical score for section A. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mfz*) section with a slur and a triplet of eighth notes. The bass staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mfz*) section with a slur and a triplet of eighth notes, ending with a piano (*p*) dynamic. The piece is in 4/4 time and changes to 5/4 time for the *mfz* section.

B

Musical score for section B. It consists of a single bass clef staff. The piece starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a quintuplet of eighth notes. It then moves to a mezzo-forte (*mf*) section with a slur and a quintuplet of eighth notes, followed by a forte (*f*) section with a slur and a quintuplet of eighth notes. The piece is in 4/4 time and changes to 5/4 time for the *mf* and *f* sections.

Figure 49 consists of two musical staves, C and D. Staff C is in bass clef and features a triplet of eighth notes marked with a '3' above it, followed by a series of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present below the staff. Staff D is in treble clef and shows a series of notes with a dynamic marking of *p* and a crescendo leading to *quasi mf*.

Figura 49. Plano formal de **Isolamento**. O retorno de A, assim como o de B, dá-se submetido às transformações da elaboração motívico-temática.

Embora sejam os mesmos os procedimentos utilizados na constituição dos processos de significação tanto em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** quanto em **Canções para Voz Feminina e Orquestra**, aprofunda-se, entretanto, as camadas em que se dá a construção da significação ou semantização.

Nattiez, no seu inventário dos tipos de semantização, identifica quatro instâncias:

Quatro instâncias intervêm na descrição dos fenômenos semânticos, isto é, no estabelecimento das *ligações* entre a matéria sonora e os interpretantes, ou, em outras palavras, entre significantes e significados:

- Primeiramente a descrição da matéria sonora portadora dessas associações, os “significantes”.

- Em seguida, aquilo a que remetem os significantes, os “significados”, termo que utilizo por comodidade, pois prefiro usar [...] “interpretante”, um termo mais dinâmico proposto por Pierce. Os significados estão relacionados a uma música, em função de características sonoras específicas [...].

- A semantização é operada por seres humanos, por aqueles que reagem aos signos musicais e verbalizam os interpretantes: os compositores, os intérpretes ou executantes, os ouvintes e os especialistas. O seu trabalho cognitivo pode ser descrito e explicado em função de leis psicológicas gerais, de suas reações corporais e fisiológicas, da cultura a que pertencem.

- As ligações entre significante e significado dependem ainda – e é o último termo da semantização da música – do contexto, no sentido lato, em que ela aparece: o gênero, as circunstâncias de execução e de audição, e o contexto cultural e histórico.

Se para o etnomusicólogo ou para o analista é possível abordar sistematicamente cada uma destas quatro instâncias ao inquirir a obra musical retrospectivamente, o compositor, no processo criativo, a empreender a constituição da obra musical, opera todas estas instâncias concomitantemente. No mesmo momento em que define o significante o faz determinado por um significado e vice-versa. Este processo, na sua totalidade, é vinculado à cultura e inteiramente dependente do contexto. A semantização musical se dá exatamente no entrelaçamento destas quatro instâncias, dinamizada pela liberdade de escolha, onde a ação sobre uma instância tem reflexos imediatos sobre as demais.

Ilustraremos o nosso pensamento com a análise de alguns casos modelares, a partir dos quais se poderá compreender a prática composicional posta em jogo. O título da primeira canção - **Isolamento** – coloca, por si só, o problema de como fazer corresponder ou como encontrar o seu significado poético no plano musical. Lembro que a escolha do poema se deu em razão deste poder se constituir no plano semântico em um análogo, com as características próprias do signo linguístico, do conteúdo emocional e seu desenvolvimento no tempo pelo material musical já composto. A solução formal que utilizamos foi a de *fechar* na memória do ouvinte o percurso emocional, a encerrá-lo em si mesmo, ao fazer retornar ao final da canção o mesmo tema inicial. Este retorno, que liga o final ao início em uma forma fechada, a estabelecer fronteiras demarcadas pelo tema inicial, encontra sua expressão – seu par linguístico - no título do poema. A retomada ao final da canção do mesmo tema que a inicia materializa numa imagem sonora o *isolamento*, que titula e da substância ao poema, a dar-lhe forma e sentido na dimensão musical. Este procedimento ilustra a segunda instância do inventário de Nattiez (2004). A aplicação, análise e interpretação do procedimento é ilustração da terceira instância.

a.

b.

Figura 50. Tema inicial (a) de **Isolamento**, retomado (b) ao final da canção, cujo retorno *fecha* na memória do ouvinte a forma musical análoga ao título e à substância do poema.

Ao nível da metalinguagem, da notação musical, visualmente inacessível ao ouvinte, está, por exemplo, a associação icônica do *Sol susenido 4*, compasso 27, ao signo “sol” em “Ancas sulcando o sol, pés entre a erva,” terceiro verso da segunda estrofe de **Relíquias**. Este

exemplo ilustra, numa interação entre linguagem e metalinguagem musical de um lado e o signo linguístico e seu significado de outro, as primeira e segunda instâncias do inventário de Nattiez.

26 *ritardando* ----- *a tempo*
mp *mf* *mp*
 An - cas sul-can-doo sol. _____ pés en - trea

Figura 51. Associação icônica da altura *Sol sostenido* ao signo linguístico “sol”.

“Todo o ruído passa. O ruído é muitos.” A pluralidade evocada no texto encontra a sua correspondência em uma linha melódica que faz uso dos 11 sons do total cromático. O Ré3, até então omitido, expressará, somente ele, a unidade referida em “Uno é o silêncio”. Expressa, também, a complementaridade entre *ruído* e *silêncio* ao compor, com os 11 sons antes apresentados, o total cromático, cuja consumação vinculamos a repouso e estabilidade.

pp *mf*
 To - doo ru - í - do pas - sa.
subito poco
poco rallentando ----- *più presto*
Tempo II ♩ = 63
mp < *quasi mf* > *p* *quasi pp*
 O ru - í - do é muitos. U-noéosi-lêncio, ee-ter - no

Figura 52. Uso dos 11 sons do total cromático para expressar a pluralidade de “O ruído é muitos.” O Ré 3, até então omitido da linha vocal, expressa a unidade do silêncio.

O primeiro verso de **Relíquias**, “Não se orgulha ele mais das que o quiseram/ Que das que ele comprou.”, remete-nos à lenda de Don Juan, mais especificamente ao personagem Don Giovanni, o dissoluto punido, da ópera de Mozart, remissão, como a entendemos, que se afirma no poema por inteiro. Esta associação significativa no plano musical permanece latente

para materializar-se, não neste verso, mas, posteriormente, em “um riso alheio”. Convertida em personagem que assiste e reage à cena, a orquestra – flauta e fagote - ri com escárnio diante da exibição do *catálogo das conquistas* de Don Giovanni, pelo criado Leporello, a uma perplexa Elvira. Em **Relíquias** também a orquestra ri, em intencional associação com o papel ao nível do enredo da ópera que lhe atribui Mozart, mas seu riso é modulado no riso “alheado” da clarineta. Esta remissão, externa, é exemplo da quarta instância do inventário de Nattiez.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are performance instructions: "poco accelerando" followed by a dashed line and "ritardando" followed by another dashed line and "a tempo". The staves are labeled on the left as follows: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, Ob. 2, E.H., Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2,3, and C. Bn. The music is written in treble clef for most instruments and bass clef for the lower woodwinds. Dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf* are placed throughout the score. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains a melodic line with a slur and a fermata, while the second measure contains a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The number 25 is written at the beginning of the first staff.

Figura 53. Remissão ao Don Giovanni, de Mozart. Convertida em personagem, o escárnio da orquestra ao *catálogo das conquistas* é modulado no *riso alheio* das clarinetas.

Em **Isolamento**, no verso “E entre uma e os outros nós andamos, juntos/No único

tempo, o agora.” encontramos outro exemplo de remissão externa. O *andar juntos*, negado nos próximos versos – “Mas nem aqui, nem nos dias defuntos,/Seremos na mesma hora.” -, é sublinhado por uma figura musical exposta na caixa - compassos 16 a 18 -, de caráter militar trágico, completamente destituído do seu caráter heroico, que acentua e aprofunda o fatalismo expresso.

Os exemplos demonstram o poder da constituição das teias de significação musical na determinação formal, na orientação das relações locais e no desenvolvimento e elaboração dos elementos motivico-temáticos. O desenvolvimento destas teias de significação em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** deu-se a partir do texto, cujos sentidos foram incrustados e modulados na substância musical. Em **Solo para Violoncelo** se constituiu as teias de significação exclusivamente a partir da exploração das similaridades e contrastes, nos seus diversos graus, dos motivos e temas. Construiu-se um percurso emocional a partir da instituição de relações de oposição fundamentadas na elaboração motivico-temática e na composição de uma forma musical que aproxima e integra opostos, a reorganizar a cada seção as relações de oposição. Em **Canções para Voz Feminina e Orquestra**, sobre poemas de Alexei Bueno, o ponto de partida foi a música. Os textos foram posteriormente escolhidos por sua capacidade de reverberar e iluminar os sentidos já determinados pela música. A integração das canções em um ciclo, a organização formal tanto no âmbito de cada canção quanto no plano amplo do ciclo, deu-se por analogia, do tipo do *diagrama*, ao plano formal dos poemas. Estes vieram integrar e organizar a trajetória do percurso emocional, cujos termos e natureza a música já definira. Em **Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa** a música psicanaliza o texto. Ao contrário, em **Canções para Voz Feminina e Orquestra** é o texto que psicanaliza a música.

EM ANEXO

**Canções para Voz Feminina e Orquestra
sobre
Poemas de Alexei Bueno**

9 – CONCLUSÃO: PEÇAS BREVES PARA PIANO

A própria ideia de complexidade comporta em si a impossibilidade de unificar, a impossibilidade da conclusão, uma parcela de incerteza, uma parcela de indecidibilidade e o reconhecimento do confronto final com o indizível. (MORIN, 2007, p. 97)

A tônica deste trabalho é a transição estilística que empreendemos justamente no período do doutoramento, que concluímos com este trabalho. De uma prática composicional fundamentada em procedimentos de preordenação, que incorporava diversas técnicas oriundas da música serial, avançamos para uma prática composicional com largas afinidades com o pensamento complexo de Edgar Morin, a filosofia de Susanne K. Langer, a semântica psicológica musical de Michel Imberty, a semiótica musical de Raymond Monelle e o pensamento de Leonard Meyer e de Jean-Jacques Nattiez, especialmente a partir da sua concientização das contribuições advindas da etnomusicologia.

As figuras musicais passaram a ser concebidas como totalidades complexas, em procedimentos que não aceitam a fragmentação dos seus termos constituintes e, muito menos, a abordagem isolada de qualquer parâmetro. A fonte para o desenvolvimento das figuras são suas próprias características definidoras, numa prática que busca alcançar a consistência orgânica entre as figuras musicais seminais e aquelas derivadas. A construção da textura musical passa a se fundamentar na elaboração motivico-temática, capaz de alcançar e incluir qualquer termo e dar-lhe a dimensão estrutural. Com os *eixos cromáticos*, matéria de extraordinária maleabilidade e totalmente flexível à ação criativa, acreditamos ter encontrado a solução para o problema da direcionalidade. Encontramos na *tendência à complementaridade cromática* recurso poderoso na manipulação e controle dos movimentos de tensão e relaxamento, os quais são da maior importância para dotar o signo musical da aptidão para compor as redes de significação no plano musical e fora deste.

A semantização musical, o fenômeno de maior importância nesta transição estilística, foi posta na base de toda a articulação do discurso musical. Fizemos nosso o princípio geral de Nattiez (2004, p. 20):

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma

convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música.

A constituição de teias e redes de significação passa a ser o princípio motor primeiro e originário a animar o processo composicional. Todas as escolhas e decisões, assim como todo o instrumental técnico composicional, estão determinados e a serviço da semantização musical. Esta se tornou força capaz de coordenar desde as microestruturas, as estruturas elementares, até a grande forma. E para além desta, capaz de orientar as remissões de toda ordem a que são submetidos os signos musicais. Qual a razão das associações semânticas? É inteira a nossa concordância com a resposta dada por Nattiez (2004, p 21):

Por que o ser humano, em cada cultura específica, tem a possibilidade de acrescentar, a todas as espécies de manifestações sonoras, associações semânticas? Simplesmente porque, semiologicamente – eu diria mesmo biologicamente –, faz parte da natureza do *homo symbolicus* ligar um objeto qualquer a um horizonte qualquer pelo intermédio de uma rede infinita de interpretantes.

Associamos a conclusão deste trabalho às **Peças Breves para Piano** para provocar a remissão e associação comparativa às **5 Peças de Caráter**, de onde parte a transição estilística que é nosso tema. Em **Peças Breves para Piano** podemos afirmar, é o nosso sentimento, que a transição estilística alcançou uma altura de onde podemos enxergar um horizonte com relevos bem definidos. No aspecto técnico, destacamos, evoluímos para uma funcionalização do total cromático. Pensamos o total cromático não mais, exclusivamente, a partir do intervalo de oitava. A tendência ao total cromático é provocadora de instabilidade e movimento. O total cromático em si, consumado, é potencial expressão de estabilidade e pode adquirir valor cadencial e, por conseguinte, conclusivo, articulador da fraseologia musical. Paralelas à funcionalização do total cromático, as relações de simetria entre as alturas corroboram as funções de instabilidade ou, o seu contrário, as funções cadenciais. Têm função provocadora do movimento as figuras parcialmente simétricas, e têm a potencialidade da função cadencial as figuras totalmente simétricas.

Cada figura musical de **Peças Breves para Piano** é composta como uma totalidade, o

que alcança tanto a abordagem dos constituintes propriamente musicais quanto das funções formais e simbólicas. Evitamos e não sentimos mais a necessidade do recurso às dimensões subterrâneas da organização musical. Não há a organização das alturas ou de qualquer outro parâmetro anterior à própria figura musical. Esta é que desencadeia as forças organizadoras e orienta as ações e estratégias composicionais. A organização dos termos musicais apresenta-se e evidencia-se na própria superfície sonora. Do mesmo modo acontecem com as relações entre as várias figuras, convocadas a desencadear funções formais e significativas.

De **Obra Eletrônica I** a **Canções para Voz Feminina e Orquestra**, foram dados alguns passos muito significativos. Afastamo-nos dos desvarios de **Três Visões Horizontais do Destino**, embora tenhamos guardadas as importantes lições aprendidas com as suas impossibilidades. Lançamo-nos, porém, em outros desvarios, ainda mais intensos, na exploração do amplo território da semantização musical.

Flávio Santos Pereira

Peças Breves

para

Piano

Dezembro 2010 – Fevereiro 2012

I

Piano

$\text{♩} = 116$

Measures 1-3: *p* (trill), *mp*, *p*, *mf*

Measures 4-6: *p*, *mf*, *p*

Measures 7-9: *f*, *mp*, *mf*, *f*

Measures 10-12: *p*, *pp*, *mf*, *mp*, *p*

Measure 13: *pp*, *mp*, *mf*, *p*

ritardando ----- *a tempo*

8^{va}

©

2

16

mp *f* *mp* 3 3

17.01.11

II

19

Tempo I ♩ = 132

p *mf* *molto* 3 3 3 5

22

subito p *mp* *f* 3 3

25

poco più lento ♩ = 120

p *mp* *p* *pp* *pz* 3

28

mpz *mp* *mf* *f* 3 3 3 3 3 3

30 *fp* *curta* 3

32 **Tempo I** ♩ = 132 *subito p* *mf*

35 *f* *subito p*

38 *mfz mp cresc.* *p* *mpz* *mf* *sfz*

REFERÊNCIAS

- BARTÓK, Béla. **Essays**. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
- _____. **The Strings Quartets**. Boosey & Hawkes Ltd., 1945.
- BERG, Alban. **Fünf Orchesterlieder**. Wien: Univesal Edition, 1953.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. **Apontamentos de Aprendiz**. (Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- _____. **Puntos de referencia**. Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____. **Boulez: Répons**. Hamburg : Deutsche Grammophon GmbH, 1998. 1 CD.
- BOULEZ, Pierre; CAGE, John. **Corrispondenza e documenti**. A cura di Jean-Jacques Nattiez. Edizione italiana a cura di W. Edwin Rosasco. Milano: Archinto, 2006.
- BUENO, Alexei. **Poemas Reunidos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CHADABE, Joel. **Electric sound: the past and promise of electronic music**. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1997.
- CHAVES, Celso Loureiro. **Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche e outros ensaios sobre música**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERNEYHOUGH, Brian. **Collected Writings**. Edited by James Boros and Richard Toop. London and New York: Routledge, 1998.
- _____. **Lemma-Icon-Epigram**. London: Edition Peters, 1982.
- FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. **O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2004.
- GOLDMAN, Jonathan. **Understanding Pierre Boulez's Anthèmes [1991]: 'Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth'**. Monografia. Montréal: Faculty of Music, Université de Montréal, 2001.
- GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*. **Contemporary Music Review**, 1987, v.2, p.239-275.
- HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition, Book I Theoretical Part**. English Translation by Arthur Mendel. London: Schott & Co., 1945.
- HIRS, Rozalie; GILMORE, Bob (Editors). **Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic**. Editions DELATOUR FRANCE/Ircam-Centre Pompidou, 2009.
- IMBERTY, Michel. **Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique**. Paris: Dunod, 1979.

KOBYLAKOV, Lev. **Pierre Boulez: a world of harmony**. Chur: Harwood Academic Publishers GmbH, 1990.

KODÁLY, Zoltán. **Sonata para Violoncelo solo, op. 8**.

KRAMER, Lawrence. **Musical Meaning: Toward a Critical History**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

LANDY, Leigh. **What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized Sound Too Rarely Heard**. Chur: Harwood Academic Publishers, 1991.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. Tradução de Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004

LENDVAI, Erno. **The workshop of Bartók and Kodály**. Budapest: Editio Musica, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Olhar Escutar Ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MENEZES, Flo. Um Olhar Retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica História e Estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 17-48.

_____. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MESSIAEN, Olivier. **Vingt Regards sur l'Enfant – Jésus**. Paris : Durand S.A., 1944.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago en London: The University of Chicago Press, 1956.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. London: Routledge, 1992.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MURAIL, Tristan. Target Practice. Translated by Joshua Cody. **Contemporary Music Review** v. 24, n. 2/3, p. 149-171, April/June 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.10, jul - dez, 2004, p. 5-30.

_____. **O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Philosophy of Peirce: Selected Writings**. Edited by Justus Buchler. New York: Dover Publications, 2011.

PERLE, George. **Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991

_____. **The operas of Alban Berg, volume II Lulu**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

POUSSER, Henri. Cálculo e Imaginação em Música Eletrônica. Tradução de Flo Menezes. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica História e Estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 161-170.

_____. Estrutura do Novo Material Eletrônico. Tradução de Flo Menezes. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 81-86.

POUSSET, Damien. The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie – Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo. Translated by Joshua Fineberg and Ronan Hyacinthe. **Contemporary Music Review**, 2000, v. 19, part 3, p. 67-110.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Treatise on Harmony**. Translated by Philip Gossett. New York: Dover Publications, Inc., 1971.

ROSE, François. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music. **Perspectives of New Music**, v. 34, no. 2, p. 6-39, Summer, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. **A la Recherche d'une musique concrète**. Paris : Éditions du Seuil, 1952.

_____. **Traité des Objets Musicaux essai interdisciplines**. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

_____. **La Musique concrète**. Collection **Que sais-je?** Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

SCHOENBERG, Arnold. **Sechs Kleine Klavierstücke**. Wien: Universal Edition, 1913.

_____. **Armonia**. Traducción de Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

_____. **Style and Idea**. Edited by Leonard Stein. Translations by Leo Black. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Texte zur Musik**, v.5. Stockhausen-Verlag, 1989, p.669-698. (Tradução para o inglês por John McGuire, 1999)

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical**. Versión castellana de Eduardo Grau. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

STRAVINSKY, Igor ; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Coutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

THURLOW, Jeremy. Metaboles as a Fork in the Road: Twin Paths in Dutilleux's Later Music. **Contemporary Music Review**, 2010, v. 29 Issue 5, p. 485-496.

XENAKIS, Iannis. **The Origins of Stochastic Music**. (Traduzido para o inglês por G. W. Hopkins). Em *Tempo*, n.78, p.9-12. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

_____. **Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition**. Bloomington, London: Indiana University Press, 1971.