

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

TESE DE DOUTORADO

**Minha música sendo outra: a narrativa como coisa composicional**

BRUNO ANGELO

Porto Alegre, março de 2014



BRUNO ANGELO

**Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional**

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: composição musical.

**Orientador:** Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre, março de 2014

### CIP - Catalogação na Publicação

Angelo, Bruno

Minha música sendo outra: a narratividade como  
coisa composicional / Bruno Angelo. -- 2014.  
288 f.

Orientador: Celso Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Composição musical. 2. Hermenêutica em música.  
3. Narratividade em música. 4. Análise musical. I.  
Chaves, Celso Loureiro, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

A Andrea, minha esposa, que contribuiu ininterruptamente com este trabalho, em todos os aspectos possíveis, pessoal e profissionalmente, com críticas, observações, advertências, consolo e incentivo; enfim, com palpável e constante amor.

A Leda, minha mãe, que me ensinou a soltar a imaginação. A Eraldo, meu pai, que me ensinou a domar a imaginação.

A Luciana e Ana Paula, minhas irmãs, que foram (e continuam sendo) minhas professoras da vida.

A Noely, minha tia, por ter patrocinado e incentivado meus estudos musicais.

A Rodrigo Meine, colega e grande amigo, por ter sido meu principal interlocutor a cada passo deste trabalho e na vida musical de modo geral. Sabe Deus quantas ideias mirabolantes ainda colocaremos em prática, mas espero que sejam muitas.

Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, quem me orientou de forma perspicaz, chamando a atenção para armadilhas e incentivando o que havia de mais frutífero em minhas ideias. Este agradecimento não se refere somente ao curso de doutorado, mas também a todos os meus anos de graduação, que o antecederam. Em 10 anos de convívio aluno-professor, mantenho intacta minha admiração por sua inteligência e personalidade, creio que muitos de seus ensinamentos permanecerão fundamentais em meu caminho artístico daqui em diante.

Ao Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha, quem muito interferiu na minha formação como músico. Acima de tudo, obrigado por ser um exemplo marcante de compositor apaixonado por seu trabalho, coisa que me contagia sempre de novo.

À Profa. Dra. Luciana Del-Ben, por aconselhar-me pacientemente sobre inúmeras questões relacionadas à vida acadêmica, ajudando-me a adquirir consciência e responsabilidade profissional.

À Profa. Dra. Ilza Nogueira, pelo incentivo e contribuição gentilmente dispensados a esta tese.

Aos músicos que participaram das gravações das peças aqui contempladas, pois com sua arte multiplicaram minhas ideias musicais.

Aos colegas e amigos Paulo Bergmann, Diego Silveira, Germán Grás, Luana Zambiazzi dos Santos, Lúcia Teixeira, Daniel Mendes, Lauro Pektor, Fabrício Gambogi, Bruno Alcalde, Touanda Beal e Alexandre Fritzen da Rocha. À prazerosa convivência com todos vocês devo reflexões que, de uma forma ou de outra, respingaram nesta tese.

Ao Programa de Pós-graduação em Música e ao Instituto de Artes da UFRGS, casas de minha formação, onde tanto aprendi sobre música, solidariedade, e política.

## RESUMO

Esta tese apresenta estudos interpretativos sobre as obras musicais compostas pelo autor durante seu doutoramento: *Introverso* (piano), *Ao Pó* (clarinete em si  $\flat$ , trombone, violoncelo, piano), *Breviário das Narrativas Absurdas* (vibrafone, piano), *Coisas Pelo Ar* (piano), *O Desvão* (2 clarinetes em si  $\flat$ , clarone, piano), *Epopéia Fantástica* (oboé, trombone, percussão, violino, contrabaixo). A partir de uma perspectiva teórica hermenêutica, é realizada uma adaptação do conceito de narrativa musical a essas obras, alicerçando-a em extensa revisão bibliográfica sobre o assunto e estabelecendo procedimentos metodológicos para a elaboração de interpretações narrativas desse repertório. O objetivo geral do trabalho é conceber e fundamentar teoricamente interpretações que possam ser consideradas como transformadoras conceituais da música e continuadoras do processo composicional do autor. Esses procedimentos são complementados com definições reflexivas sobre o processo composicional, enfatizando o viés criativo e performático da disciplina ‘análise musical’. Assim, o produto desta tese pode ser dividido em três categorias: reflexão crítica sobre obras musicais compostas durante o curso de doutorado (apresentadas aqui em partitura e gravação audiovisual); interpretação analítica e narrativa dessas obras; fundamentação teórica e metodológica dessa interpretação. As três categorias são consideradas como complementares e imprescindíveis para o cumprimento dos objetivos desta tese, a qual o autor oferece como contribuição a debates pertinentes e correntes nas áreas de composição e teoria da música.

**Palavras-chave:** composição musical; hermenêutica em música; narratividade em música; análise musical.

## ABSTRACT

This thesis presents interpretive studies on musical works composed by the author during his doctoral studies. From a hermeneutical perspective, the concept of musical narrative was adapted to the analytical necessities found in these works. This adaptation includes extensive bibliographic review on the issue of musical narrative; it establishes methodological procedures for the elaboration of analytical/narrative interpretations for this repertoire. The overall objective of this thesis is to conceive and substantiate theoretically these interpretations, considering them as conceptual and transformative actions on the music, and therefore a continuation of the author's compositional process. For this purpose, the above-mentioned procedures were complemented with reflexive definitions regarding this compositional process, emphasizing the creative and performing bias of musical analysis. Thus, the product of this thesis may be divided into three categories: publication and critical reflection on the musical compositions created during this doctorate (presented here as scores and audiovisual recordings); analytical and narrative interpretations of these works; implementation of theoretical and methodological foundations for these interpretations. These three categories are seen as complementary and indispensable for the purposes of this thesis, which is meant by its author as a consistent contribution for the current debates on musical composition and musical theory. The following compositions are included in this thesis: *Introverso* (piano), *Ao Pó* (B ♭ clarinet, trombone, violoncello, piano), *Breviário das Narrativas Absurdas* (vibraphone, piano), *Coisas Pelo Ar* (piano), *O Desvão* (2 B ♭ clarinets, bass clarinet, piano), *Epopéia Fantástica* (oboe, trombone, percussion, violin, double bass).

**Keywords:** musical composition; musical hermeneutics; musical narrativity, musical analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Introverso</i> , [1]-[9].	13
Figura 2: <i>Introverso</i> , [10]-[11].	21
Figura 3: <i>Introverso</i> , [26]-[28].	22
Figura 4: <i>Introverso</i> , [59]-[63].	22
Figura 5: <i>Introverso</i> , [64]-[65]. A nota do pentagrama inferior é um lá1.	23
Figura 6: <i>Introverso</i> , [115]-[124].	25
Figura 7: <i>Introverso</i> , [144]-[151].	26
Figura 8: <i>Perduto in una città d'acque, realidade 1</i> (SCIARRINO, 1991, p. 1).	27
Figura 9: <i>Perduto in una città d'acque, realidade 2</i> (circulada) sobreposta à <i>realidade 1</i> (SCIARRINO, 1991, p. 3).	27
Figura 10: <i>Noturno em si maior</i> op. 32/1, [60]-[64].	29
Figura 11: <i>Trio</i> , 4º mov., [1]-[5].	31
Figura 12: <i>Trio</i> , [71]-[76].	33
Figura 13: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/I</i> , [1]-[7].	37
Figura 14: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/I</i> , [12]-[19]. Identificação dos materiais A, B e C na partitura.	38
Figura 15: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/I</i> , [19]-[29].	39
Figura 16: <i>Ao Pó</i> , [40]-[43].	41
Figura 17: <i>Ao Pó</i> [84]-[86].	41
Figura 18: <i>Ao Pó</i> , [1]-[3]. Primeira aparição do tema abstrato <i>ascensão</i> .	42
Figura 19: <i>Ao Pó</i> , [13]-[16].	44
Figura 20: <i>Ao Pó</i> , [23]-[25].	45
Figura 22: <i>Ao Pó</i> , [54]-[58].	47
Figura 23: <i>Ao Pó</i> , [61]-[64].	48
Figura 24: <i>Ao Pó</i> , [76]-[78].	49
Figura 25: <i>Ao Pó</i> , [81]-[82].	50
Figura 26: <i>Ao Pó</i> , [87]-[89].	51

Figura 27: <i>Ao Pó</i> , [113]-[117]. Observe-se a discreta referencia feita a todos os temas abstratos nos últimos compassos. ....	52
Figura 28: <i>Ao Pó</i> , [95]-[100]. ....	53
Figura 29: quadro meta-analítico referente à interpretação analítica dos [95]-[100] de <i>Ao Pó</i> (cf. p 52-53). ....	60
Figura 30: Representação de música e discurso no campo da experiência musical. ....	72
Figura 31: <i>Pó</i> , primeira peça de <i>Coisas Pelo Ar</i> . ....	84
Figura 32: Beethoven, sonata no. 23 op. 57 mov. 1, [9]-[14]. Aparição do “motivo X” (cf. KARL 1997). ....	95
Figura 33: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/II</i> , [1]-[13]. ....	115
Figura 34: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/II</i> , [1]-[13]. ....	115
Figura 35: <i>Breviário das Narrativas Absurdas/II</i> , [14]-[18]. ....	117
Figura 36: <i>Pandorga</i> , [1]-[4]. ....	123
Figura 37: plano de transformação harmônica em <i>Pandorga</i> . Essa representação cobre toda sua extensão. ....	124
Figura 38: <i>Pandorga</i> , [5]-[12]. Fatores de movimento 1 e 2. ....	125
Figura 39: <i>Pandorga</i> , [13]-[24]. Fator de movimento 3. ....	126
Figura 40: plano de transformação harmônica e fatores de movimento em <i>Pandorga</i> . ....	127
Figura 41: S. Sciarrino, <i>Lo Specchio Infranto</i> , [35]-[41]. ....	138
Figura 42: S. Sciarrino, <i>Lo Specchio Infranto</i> , [62]-[65]. ....	139
Figura 43: <i>O Desvão</i> , [21]-[25], partitura em dó. ....	141
Figura 44: <i>O Desvão</i> , [41]-[43]. ....	143
Figura 45: <i>O Desvão</i> , [65]-[68]. ....	144
Figura 46: <i>O Desvão</i> , [69]-[73]. ....	145
Figura 47: <i>O Desvão</i> , [91]-[95]. ....	146
Figura 48: <i>O Desvão</i> , [11]-[15]. ....	147
Figura 49: <i>O Desvão</i> , [34]-[36]. ....	147
Figura 50: <i>O Desvão</i> , [57]-[60]. ....	147
Figura 51: <i>O Desvão</i> , [75]-[78]. ....	148

Figura 52: <i>Epopéia Fantástica</i> , [1]-[6]. A legenda para a parte de percussão encontra-se com a partitura anexada a esta tese. ....	152
Figura 53: <i>Epopéia Fantástica</i> , [7]-[9]. ....	154
Figura 54: <i>Epopéia Fantástica</i> , [10]-[17]. Demonstração de estilhaços. ....	155
Figura 55: <i>Epopéia Fantástica</i> , [14]-[17]. Demonstração de micro-orquestrações. ....	156
Figura 56: <i>Epopéia Fantástica</i> , [23]-[26]. A percussão explode quando o oboé já saiu, com violino e contrabaixo em retirada, e trombone ainda por chegar. ....	158
Figura 57: <i>Epopéia Fantástica</i> , [28]-[31]. ....	159
Figura 58: <i>Epopéia Fantástica</i> , [32]-[34]. ....	160
Figura 59: <i>Epopéia Fantástica</i> , [46]-[49]. Final da segunda explosão. ....	160
Figura 60: <i>Epopéia Fantástica</i> , [57]-[59]. Indicação da interação pontilista entre os instrumentos. .	161
Figura 61: <i>Epopéia Fantástica</i> , [54]-[56]. Primeira intervenção da percussão e sua interferência na textura do episódio 3. ....	162
Figura 62: <i>Epopéia Fantástica</i> , [65]-[67]. ....	162
Figura 63: <i>Epopéia Fantástica</i> , [74]-[75]. Primeira aparição do vibrafone. ....	165
Figura 64: <i>Epopéia Fantástica</i> , [84]-[87]. Exasperação do oboé e início da cadência do vibrafone. ....	165
Figura 65: <i>Epopéia Fantástica</i> , [98]-[103]. Final da cadência de vibrafone. ....	166
Figura 66: <i>Epopéia Fantástica</i> , [108]-[109]. Começo do episódio 5, após a cadência de vibrafone. ....	168
Figura 67: <i>Epopéia Fantástica</i> , [115]-[116]. Explosão do episódio 5. ....	168
Figura 68: <i>Epopéia Fantástica</i> , [126]-[128]. Descaracterização do episódio 6 e começo do 7. ....	169
Figura 69: <i>Epopéia Fantástica</i> , [134]-[140]. Distorções gradativas na textura percussiva através da extensão dos <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> em todos os instrumentos ('borrões'). ....	170
Figura 70: <i>Epopéia Fantástica</i> , [141]-[144]. Primeira explosão e retomada do episódio 7. ....	170
Figura 71: variação de andamento nos [145]-[161] de <i>Epopéia Fantástica</i> . ....	171
Figura 72: <i>Epopéia Fantástica</i> , [161]-[167]. ....	173
Figura 73: <i>Epopéia Fantástica</i> , [168]-[179]. Coda no contrabaixo. ....	174

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>iii</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>vi</b>
<b>Prólogo</b> .....	<b>xi</b>
<b>1 Um passeio pela composição em vias de fazer-se</b> .....	<b>13</b>
1.1 Premissas composicionais e sua implicação sobre realidades musicais.....	19
1.2 Primeiros apontamentos sobre a fluência da forma no âmbito da narrativa musical .....	34
<b>2 Da vontade de transcendência em <i>Ao Pó</i></b> .....	<b>41</b>
<b>3 Baile da musicologia levantando poeira</b> .....	<b>55</b>
3.1 “Fato Musical Total”: considerações sobre a perspectiva semiológica tripartite.....	55
3.2 Das interações entre os níveis poético, neutro e estésico .....	57
3.3 Divergências metodológicas .....	61
3.4 Criação de uma experiência musical.....	63
3.5 Música e Discurso no Campo da Experiência Musical .....	67
3.6 Hermenêutica musical.....	73
3.7 Interpretação como processo composicional.....	82
<b>4 Narratividade em Música</b> .....	<b>89</b>
4.1 Primeiros apontamentos sobre a questão de fundo na apropriação da narratividade em música.....	90
4.2 Subsídios para uma interpretação narrativa .....	100
4.3 Particularidades da metáfora narrativa em música.....	108
4.3.1 Agenciamento .....	109
4.3.2 Trama.....	113
4.3.3 Tempo.....	118
4.5 Fatores de relevância da narratividade em música .....	129
4.4.1 Fator de relevância (A): grau de fundamentação da narrativa na obra musical.....	130
4.4.2 Fator de relevância (B): relevância do conteúdo atribuído à música através da narrativa. ....	131
4.4.3 Fator de relevância (C): interesse intrínseco à narrativa proposta .....	132
<b>5 Parêntese e delírio em <i>O Desvão</i></b> .....	<b>135</b>
5.1. Breve introdução .....	135
5.2. A noção de parêntese em música .....	137
5.3. (como um delírio) .....	140
5.4. As arestas e os fantasmas d’ <i>O Desvão</i> .....	145
<b>6 Epopeia Fantástica</b> .....	<b>149</b>
<b>Epílogo</b> .....	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>181</b>

<b>PARTITURAS .....</b>	<b>187</b>
<b>Introverso .....</b>	188
<b>Ao Pó.....</b>	199
<b>Coisas Pelo Ar.....</b>	213
<b>Breviário das Narrativas Absurdas .....</b>	224
<b>O Desvão .....</b>	252
<b>Epopéia Fantástica.....</b>	265
<b>RELAÇÃO E FICHA TÉCNICA DAS GRAVAÇÕES.....</b>	<b>291</b>

## Prólogo

Tendo submetido, há uns meses atrás, um artigo sobre minha peça *Introverso* para publicação em uma revista acadêmica brasileira, me surpreendi com uma aceitação ambígua: os pareceristas (*ad-hoc*, em anonimato) indicaram a publicação do texto, mas como sendo não ‘acadêmico/científico’. Para tanto, o designaram a uma seção menos pretensiosa da revista, convenientemente denominada “Outras Palavras”. Minhas palavras eram outras – argumentou um dos pareceristas – porque as evidências da tese proposta “só podem ser os próprios relatos do compositor”. E, para assentar a autoridade de seu ponto, arrematou a arguição em latim, dizendo que eu caíra no “erro de um *petitio principii*”.

Se, por ventura, chegar a cair nas mãos do mesmo acadêmico, suponho que a tese exposta nas páginas que seguem vai lhe causar mal-estar. Isso por que não só os relatos (embora eu prefira chamá-los de reflexões) do compositor seguem sendo sua principal substância de discussão, como também por que o número de peças e ideias por eles subsidiadas é agora muito maior. Para cúmulo, abro o capítulo introdutório com uma apropriação revisada (e adaptada) daquele mesmo artigo sobre *Introverso*, a qual mantém essencialmente o mesmo argumento de antes.

Sendo assim, pensando que a crítica feita àquele artigo possa ressurgir também em outros leitores durante o estudo do presente texto, parece-me oportuno começar manifestando meu desacordo com ela. Ou melhor (para colocá-lo de forma mais amigável), começar propondo um acordo: consideremos que os relatos, reflexões e interpretações do compositor sobre sua própria música não são a tese aqui proposta, porém uma maneira de colocá-la em ação. Dessa forma, aquilo que digo e aponto deixa de ser ‘evidência’ e assume deliberadamente um caráter de invenção, ou, como proponho especificamente, continuação da composição. Esta tese é posta em prática ao mesmo tempo em que proposta. Sei (o leitor, confio, saberá) que essa realização poderia ter sido diferente, que outros poderiam e poderão ainda reconfigurá-la à sua maneira – essa é inclusive uma premissa fundamental para a própria validação deste estudo.

Assim, posto de forma direta, o acordo que proponho aqui é substituir a vontade de comprovar uma hipótese pela possibilidade de se discutir a composição musical como um saber (e fazer) circunstancial, mas que não se pretende finito ou restrito a seu objeto de estudo. Sou um compositor propondo uma tese na área de música e meu objeto de estudo são, em grande parte, minhas próprias composições. Contudo, o assunto que me rodeia é muito

mais amplo que o meu trabalho, e todos os leitores interessados podem se incluir nele, trazendo inclusive suas outras palavras.

## 1 Um passeio pela composição em vias de fazer-se

(Imagino uma ideia, que se pode chamar de composicional. Ela ainda não é exatamente aquilo que comumente se chama de ‘música’, nem sei se chegará a ser. Sei, sim, que neste preciso momento está começando uma composição. Pode-se dizer uma mancha de piano. Várias. Como nódoas que se espalham no tempo e no espaço registral do instrumento, sempre distintas em suas cores [harmonia?] e em seu tamanho. São ataques que se esvaem, através do abafamento ordenado das cordas. Sua diversidade também envolve densidade e tessitura: são acordes mais gordos ou mais esparsos, dentro da possibilidade idiomática do instrumento. São também mais ou menos intensos, que se espalham com maior ou menor velocidade. Vamos à pauta...)

**Introverso**  
para piano

Bruno Angelo

Elegante ♩ = 82

Piano

7 9.6 5 rit. mais lento p

Figura 1: *Introverso*, [1]-[9].

O trecho acima é uma especulação sobre aquilo que poderia ter sido o processo composicional de *Introverso* para mim. Digo especulação, ou simulação, porque, certamente, não retrata fidedignamente o que de fato aconteceu, antes, transforma a pretensa realidade com a minha memória e intenção. Mantém-se ali um ar, um ambiente criativo que, sem pretender identificá-lo em abstrações teóricas, prefiro simplesmente considerar como sendo meu. Nele podemos observar algumas características que me são caras e constantes, sobre as quais pretendo construir a argumentação desta tese – mesmo que aqui já não se trate mais somente de partituras e sons, mas também de palavras.

Primeiro, está a desordem dos elementos musicais e sua confusão com ideias que não são exclusivamente sonoras, como é o caso de ‘mancha de piano’. São apenas vislumbrados alguns atributos referentes a intensidades, outros a velocidades, gestos ou registro. Alguns desses elementos são claramente ambíguos, e sua definição em música envolveria várias facetas sonoras. Assim, uma ‘mancha densa’: ela não poderia se relacionar somente com quantidade de notas, pois necessariamente envolve decisões de registro e harmonia (como é o caso, por exemplo, do acorde inicial, recheado de quintas justas).

O trecho também supõe minha tendência a dispor as coisas linearmente, de trás para frente. Isso não é regra, pois não são raros para mim os ajustes de posição de elementos, no correr do processo composicional. De maneira geral, no entanto, a tendência linear se mantém, principalmente durante o delineamento do perfil formal da música, às vezes chamado de macroestrutura. Dificilmente não começo pelo começo e finalizo pelo fim, passando pelo meio, embora uma posterior revisão possa embaralhá-los um pouco. O fato é que, a partir da primeira imaginação, por vaga que seja, parecem surgir as demais, mas a impressão geral é a de que as coisas estão surgindo ao mesmo tempo, como se fossem um mesmo objeto trazido lentamente da escuridão à luz.

Esse aparecimento do objeto não é simples e direto, pois, conforme algumas características vão surgindo, as que já foram reveladas vão se transformando, como se fossem uma miragem, e assim toda a música (como ideia) é uma miragem, passível de se desfazer e vir a ser o que antes não era. É o caso, em *Introverso*, de uma mancha que adquire mais movimento e que contamina a concepção de outra, que antes era quase estática ou estava em estado de indefinição parcial.

O ponto mais conflituoso dessa miragem é a escritura da partitura, elemento que desponta ao final do trecho hipotético apresentado, pois, ao serem escritas, as coisas passam para o estado em que de fato são – não a música ‘em si’, mas o rastro material que possibilita sua expansão. É na escritura que as transformações ocorrem com maior intensidade. É, portanto, a partir dela que se define mais claramente o processo composicional do que veio antes e do que, espera-se, virá, conquanto tudo sempre possa ser reescrito.

Escrever não é, entretanto, uma coisa exclusiva da música. Muitos até dizem que a escritura musical nem é propriamente música. Escrever é também, evidentemente, uma coisa da literatura, ou, mais simplesmente, de palavras. Esta tese propõe que ambas, música e palavras, podem ser integradas no processo composicional em música e que essa integração

não responde à famigerada dicotomia intra/extra musical, mas à criação de experiências legitimamente (ontologicamente) musicais. Está implícita, nesse empreendimento, a valorização epistemológica das ideias que circundam o objeto musical: ideias que lhe deram origem e concretude (partitura, gravação, performance...) e também ideias que surgiram, e seguem surgindo, em seu encontro com o mundo, com a experiência humana. Tomando aqui forma de som ou de palavra, essas ideias continuam transformando a música e, portanto, continuam a compô-la. Assim, a metáfora do objeto trazido da escuridão à luz ultrapassa aqui o metiê restrito do compositor e alcança também o do escritor, e daí para o do ouvinte, crítico, analista ou também, sim, o do leitor. “É a própria escuridão que busca esclarecer-se na letra escrita” sugeriu Inés Loustalet, (LOUSTALET, 1997, p. 31), pensando no ato de escrever palavras, mas que pode ser também o ato de escrever música.

Comparando despretensiosamente meu jeito de fazer música com o de outros compositores, sejam eles os do considerado panteão europeu ou colegas e amigos, tenho a impressão de que a escritura entra em mim consideravelmente cedo, de maneira que quase pulo aquilo que se costuma chamar de processo ‘pré-composicional’. Não costumo trabalhar com rascunhos nem operar grandes transformações estruturais nas minhas revisões, sendo, portanto, minha escritura uma boa parte da partitura final. Pode-se talvez dizer que a escritura entra no processo prematuramente, entretanto minha aposta, neste estudo, foi a de que sua elaboração, bem como a de tudo aquilo que engendra uma experiência musical, é parte inseparável de sua realização.

Minha intenção aqui não é explicar como as peças desta tese foram compostas, nem tampouco defender seus preceitos estéticos, menos ainda identificar-lhes uma estrutura e as técnicas composicionais utilizadas. Algumas dessas coisas chegam a transparecer aqui e nos capítulos que seguem, porém de maneira circunstancial, o que torna irrelevante sua definição e distinção como objetivos neste trabalho. Tenho apenas um objetivo em vista, que é o mesmo desde que comecei a pensar essas peças: dar prosseguimento à sua composição, continuar a fazer música. No entanto, a partir de agora, nesta tese, esse fazer é complementado com a reflexão e a discussão de sua existência como conhecimento musical.

Não se trata mais de revisar partituras ou acrescentar notas ou sons aos já existentes. As partituras estão ‘prontas’, mas são apenas um passo intermediário no processo composicional. Outro passo está sendo dado na realização das performances e suas gravações (que transcendem esta tese). Ainda outro passo começa nesta tese, com a criação do que

denomino, mais adiante, interpretações narrativas. Entretanto, ao contrário do que pode ter ficado anteriormente sugerido, tais passos já não são lineares, isto é, não são etapas numa escala de produção. Estes são passos apenas concomitantes, desbravamentos em direções esparsas dentro de um campo de experiência musical que, subjetiva e provisoriamente, vão gerando as obras musicais aqui apresentadas. São elas:

- *Ao Pó* (clarinete em si $\flat$ , piano, trombone e violoncelo);
- *Introverso* (piano);
- *O Desvão* (2 clarinetes em si $\flat$ , clarone e piano);
- *Breviário das Narrativas Absurdas* (vibrafone e piano);
- *Coisas pelo Ar* (piano);
- *Epopeia Fantástica* (oboé, trombone, percussão, violino e contrabaixo).

O caminho de leitura desta tese envolve três grandes etapas. Na primeira, o estabelecimento de fundamentos epistemológicos que são subsídio teórico para toda a tese e buscam responder, dentro deste contexto, por todos os recursos utilizados nas interpretações das obras que a integram. Está aí implícita, algumas vezes explícita, minha posição subjetiva e mesmo ideológica face a questões correntes da teoria e da análise musical, bem como minha conformação ou não às ideias de determinados autores que as abordam. A argumentação desenvolvida nessa etapa assumiu, nesses quatro anos de trabalho, uma característica notavelmente dinâmica, já que a temática abordada envolve muitos conceitos semelhantes, parcialmente equivalentes, de contextualização diversa ou simplesmente antagônicos. Sendo assim, minha referência aos principais autores com os quais interajo nesta tese tende a ir e voltar, buscando pontos de ligação que me permitam avançar a discussão, mas também explicitando os pontos de divergência importantes comigo ou os de outros autores entre si. Foi essa característica de vaivém, que afinal se fez bastante sensível no texto, que me sugeriu a imagem de baile suscitada no título do capítulo 3. Em todo o caso, me parece importante levantar, já nestes parágrafos iniciais, duas questões mais específicas deste estudo, as quais certamente nele permanecem ativas daqui ao seu final: o quanto e quão longe pode o compositor discursar sobre sua própria música? Considerando o caminho aqui escolhido, qual a potencialidade hermenêutica de uma narratividade em música?

A segunda etapa trata da narratividade em música e da maneira como essa questão é aqui abordada. Está aí incluída uma revisão da bibliografia sobre o assunto, a qual abrange livros e artigos a ele relacionados, publicados desde a década de 1970, bem como o

delineamento das ferramentas que foram usadas na interpretação narrativa de minhas composições. Há duas particularidades no enfoque deste memorial que não são abordadas diretamente por outros estudos sobre narratividade em música, o que, de certa forma, me instigou a desenvolver a perspectiva hermenêutica que proponho no capítulo 3 – referente à primeira etapa já mencionada. A primeira particularidade reside no fato de o repertório sobre o qual me detenho ser recente e praticamente desconhecido, ao passo que a grande maioria dos demais trabalhos relacionados ao assunto trata do repertório tradicional da música de concerto e, portanto, celebrado e conhecido por todos nós<sup>1</sup>. A segunda particularidade vai mais longe que a primeira, refere-se a meu papel aqui como compositor/teórico, isto é, à minha intenção de multiplicar minha própria música. Esta é uma situação analítica que requer excepcional clareza metodológica, principalmente no que se refere ao trânsito entre ideias oriundas do processo composicional tradicional, ou seja, daquele que resulta na partitura e suas revisões subsequentes, e aquelas que tomam distância desse objeto acabado, ou seja, as quais nasceram somente na própria análise e expandem a maneira de concebê-lo.

É através dessas particularidades que vislumbro a oportunidade de assumir o alto grau de subjetividade dos argumentos desta tese de maneira desembaraçada, até confortável. Com isso, não me refiro à suposta autoridade do compositor sobre a interpretação – descartada de antemão –, mas ao fato de que, ao tratar de um repertório marginal ao cânone da música clássica, esta tese está livre de certo constrangimento implícito em trabalhos de outros autores, os quais aparentemente se sentem compelidos a buscar, na narrativa, ideias novas sobre o já conhecido. Tal constrangimento está refletido em uma das problemáticas geralmente enfatizadas nesses estudos, que busca esclarecer qual seria o proveito analítico da teoria da música com a introdução da abordagem narrativa – questão por mim estudada no capítulo 4. Em todo o caso, é minha pretensão, nesta tese, estar em diálogo com a bibliografia a ele relacionada, e para tanto me aproprio de suas controvérsias e as torno latentes em minhas interpretações narrativas. Com isso, apesar de seu foco marginal, desejo inserir esta tese no meio das principais questões envolvendo narratividade e semiótica em música, esperando assim que ela possa transcender o microuniverso composicional a que se dedica e servir de referência a outros estudos.

---

<sup>1</sup> 'Nós', aqueles que apreciamos e/ou trabalhamos em diálogo com esse repertório, evidentemente. A inserção desta tese nesse contexto cultural não ocorre simplesmente em função de seu tema de pesquisa, mas responde também a interesses culturais e musicais que com ele compartilho, os quais não necessariamente fazem parte do universo de interesses do leitor.

A terceira etapa é a interpretação analítica de obras compostas durante o doutorado. Buscando facilitar a complementação entre essas interpretações e seu fundamento teórico estabelecido na primeira e na segunda etapas, optei por espalhá-las pela tese, de maneira que sua leitura na íntegra as perpassasse intercaladamente. Minha intenção, além de tornar a leitura mais dinâmica e interessante, é dar ao leitor a oportunidade de construir, paulatinamente, uma relação entre o que se poderia chamar de facetas prática e teórica do presente estudo, sendo que mesmo as interpretações analíticas não se furtam a incorrer sobre temas subjacentes relacionados à faceta teórica. Ainda assim, uma parte substancial dessas interpretações foi reservada aos dois capítulos finais desta tese (5 e 6), relativos às peças *O Desvão* e *Epopéia Fantástica*, respectivamente. Tendo percorrido toda a argumentação teórica referente aos fundamentos epistemológicos e à narratividade em música, tendo desenvolvido essa argumentação em uma série de interpretações analíticas mais circunstanciais, incluindo obras de outros compositores, proponho esses capítulos finais como uma experimentação mais pretensiosa de toda a discussão aqui entabulada, a considerando passível de apreciação artística e também científica, como forma de conhecimento em composição e teoria musical.

Ponderando o que já foi dito até aqui, principalmente quanto à perspectiva hermenêutica a que me proponho, bem como às condições particulares de uma abordagem narratológica neste trabalho, percebe-se, desde já, que sua faceta prática - ou seja, suas interpretações analíticas - é de caráter marcadamente experimental. De fato, todas as interpretações foram bastante individualizadas, na medida em que tentei adaptá-las às características que me atraem nas peças a que estão dedicadas. Daí resulta que esta tese não deve ser caracterizada como teoria da narratividade em música, mas como um estudo interpretativo, acompanhado de reflexões epistemológicas sobre o potencial da narratologia no campo da música. Isto, no contexto atual de pesquisa em humanidades, não implica decréscimo de pretensão, mas acréscimo de prudência.

De forma geral, o processo de criação das análises, durante o doutorado, me foi surpreendentemente semelhante ao processo composicional das peças: são textos que nascem de forma semelhante à música hipotética que abriu este capítulo. Isso me fez conceber a ideia de uma análise que se torna uma continuação da composição, na qual o crítico/ouvinte compõe uma experiência musical sobre os sons. Tal experiência materializa-se no discurso verbal, por certo, de forma semelhante à imaginação da música pelo compositor, que se materializa na partitura. Sendo assim, o discurso sobre a música, tão longe de ser sua explicação, é tratado aqui como seu prolongamento, concedendo-lhe um conteúdo semântico

antes apenas potencialmente existente. Por esse motivo optei, nesta tese, pela substituição da palavra ‘análise’ pela expressão ‘interpretação analítica’ ou, em casos mais específicos, ‘interpretação narrativa’, substituição empreendida desde o começo desta introdução.

### **1.1 Premissas composicionais e sua implicação sobre realidades musicais**

Ao buscar uma relação de criação artística entre música e interpretação, esta tese recai sobre problemáticas específicas da área de composição e não será difícil constatar, em seu decurso, a maneira indissolúvel com que todas essas questões estão interligadas. É necessário, pois, vinculá-las previamente ao processo de criação musical antes esboçado, explicitando as características de meu procedimento composicional referente às peças aqui abordadas – necessidade que justifica o caráter de depoimento deste capítulo inaugural. Meu objetivo, neste passo preliminar, é apresentar minhas inquietações composicionais como fundamento das obras e das reflexões teóricas suscitadas na tese, de maneira que, apesar da promiscuidade existente entre todos esses elementos, sejam oferecidos ao leitor alguns indícios claros de suas especificidades – o que facilitará o julgamento dos procedimentos metodológicos aqui adotados.

Há duas premissas constantes em meu processo composicional atual, as quais estão interligadas. São elas: (1) a indefinição de materiais musicais, ou seja, a não utilização estrutural de motivos, células ou outros recursos concebidos como geradores de desenvolvimento musical; (2) a fluência da forma, cuja configuração definitiva permanece incerta até o último momento de escritura da partitura. Ambas podem ser intuídas a partir das considerações feitas até aqui. É bom, no entanto, dar-lhes uma relação mais direta com meu trabalho composicional.

Começo pela composição em vias de se fazer, mais conveniente para o objetivo pretendido. Para isso, retomo a simulação de *Introverso*, com a qual abri esta introdução. Não é difícil relacionar a definição paulatina e cambiante dos materiais musicais, nela anunciados, com a premissa composicional (1), que prevê justamente a maleabilidade e a superficialidade de todos os elementos musicais. Ou seja, a imaginação da mancha de piano, sendo uma intersecção entre som, palavra e ideia, afasta-se da concepção tradicional de ‘material’ musical, isto é, perde o caráter de concretude sonora para assumir uma existência essencialmente poética e, principalmente, maleável em sua utilização prática durante o

processo composicional. Dessa forma, não há relação de hierarquia ou organização sistemática, nenhuma genealogia organicista que estabeleça o desenvolvimento estrutural da obra. Pelo contrário, todos os materiais estão sempre ainda em processo de formação, são ‘superficiais’, porque não possuem raiz concreta, ou, preferindo-se, tudo o que se cristaliza na partitura poderia ser instantaneamente substituído por outra coisa, talvez mesmo notavelmente distinta.

Em seu caráter poético e maleável, a premissa composicional (1) não é novidade e pode ser facilmente relacionada com depoimentos de outros compositores. A ideia de mancha de piano, por exemplo, não está longe daquilo que Sílvio Ferraz chama de “composição por personagens” (2004). Também nesse caso, não se trata nunca de concepções com limites estabelecidos, nem tampouco com definição clara em termos de som. Um personagem, para Ferraz, não existe necessariamente em objetos sonoros e manifesta-se mais numa “tensão” entre objetos (FERRAZ, 2004, p.35). Ele, porém, pode ser objeto, mesmo que pareça ser também algo mais: ele pode ser um descenso de terças paralelas ou uma nota grave em *Voiles*, de Debussy (2004, p.39). Ele pode ser um gesto meio musical, uma insinuação rítmica que carrega algum resquício de altura e intensidade. Ele pode ser uma associação imagética, “uma ação não específica de contração e expansão” (2004, p.42), ou mesmo uma forma (2004, p.48).

Ao estabelecer a premissa (1), não é minha intenção conjecturar sobre as músicas que não foram as composições aqui apresentadas, nem, por exemplo, especular sobre a quantidade de gestos musicais que a ideia ‘mancha de piano’ poderia ter gerado em *Introverso*. Essa tarefa resultaria infrutífera como teoria e, em qualquer caso, só poderia ser realizada com novas composições. Mesmo assim, o ato de identificar a premissa da indefinição de materiais em meu processo criativo é crucial para o argumento desta tese, pois enfatiza a consciência (sempre possível, mas nem sempre efetiva) das músicas que não existem senão *ao redor* daquela registrada na partitura, isto é, em potência. A importância aqui é de ordem estética e também poética, já que essa premissa define bem minha sensação de constante vertigem durante o ato compositivo, no qual qualquer tipo de procedimento posto em prática pode ser alterado e transformar-se em outro – em última instância, a transformação se dará entre elementos que são parte da mesma composição, ainda que a maioria deles nunca venha a existir de fato. A imagem recorrente para mim, então, é a de compor ao vento, que, mais ou menos forte, impede a fixação dos elementos já definidos. Algo semelhante ao que Guattari chamou de *lógica das intensidades*, a qual “leva em conta apenas o movimento, a intensidade

dos processos evolutivos. O processo (...) visa à existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar.” (GUATTARI, 1990, p. 26). Uma configuração definitiva persiste, porém, nas partituras aqui apresentadas. É interessante que assim seja, pois, para além de sua criação, continua-se a composição da obra através da performance e da interpretação analítica, as quais, no caso desta tese, tomam a partitura por impulso principal.

Para terminar de definir a premissa (1), é útil complementar o anteriormente dito com a exemplificação de seu funcionamento, durante a composição de *Introverso*. A pergunta específica que guia, neste caso específico, é: como podem ser concretizadas essas manchas de piano? Os compassos de abertura (Figura 1) já oferecem alguns traços dessa concretização. Têm-se, nesse trecho inicial, diferentes velocidades, harmonia, e também uma transformação importante no [7]: ali, o que era um bloco atacado simultaneamente se desmonta num borrão consideravelmente maior e harmonicamente mais denso, devido à sua expansão pelo grave do piano. Ele passa pelo primeiro ‘filtro’ com a retirada do pedal no [8] e, a seguir, se desfaz no abafamento ordenado.

Já transparecem, portanto, diferentes facetas composicionais para as manchas de piano em *Introverso*, às quais acrescento uma observação sobre o primeiro direcionamento formal sugerido nos seis compassos iniciais, em que as ‘manchas’ ascendem sutilmente até o terceiro ataque ([4]), o qual persiste um pouco mais no tempo antes de desfazer-se com uma pequena sobra naquele ré3. Pausa. (Percebo, ao olhar a partitura três anos após sua concepção, que aqui já existe claramente uma bifurcação, uma potência não realizada, uma ruptura de outra *Introverso* que não chegará a soar).

Mais adiante, no [10], surge uma apojatura aguda que precede um dos blocos:



Figura 2: *Introverso*, [10]-[11].

Esse é um pequeno detalhe inaudito, mas que, a partir de agora, faz parte do vocabulário da peça, aparecendo esporadicamente. Trata-se de uma transformação sutil, portanto comodamente integrada à realidade musical que a rodeia. O que acontece, no

entanto, se essas transformações tomarem dimensões desproporcionadas? Uma mancha que se espalha demais,

Figure 3 shows a musical score for measures 26-28. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The right hand starts with a *pp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The left hand begins with a *fff* dynamic and a triplet of eighth notes. The score includes several performance markings: *accel.* (accelerando), *ritenuto* (ritardando), *ad lib.* (ad libitum), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *rall. molto* (rallentando molto). There are also dynamic hairpins and a *8<sup>va</sup>* (octave) marking. The piece concludes with a double bar line.

Figura 3: *Introverso*, [26]-[28].

um descontrole de ataques, registro e intensidade,

Figure 4 shows a musical score for measures 59-63. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The right hand starts with a *ff* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The left hand begins with a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The score includes several performance markings: *mais lento* (more slowly), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also dynamic hairpins and a *8<sup>va</sup>* (octave) marking. The piece concludes with a double bar line.

Figura 4: *Introverso*, [59]-[63].

ou talvez uma mancha gigante:

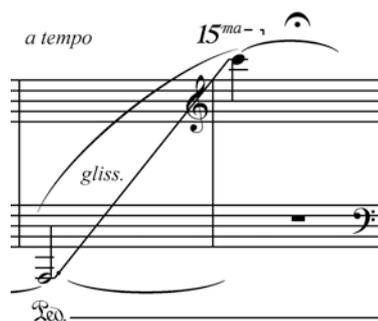


Figura 5: *Introverso*, [64]-[65]. A nota do pentagrama inferior é um lá1.

Quando as transformações, ocorridas sob a mesma intersecção (aqui: manchas de piano), atingem níveis mais ousados, percebe-se que já não se trata de um simples material musical cambiante: se está diante de uma transformação da própria composição. A característica de indefinição transcende assim a premissa (1) e problematiza a concepção formal da peça. O questionamento já não é somente ‘como podem ser caracterizadas essas manchas de piano?’, mas também, para pô-lo de forma direta, ‘que música é essa, afinal?’.

Assim, de maneira inadvertida, já se está tratando da premissa (2), isto é, da fluência da forma, cuja configuração é incerta justamente por que os materiais, sua substância principal, são extremamente maleáveis e afrontosamente dinâmicos<sup>2</sup>. Assim também se explica a interligação entre as duas premissas composicionais, anteriormente anunciada. A premissa (2), portanto, não se refere à indefinição dos materiais, e sim à de seu encadeamento e ao sentido adquirido na macroforma da peça em questão. Entretanto ela mantém, assim como a premissa (1), notável grau de imprevisibilidade pré-composicional, que se desfaz definitivamente, como mencionado, somente através da escritura da partitura.

Torna-se necessário aqui descrever, mais detalhadamente, meu processo criativo e identificar nele o direcionamento que lhe concedo de maneira mais ou menos consciente. Se é certo que muitas ideias vão se definindo somente na escritura, há também muitos momentos de previsão, nos quais antevijo alguns pontos a que desejo chegar com a música e que, por conseguinte, delineiam múltiplas decisões pontuais. Na prática, portanto, não intervêm na escritura eventos arbitrários, mas ainda assim é grande e constante a possibilidade de transformação, mesmo em termos macroestruturais – donde se pode concluir que a ‘estrutura’ é sempre estabelecida (se for) *a posteriori*, ponto crucial na argumentação suscitada nesta

<sup>2</sup> ‘Extremamente’ e ‘afrontosamente’ não respondem, claro, a implicações teóricas das premissas composicionais estabelecidas, mas a preceitos estéticos meus, os quais, não obstante, podem ser perfeitamente enquadrados nessas premissas.

tese. Ainda em fase inicial de composição, geralmente antevijo o que a peça será, isto é, para onde vou com essas ideias composicionais que já se concretizaram na partitura. Essa previsão é, no entanto, permanentemente recomposta, conforme me aproximo do ponto em questão, ora sutilmente, ora absolutamente. É como algo visto à distância que, conforme a aproximação, se começa a ver melhor seus detalhes e, às vezes, se percebe que era simplesmente outra coisa, diferente daquilo que se havia imaginado até então. Portanto, particularmente, não me é possível ou interessante pré-estruturar uma composição, seção A, B, C, B'; acordes x e y estruturando a formação de melodias e textura; diálogo motivico; reexposição; clímax. Isso não quer dizer que não haja reiterações nas partituras aqui apresentadas, mas apenas que elas não cumprem nenhuma função estrutural predefinida. De certa maneira, durante meu processo composicional, tudo é seção A, no entanto tudo é transformação.

Transformação é justamente o valor posto em primeiro plano pela adoção das premissas composicionais aqui discutidas. Contudo, não se trata mais simplesmente de transformação sonora, que afinal pode ser perfeitamente planejada previamente e executada com precisão na composição musical. A abertura aqui concedida à transformação transborda do som e, enquanto se dá o processo de composição, abrange também o próprio conceito da obra, problematizando aquilo que a peça é e também o que ela pode vir a ser. Nesse sentido, as interpretações analíticas aqui propostas podem ser justamente consideradas como parte do processo composicional, pois seu valor criativo e artístico também pode afetar – e muito – essa transformação.

Essa importância concedida à transformação (sonora e conceitual) como valor estético é o que me conduz à introdução do conceito de *realidade musical*, pensado para subsidiar a discussão no âmbito desta tese, mas que encontra ressonâncias em muitos contextos e repertórios. Uma realidade musical é uma coleção de elementos que, juntos, configuram limites provisórios da peça, isto é, aquilo que ela é em determinado momento. Tais elementos, como visto, não são somente materiais sonoros, pois podem ser também uma série de considerações abstratas, às vezes quase materiais.

A implicação mais instigante da noção de realidade musical é ativar, ainda que tacitamente, um questionamento sobre outras realidades passíveis de integrar a experiência musical – ponto evidentemente relacionado com as premissas composicionais (1) e (2). No caso de *Introverso*, é possível perguntar até onde as manchas de piano podem se transformar e

continuar sendo a mesma coisa. Seria o trecho da Figura 4 outra realidade? Trata-se de uma pergunta interpretativa, cujas respostas não poderiam ser comprovadas, mas que se tornam frutíferas à medida que afetam a experiência com a música. Pode-se desenhar, por exemplo, um percurso de fuga da realidade empreendida no começo da peça e seria, portanto, em seu desfecho que se encontraria *Introverso* sendo outra música. Primeiro, a partir do [115], com uma confusão tão grande (uma série de gestos misturados pelo pressionamento do pedal) a imagem da mancha perde força como metáfora.

The musical score for 'Introverso' (measures 115-124) is presented in three systems. The first system (measures 115-116) begins with a tempo marking of 'Tempo I (♩ = 82)' and an 'accel.' instruction. The music starts with a piano part marked 'ppp' and a bass line marked '(ped.)' and '(sempre)'. A 'gliss.' instruction is shown above the staff. The second system (measures 117-120) features a 'poco rit.' instruction and dynamic markings of 'p' and 'mf'. It includes 'gliss.' markings and a 'f subito' instruction. The third system (measures 121-124) includes a tempo change to '♩ = 58' and a 'gliss. black keys' instruction. The score concludes with 'etc.' at the end of measure 124.

Figura 6: *Introverso*, [115]-[124].

No gesto final da peça, há ainda um passo definitivo para fora de si:



Figura 7: *Introverso*, [144]-[151].

A utilização de *glissandi* faz parte do vocabulário da peça e pode ser facilmente vinculada à imagem da mancha de piano, principalmente por associação com gestos anteriores. O que dizer, no entanto, dessa repetição obstinada, absolutamente fora de lugar numa música na qual tudo até agora fora metamorfose? Ainda que mantenha associação gestual em relação àquilo que o precede, esse trecho quebra o tempo dinâmico da música e abre nela uma realidade nova, tão mais suspensa no ar por ser longa, contrastante e inusitada. Ainda assim, ali no meio das repetições rigorosas, um glissando sai mais curto que os demais ([147]) e aponta para uma porosidade nesse paredão que fecha *Introverso*: indica o caminho sempre aberto como potência, mesmo nas realidades mais restritas.

Princípio: uma realidade musical só se concretiza como tal quando contraposta a outra realidade (ainda que imaginária). Ou seja, sua definição só é pertinente quando a peça em questão se expande conceitualmente e abrange elementos que configuram, interpretativamente, outra realidade até então inexistente. *Introverso* sugere uma descaracterização paulatina de determinada realidade musical, mas o conceito pode dar conta de outras músicas, nas quais essa coexistência de realidades segue leis diversas.

A peça para piano solo intitulada *Perduto in una città d'acque*, de Salvatore Sciarrino, é portadora de duas realidades musicais (as denomino 1 e 2) que, antagônicas em seu conteúdo musical, são conformadas de maneira a evidenciar a distância que há entre elas. A *realidade 1* (Figura 8) existe nos registros extremos do piano (embora possua ressonâncias em oitavas no registro médio), na dinâmica *ppp*, na atividade rítmica lenta e irregular, no centro

tonal em dó. Seu único impulso de movimento e direção reside em seu conteúdo harmônico diatônico: apesar do uso quase exclusivo de oitavas, a troca entre fundamentais dos graus harmônicos de dó sugere um movimento constante de afastamento e reaproximação com a tônica.

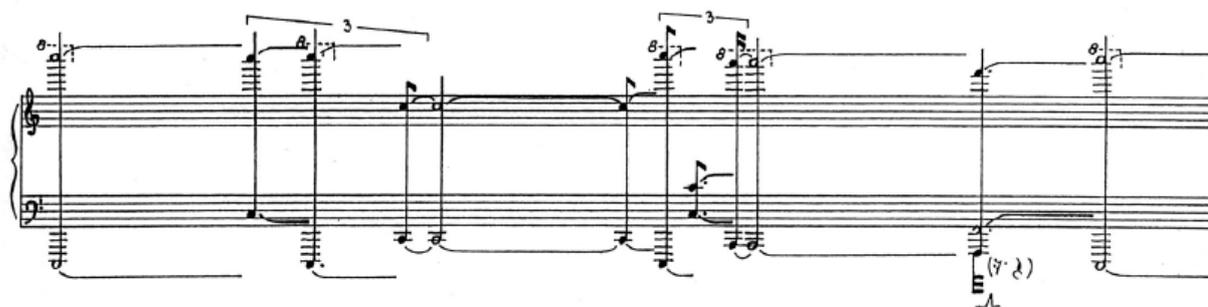


Figura 8: *Perduto in una città d'acque, realidade 1* (SCIARRINO, 1991, p. 1)

A essa música concisa e silenciosa se sobrepõe, do nada e já na metade da peça, a *realidade 2* (Figura 9). Seu principal diferencial reside em sua velocidade rápida em rítmica constante, mas se deve considerar também seu conteúdo harmônico cromático – ainda que criado através de sobreposição de materiais diatônicos. Além disso, essa segunda realidade concentra-se exclusivamente no registro médio-agudo, ocupando assim um espaço quase ignorado por sua antecessora. Sob uma perspectiva geral, que a considere desde sua aparição até o final da peça, a *realidade 2* pode ser definida como espasmos curtos e esporádicos, não relacionados com a *realidade 1*.

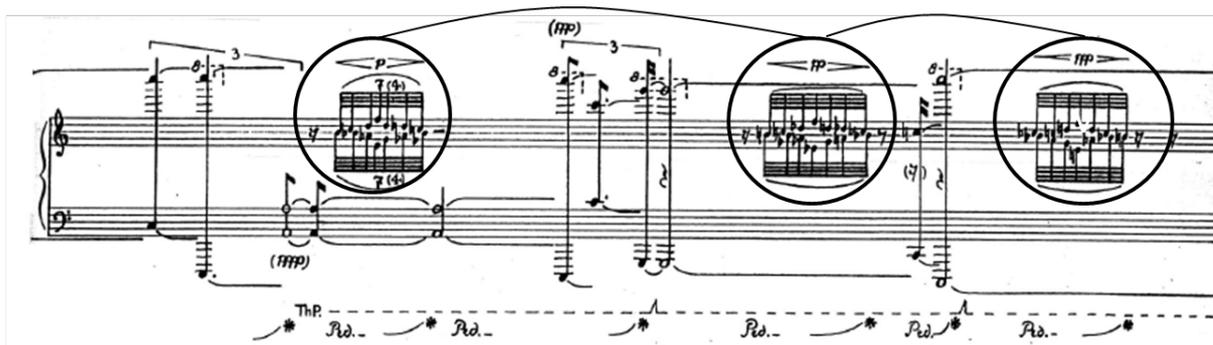


Figura 9: *Perduto in una città d'acque, realidade 2* (circulada) sobreposta à *realidade 1* (SCIARRINO, 1991, p. 3).

Não há aqui nenhum desenvolvimento musical que coloque as realidades 1 e 2 em conflito, daí gerando um novo material ou estabelecendo a vitória de uma sobre a outra. Há, no entanto, entre elas um breve contato: é o caso do irrompimento da rítmica e dinâmica da

*realidade 2* nos registros extremos ocupados pela *realidade 1*, por um lado, e no prolongamento da nota dó ao final de um dos espasmos da *realidade 2*, por outro (cf. SCIARRINO, 1991, p. 3 sistema 3). Desses encontros efêmeros, cujas consequências são pontuais e não mudam o destino da peça, as duas realidades saem aparentemente intactas e permanecem em coexistência até o último compasso, cuja pontuação é dada pela *realidade 2*. Sendo assim, o contraste em *Perduto in una citta d'acque* não porta em si um conflito, mas apenas uma simultaneidade, na qual a peça, com suas duas realidades, é compreendida como metamúsica.

Há ainda outras possibilidades de interação entre realidades musicais distintas em uma mesma peça. O *Noturno* op. 32/1 em si maior, de Chopin, perfaz uma trajetória que, em todos os aspectos analíticos, poderia ser considerada convencional: após a primeira seção na tônica, há a segunda seção na dominante, ambas asseguradas por um mesmo gesto cadencial, invariavelmente retornando à tônica, si maior. Mesmo as incursões sobre o iii, também presentes nas duas seções, não chegam a conturbar a atmosfera geral da peça, marcadamente serena – mesmo para um noturno. Todas essas características, justamente por estarem pacificamente inseridas na tradição do gênero em questão, tornam o final do noturno um enigma interpretativo formidável:



Figura 10: *Noturno em si maior* op. 32/1, [60]-[64].

A cadência ornamentada dos [60]-[61] anunciaria, supostamente, o final da peça, ou então o retorno de seu tema de abertura. Porém, ao invés da tônica, tão mais esperada por ter aparecido reiteradamente no mesmo lugar estrutural, a cadência resolve num acorde de  $\flat VI^2$  ([62]) que, enarmonicamente interpretado como  $Al6^+$  (a oitava fá, no grave, sendo considerada  $mi\sharp$ ), insinua o modo menor na peça.

Mais do que a inesperada transformação de modo no fechamento da peça, é notável a justaposição abrupta de gênero que a acompanha. A irrupção dessa passagem de tipo recitativo distancia-se imediatamente do noturno que a precede, e apesar disso (eis o enigma) se está falando ainda da mesma peça. O conceito de realidade musical torna-se aqui novamente oportuno. É importante observar que a relação estabelecida entre realidades diferentes no noturno op. 32/1 é, mais uma vez, diferente daquelas de *Introverso* e *Perduto in una citta d'acque*. Neste final abrupto, o interesse interpretativo não está somente na distância entre as duas realidades identificadas, mas também (e principalmente) no questionamento que essa identificação acarreta sobre todo o trajeto da peça. Michael Klein, ao se debruçar sobre essa questão, sugeriu corretamente a ironia implicada por essa identificação, em detrimento da noção de tragicidade, frequentemente vinculada ao aparecimento do recitativo nessa obra (KLEIN 2009, p. 95-101). O noturno (como gênero), ao perder sua exclusividade como realidade da peça, é assim derrocado como sendo a sua verdade, o que o deixa como um

Noturno (como peça, com N maiúsculo) que é mais do que um noturno, talvez mesmo a lembrança de um noturno, ou um noturno perdido – assunto revisitado no capítulo 5, por ocasião da interpretação narrativa de *O Desvão*.

Para concluir esta apresentação do conceito de realidade musical<sup>3</sup>, proponho ainda outra situação analítica, desta vez referente ao último movimento do *Trio* (vln., tpa., pno.), de György Ligeti. Neste caso, além de teorizar uma nova faceta do conceito (diferente daquelas encontradas em *Introverso*, *Perduto in una Città d'Acque*, e *Noturno op.32/1*), quero também identificar, neste movimento do *Trio*, alguns elementos musicais que refletem diretamente na composição das peças que integram esta tese, reconhecendo, na obra de Ligeti, uma notável fonte de inspiração composicional pessoal.

Comentários concernentes ao *Trio* geralmente recaem sobre sua aproximação com a tradição clássica europeia, principalmente no que diz respeito a insinuações tonais, motívicas ou mesmo ao emprego de estruturas formais e procedimentos composicionais tradicionais (cf. STEINITZ 2003, SEARBY 2001). Tais comentários fundamentam-se não só em considerações analíticas, mas também biográficas, tomando o *Trio* como primeira obra representativa de Ligeti concluída após a ópera *Le Grand Macabre*, e o identificando como inaugurador de um novo estilo composicional que viria a se firmar mais adiante, nos estudos e no concerto para piano<sup>4</sup>.

A referência a procedimentos composicionais da tradição clássica no *Trio* é bastante clara e analiticamente pertinente. A abundância de intervalos (harmônicos e melódicos) de sexta e terça confere a diversas passagens da obra uma sonoridade triádica, em alguns casos quase tonal. Tais sucessões harmônicas se contradizem constantemente no que tange propriamente à sintaxe tonal, sugerindo profusão de campos harmônicos e centros tonais, os quais se desfazem quando apenas insinuados. Searby fornece uma análise harmônica mais detalhada do primeiro movimento da obra. Ele caracteriza esse procedimento como uma

---

<sup>3</sup> Sendo este um conceito essencialmente interpretativo, sua definição não poderia ser feita de forma fechada. Trata-se aqui, portanto, de uma apresentação de caráter eternamente provisório, a qual será complementada e ampliada através das interpretações analíticas que integram esta tese.

<sup>4</sup> Este último ponto conota uma função de transição para o *Trio*, naquilo que seria o percurso biográfico de Ligeti em direção à sua terceira fase composicional (cf. particularmente CLENDINNING, 2012). Nesta tese, minha apreciação desta obra refere-se a características muito particulares do *Trio*, portanto me proponho a deixar em segundo plano sua contextualização histórica e biográfica, talvez com o benefício interpretativo de enxergá-la sem esse ranço de obra transitória.

‘desorientação tonal’, referindo-se não somente à sintaxe formal, como também à inserção de dissonâncias em formações harmônicas claramente triádicas (SEARBY, 2001, p. 18-20).

Não obstante, essa desorientação tonal não se deve somente às notas utilizadas, mas também aos instrumentos que as executam. A posição do timbre, nessa obra, me parece inclusive mais relevante do que a propriamente harmônica – no sentido funcional do termo. A interpolação de centros tonais ou a intromissão de dissonâncias em formações triádicas, por exemplo, estão frequentemente contrapondo instrumentos diferentes (ou ainda, no caso do violino e da trompa, afinações naturais e temperamento), de forma a instigar uma abordagem interpretativa que dê conta de sua interação como entidades na peça.

O contraponto entre os instrumentos transcende, aliás, a questão harmônica e se reconfigura em diversos planos na obra: ocupação de registros, velocidades, intensidades e o ‘contraponto’ propriamente dito, no sentido técnico da palavra. Nesse sentido, o *Trio* torna-se uma obra especialmente notável, pois conta com apenas violino, trompa e piano, três instrumentos que se distinguem timbricamente de forma muito clara, de maneira que as texturas geradas favorecem o rastreamento de sua interação, ora de forma conjunta, ora disjunta.

No último movimento da obra, essa interação atinge conseqüências extremas, as quais envolvem a coexistência de realidades musicais distintas. Trata-se de um *Adagio*, centrado naquilo que se tem chamado de motivo *lamento*, cujo procedimento composicional é vagamente inspirado na *passacaglia*.

IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)  
con sord.  
pp dolciss., legatiss., Strich für Strich / separate bowing  
gestopft / stopped  
pp (gilt für alle lang gehaltenen Töne: wo nötig, unmerklich atmen / applies to all long sustained notes: breathe imperceptibly where necessary)  
Lamento. Adagio (♩ = 78)

Figura 11: *Trio*, 4º mov., [1]-[5].

O que mais chama a atenção nessa música é sua impressionante intensificação expressiva e dramática, desde a aparição do motivo *lamento*, nos [1]-[5] (Figura 11, violino),

até o trecho culminante, entre os [57]-[77]. Essa intensificação é feita da deformação paulatina do motivo *lamento*, que vai se espalhando pelo espaço registral disponível, multiplicando-se em diferentes velocidades e com saturação harmônica cada vez maior.

A caracterização dos três instrumentos é outro ingrediente importante em sua expressividade. Durante todo o processo de intensificação mencionado, fica evidente que os instrumentos se movimentam de forma independente. A trompa se mantém virtualmente ausente até o [51], apenas dando ambiência à peça com suas notas longas em *pp*, seja no agudo ou no grave. Essa semipresença da trompa, legitimamente *lontano*, concede à peça perspectiva de profundidade, a colocando num espaço amplo onde, apesar de estarem perto uns dos outros (e da plateia, no caso da performance ao vivo), os três instrumentos se mantêm distantes e independentes. Piano e violino vão tecendo constantemente o motivo *lamento*, mas a distância se manifesta claramente na introspecção de cada um, sendo seu contraponto uma interação de não interferência no caminho que os dois instrumentos fazem. Entretanto, os une a expansão de registro, a acumulação de vozes (principalmente, claro, no caso do piano), e também a intensificação constante. Quando a trompa empreende, por primeira vez, o motivo *lamento* no [51], já com a música em intensidades *forte* para cima, piano e violino estão no registro agudo. Dali em diante sua separação será marcante: o piano desabando para o extremo grave, e o violino subindo cada vez mais – a trompa ficando onde está, em seu registro agudo.

Aqui entra o momento de estilhaçamento da realidade da peça. O violino sobe tanto que quase desaparece num *si*<sup>7</sup> extremo [69]-[71]; a trompa, logo a seguir, afunda-se e desaparece (essa sim, completamente) num *mi*<sup>3</sup> (lá<sup>2</sup>, em som real), [72]-[74]. Esses dois instrumentos, ao decrescerem em intensidade e velocidade, sugerem, por primeira vez, o arrefecimento da textura. O piano prossegue obstinado em *fff*, e logo ainda *ffff*, no extremo grave, com ataques velozes de duas e três notas sobre um pedal *si* em oitava que se reitera constantemente.

(ad lib. mettere sord.; eventuell während einer unmerklichen Pause /  
if necessary during an imperceptible rest)

71

*pp* - - - *ppp* (*sempre ppp molto calmo*)

*meno f espr.* *mf poco dim.* *molto dim.*

15

*ff* *mf quasi tamburo, secco* *p*

ten. ten. ten. ten.

8b

-- fast kein Pedal / almost no pedal --

(ad lib con sord. al fine)

83

74

*pp* *morendo al niente*

(klingt eine Quint tiefer /  
sounds a fifth lower)

1) ten. *pp* *weich / soft*

*fff* *noch wilder / even more ferociously* *cresc. estremissimo*

8b

Figura 12: Trio, [71]-[76].

Ao mesmo tempo em que a trompa sai de cena (o violino, apesar de presente, há muito que praticamente não pode ser ouvido em seu si<sup>7</sup>, em *ppp*), Ligeti diz ao pianista: *noch wilder* – ainda mais feroz –, seguido de *cresc. estremissimo*. Esse desengajamento escancarado entre os instrumentos acarreta aqui a quebra da realidade da peça: enquanto violino e trompa, embora em momentos diferentes, desistem do ponto culminante da peça, fazendo de sua retirada um avanço semântico para outro lugar, o piano insiste, de maneira insana, em uma circunstância que já é (ou deveria ser) passado. Essa sobreposição de realidades musicais difere do caso de *Introverso*, no qual a música como um todo vira outra; difere de *Perduto in*

*una Città d'acque*, no qual as duas realidades coexistem sempre de forma independente; difere do *Noturno* op. 32/1, no qual, prestes a terminar, a música é rasgada ao meio e revela outra realidade que acolhia atrás de si, completamente inadvertida. Neste movimento final do *Trio*, ainda que por um momento finito, a música simultaneamente avança em seu percurso e finca violentamente o pé onde está. Este paradoxo pode ser resolvido de maneira interessante através do agenciamento dos instrumentos em ação, que o incorporam e passam a ser portadores de realidades distintas.

A atuação conjunta ou disjunta dos instrumentos em uma mesma peça, conforme observada no último exemplo, é um elemento muito presente nas composições e interpretações analíticas das obras que integram esta tese. Minha forte impressão do último movimento do *Trio* serviu como inspiração na adaptação natural (para não dizer inconsciente) desse procedimento em minha composição. No correr das interpretações analíticas que estão por vir, discuto, oportunamente, outras maneiras de interação instrumental sob a luz do conceito de realidades musicais. A ênfase que aqui concedo a esse procedimento específico, além de derivar de sua recorrência nas peças desta tese, deve-se também a seu impacto sobre a noção de realidade musical, pois o desengajamento entre os instrumentos proporciona constantemente sua problematização, tanto em termos composicionais como interpretativos.

## **1.2 Primeiros apontamentos sobre a fluência da forma no âmbito da narrativa musical**

O que ficou dito na seção anterior visa estabelecer um conceito de realidade musical que está presente em todas as interpretações analíticas desta tese. Ficou esclarecida sua relação com as duas premissas composicionais apresentadas, de maneira que a própria indefinição de materiais e do percurso formal acaba gerando a necessidade de um conceito o qual, simultaneamente, identifique aquilo que a música é e mantenha uma consciência subjacente daquilo que ela pode vir a ser, de sua potência.

A ênfase deste capítulo inicial, entretanto, tem sido posta sobre o processo composicional que deu origem às peças que integram esta tese, tomando como exemplo *Introverso* e contando com alguma ajuda de obras de outros compositores. Ou seja, o debate sobre as interpretações analíticas, objeto deste estudo, ainda não começou de forma explícita. No capítulo seguinte, ofereço uma interpretação narrativa deliberadamente detalhada (quase didática) para a peça *Ao Pó*, para que a problemática epistemológica e narratológica desta tese

venha a assumir o primeiro plano nos capítulos 3 e 4, nos quais a referência às interpretações feitas até então é constante e crucial.

O fato de adiar a discussão propriamente teórica desta tese não significa, porém, que ela esteja ausente no caminho até aqui empreendido. Pode-se perguntar, por exemplo, até que ponto as ideias suscitadas anteriormente, com relação a *Introverso* e também às demais peças abordadas, respondem à música (num sentido estrito oportunamente problematizado) ou a uma intersecção interpretativa de conhecimentos que se pode chamar, provisoriamente, de experiência musical. Essa intersecção, ao mesmo tempo em que extrai da música as ideias que a impulsionam, cria, nessa mesma música, outras ideias, perpetuando o processo de transformação antes discutido<sup>5</sup>. No restante deste capítulo, meu propósito é esclarecer pontualmente essa ligação criativa entre os procedimentos composicionais estudados e as interpretações analíticas, de maneira que essa relação permaneça subjacente na posterior argumentação teórica da tese, cujo foco anunciado está sobre a interpretação narrativa.

Começo por expandir a vigência das duas premissas composicionais para o âmbito criativo da interpretação. Tanto a indefinição de materiais quanto a fluência da forma não são características exclusivas de meu processo composicional, contudo se manifestam também no momento de criar o texto interpretativo, como sugerido anteriormente. Quando começo a escrever *sobre* determinada peça musical, geralmente ainda não tenho noção precisa das palavras ou sentenças mais relevantes para a definição – premissa (1) –, nem tampouco do caminho ou resultado que essa escrita pode tomar – premissa (2). O momento de começar um texto assim reflete aquele de começar uma partitura, exemplificado na abertura deste capítulo. Isso ocorre por que o conteúdo da interpretação não existe simplesmente como ideia prévia, mas é, em boa parte, moldado através da escrita.

Por ora, reduzindo a discussão a uma perspectiva metodológica fundamental, a questão interessante é conceber o processo criativo da interpretação como um recomeço do processo criativo da composição. Os comentários antes apresentados, referentes às peças de Sciarrino, Chopin ou Ligeti, exemplificam parcialmente essa questão, pois, mesmo decorrendo de aplicações circunstanciais do conceito de realidade musical, já portam ideias

---

<sup>5</sup> O próprio conceito de realidade musical, nesse sentido, existe nessa intersecção entre música e interpretação e, portanto, serve como referência na teorização aqui proposta.

cuja origem se confunde com sua escrita<sup>6</sup>. É, no entanto, especificamente nas interpretações narrativas, principalmente aquelas mais extensas (apresentadas nos capítulos 2, 5 e 6 desta tese), que a reconfiguração das premissas composicionais se torna plenamente sensível, sendo notável o papel dessas interpretações na concepção (e, em sentido expandido, composição) musical.

Devido à existência da interpretação analítica como processo criativo concomitante ao ato de escrita, o dito antes é, obviamente, de difícil demonstração. Entretanto, e apesar de não constituir o objeto deste trabalho, tal esclarecimento preliminar é importante para que se compreenda o vínculo aqui sugerido entre composição e interpretação analítica em música, inicialmente no que concerne ao meu processo criativo pessoal. Toma-se, por ponto de partida, meu depoimento referente a esse vínculo na criação das obras aqui apresentadas, no entanto o caminho a ser percorrido nos capítulos seguintes dirige-se à sua compreensão numa perspectiva de estudo bem mais abrangente, que engloba a análise e a teoria da música.

Para concluir este capítulo introdutório de maneira a vislumbrar todas as discussões que o sucedem, apresento uma interpretação narrativa que, assim como a simulação sobre *Introverso*, mostra-se em vias de se fazer. Como em *Introverso*, não vou perseguir essa simulação até seu final, mas somente até o ponto em que se pode distinguir a trajetória da interpretação, afastando-se da música ‘em si’, cuja identificação remete diretamente ao centro da problemática aqui abordada e, portanto, aos capítulos subsequentes.

A peça que abre o ciclo *Breviário das Narrativas Absurdas*, para piano e vibrafone, possui caráter marcadamente inquieto, caracterizado pela aglomeração de gestos em lapsos curtos de tempo:

---

<sup>6</sup> Veja-se a caracterização de coexistência das duas realidades em *Perdutto in una città d’acqua*, por exemplo, ou a descrição do piano como insano no *Trio*. Trata-se de particularidades do discurso sobre música, as quais apresentam grande potencial de atuação sobre a experiência efetivamente musical.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Vibrafone part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The Vibrafone part includes a box labeled 'baquetas médias' and dynamic markings *f* and *p*. The Piano part has dynamic markings *ff*, *p*, *f*, *f*, and *p*, along with a 'p sub.' marking. The second system features a Vibrafone part on a single staff and a Piano part on a grand staff. The Vibrafone part includes 'D.S.' markings and dynamic markings *f* and *p*. The Piano part has dynamic markings *f*, *p*, *pp sub.*, *f*, and *f*. Both systems include various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 13: *Breviário das Narrativas Absurdas/I*, [1]-[7].

Pode-se distinguir três materiais que, justapostos e sobrepostos, resumem quase todo o vocabulário da peça, pelo menos se considerados desde a premissa composicional (1). Têm-se: (A) o ataque seco, geralmente indicado como *staccato* e vinculado a níveis de intensidade *f* para cima; (B) a sucessão veloz de notas, geralmente melódica (com uma direção clara, ascendente ou descendente) e vinculada a reguladores de intensidade, seja *crescendo* ou *decrescendo*; (C) notas que, uma vez atacadas, ficam ressoando, concedendo à peça sons que se prolongam por sobre a interação rápida de seus gestos, geralmente vinculados a níveis de dinâmica *p* para baixo.

Para facilitar a distinção de cada um desses materiais e sua interação no desenrolar da peça, pode-se identificá-los por cores na partitura. A título de exemplificação:

Onde:

- Material A
- Material B
- Material C

Figura 14: *Breviário das Narrativas Absurdas I*, [12]-[19]. Identificação dos materiais A, B e C na partitura.

Até este ponto, me mantive no âmbito analítico descritivo. Uma descrição que é deliberadamente seletiva e, portanto, subjetiva. Ela não contempla, por exemplo, alguns gestos com perfil melódico, como aquele do piano no [5] (Figura 13) – lento demais para ser material B, rápido demais para ser material C. Entretanto, essa descrição resta pertinente para a obra, pois estabelece um critério de compreensão preliminar e simplificada de quase toda a peça.

O passo seguinte a ser dado, e que de fato abre o caminho da interpretação narrativa, é considerar que o caráter inquieto da peça não se deve simplesmente à sucessão constante dos três materiais indicados, mas a *um conflito latente em sua interação*. Imediatamente, a ênfase interpretativa recai sobre as diferenças estruturais desses materiais, as quais insinuam as diferentes possibilidades daquilo que a peça é ou pode vir a ser. Ou seja, os materiais A, B e C, uma vez identificados como conflituosos, suscitam, na interpretação, o enigma da realidade musical da peça, o qual deve ser respondido a observando como um todo. Disso decorre que a decisão pelo conflito, conquanto tenha origem numa associação pontual, acarreta consequências interpretativas para todo o restante da peça, muitas delas ainda imprevistas, e

que deverão surgir não somente em função da peça (da partitura, da performance, daquilo que o compositor diz que fez...), mas também ao sabor da própria interpretação narrativa.

É importante observar que, neste ponto, ultrapassa-se despidoradamente a descrição analítica. O ‘conflito’ não existe na peça *Breviário das Narrativas Absurdas/I*, nem tampouco o enigma de sua realidade musical. Esses elementos existem na intersecção entre a peça e a interpretação e, portanto, não são ‘materiais’. As questões que vêm à tona com sua identificação são muitas e sua formulação e resposta(s) constituem a argumentação desta tese.

Para concluir esta introdução de forma sugestiva, pode-se conjeturar sobre o impacto da narrativa antes esboçada sobre os elementos ambíguos de *Breviário das Narrativas Absurdas/I*. Já foi mencionado o gesto melódico do piano no [5], mas passo agora diretamente ao trecho mais curioso da peça, no qual esse mesmo gesto se vê ampliado consideravelmente. Trata-se dos compassos que seguem imediatamente os da Figura 14:

The image shows a musical score for two instruments: Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 23. The Vibraphone part starts with a rest in measure 19, then enters in measure 20 with a melodic line marked 'p' (piano). A box above the staff in measure 20 contains the text 'Dinhetas macias'. The Piano part begins in measure 19 with a melodic line marked 'pp' (pianissimo). The second system covers measures 24 to 29. The Vibraphone part starts in measure 24 with a melodic line marked 'ff' (fortissimo), followed by 'sf' (sforzando) and 'p' (piano). The Piano part starts in measure 24 with a melodic line marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions like 'D.S.' (Da Capo) and 'accel. poco a poco'.

Figura 15: *Breviário das Narrativas Absurdas/I*, [19]-[29].

A partir do [19], o material B perde impulso no piano, vai ficando mais lento, mais grave e mais fraco ou, mais simplesmente, vai se aproximando do material C. De certa forma, essa descida inaugura também uma miragem na peça: quando o piano estaciona no [21], o vibrafone avança de maneira semelhante, a princípio intercalando os três materiais, mas logo adiante arrefecendo novamente (indo ao grave, desacelerando, diminuindo). A intercalação,

antes tão rápida e vinculada aos materiais A, B e C, agora se transporta aos dois instrumentos, formando longos gestos individualizados que sugerem outra realidade à peça. Estará ela encontrando sua quietude? Será esse o sinal de protagonismo do material C? A ilusão se desfaz a partir do [28], quando o piano faz o caminho de volta à confusão inicial. Fica no meio da peça esse buraco, que é também uma pergunta sobre o que ela poderia ter sido... mas não foi.

Fica assim esclarecida a permanência da premissa composicional (2) na criação da interpretação narrativa. A fluência da forma mantém-se nela aberta para além da composição, tendo, no entrelaçamento entre música e interpretação analítica, um impacto marcante na composição da experiência musical.

## 2 Da vontade de transcendência em *Ao Pó*

Em *Ao Pó*, há dois momentos formais marcantes na trajetória narrativa que nela quero traçar. São dois momentos para os quais a música converge sucessivamente e que podem ser unidos numa mesma interpretação. O conflito que a permeia permanece ativo até o final da peça, ou até mesmo para além dela. Os momentos a que me refiro são estes:

(1) – O [43]

Musical score for measures 40-43 of *Ao Pó*. The score is for five instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B♭). The time signature is 4/4. The score shows a dynamic progression from *pp* to *f* *molto*. The B♭ Cl. part starts with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking, reaching *f* *molto* by measure 43. The Tbn. part starts with a *f* dynamic and a *cresc.* marking, reaching *sfz* by measure 43. The Vlc. part starts with a *f* dynamic and a *cresc.* marking, reaching *f* *molto* by measure 43. The Pno. part starts with a *f* (*p*) dynamic and a *cresc. molto* marking, reaching *sfz* by measure 43. There is a *tc.* marking with a dashed line and a *co.* marking with a star symbol in the Pno. part at measure 42.

Figura 16: *Ao Pó*, [40]-[43].

(2) – O [86]

Musical score for measures 84-86 of *Ao Pó*. The score is for five instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B♭). The time signature is 6/8. The score shows a dynamic progression from *ff* to *molto*. The B♭ Cl. part starts with a *ff* dynamic and a *molto* marking, reaching *molto* by measure 86. The Tbn. part starts with a *f* dynamic and a *molto* marking, reaching *sfz* by measure 86. The Vlc. part starts with a *f* dynamic and a *molto* marking, reaching *sfz* by measure 86. The Pno. part starts with a *f* dynamic and a *molto* marking, reaching *sfz* by measure 86. There is a *gliss.* marking in the Pno. part at measure 86.

Figura 17: *Ao Pó* [84]-[86].

A afirmação de que a música ‘converge’ para esses dois momentos pode ser entendida pelos *crescendi* estruturais de intensidade que os antecedem, como também pelas novas realidades musicais a que dão lugar após sua culminância. Em todo o caso, é na tendência ao movimento ascendente que se pode identificar uma espécie de tema, que se mantém na peça como uma ligação entre os diferentes momentos formais. Chamo-o de tema abstrato, pois, estando relacionado com a premissa composicional (1), não é caracterizado por um material musical preciso, e sim apenas por tendências mais ou menos claras: além do movimento ascendente, já mencionado, ele é marcado por uma articulação *tenuto* predominante, seja esta implícita ou explícita em movimentos melódicos entrecortados por pausa:

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. The tempo is marked as quarter note = 52. The instruments are Clarinet in Bb, Trombone, Cello, and Piano. The Cello part has a melodic line with 'tenuto sempre' and dynamics 'p' and 'pp'. The Piano part has 'p' and 'mf' dynamics and includes instructions 'tre corde' and 'una corda'.

Figura 18: *Ao Pó*, [1]-[3]. Primeira aparição do tema abstrato *ascensão*.

Neste exemplo, observa-se a primeira versão deste tema abstrato, o qual passo a chamar de *ascensão*. Ao mesmo tempo em que o violoncelo perfaz essa melodia ascendente, a textura polifônica do piano o acompanha e caracteriza também uma *ascensão* desde o registro médio, meramente sugerido nas primeiras notas da peça, em direção ao registro agudo. Nos compassos seguintes, esse tema encontra um contrapeso na aparição do trombone, instrumento ao qual estão vinculados, durante toda a peça, alguns elementos divergentes, como é justamente o caso dos ataques curtos e em pequenos aglomerados de notas em ritmo relativamente rápido e constante no [4]. O contraste deste material em relação ao tema da *ascensão* existe não somente no registro grave e nas velocidades diferentes, mas principalmente no fato de que os aglomerados de ataques curtos, introduzidos pelo trombone, estão muito afastados no tempo e contrariam o senso de direção estabelecido pelo tema da *ascensão*. Essa diferença, que coloca a entrada do trombone inicialmente ‘fora’ de *Ao Pó*,

insinua a segunda realidade musical na peça, composta por este material rítmico esparso, cuja direção melódica é sempre oscilante, o qual passo a chamar, para fins de coerência, de tema abstrato da *irrupção*, em virtude, principalmente, de seu destaque textural em relação às articulações *tenuto* e *legato* executadas por piano e violoncelo.

Em outro estudo, analisando o primeiro dos *Quatre Chants Pour Franchir Le Seuil* de Grisey, argumentei a possibilidade semântica de associação do longo processo de ascensão da voz entre [19]-[146] a um esforço paulatino em direção à vida (ANGELO, 2011, p. 218). Pretendo aproveitar em *Ao Pó* a mesma ideia de esforço para o tema abstrato da *ascensão*, não necessariamente em direção à vida – já que, neste caso, me faltam convenções sociais ou poéticas que tornem tal interpretação convincente –, mas em busca de uma transcendência, uma vontade de transposição da realidade inicial até sua plenitude. Naturalmente, o tema da *irrupção* não participa dessa vontade. Se ele não atua como uma espécie de oponente na narrativa, pelo menos pode ser considerado como um conflito latente – o que dá sentido e torna necessária a atribuição de ‘esforço’ à realidade do tema *ascensão*. Essa semântica atrelada aos dois temas abstratos possibilita a dramaticidade na trajetória narrativa. Considero, particularmente, as diferentes versões do tema da *irrupção* no trombone, entre [4]-[24], como sinais ensimesmados de uma conturbação psicológica, conferindo à peça um pressentimento trágico pelo simples fato de estar nela inserido como realidade subjacente: o tema da *irrupção*, em última instância, faz parte de *Ao Pó*, porém é alheio ao movimento discursivo posto em ação desde o primeiro compasso pelo tema da *ascensão*.

A existência de um conflito justifica-se na afetação provocada pelos dois temas abstratos entre si. Por um lado, por exemplo, temos a aparição de uma melodia ascendente e com algumas ligaduras entre notas no trombone nos [15]-[16]:

The image shows a musical score for three instruments: Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 13 to 16. The Tbn. part begins at measure 13 with a 'mute off' instruction. The Vlc. part has a dynamic marking of 'fp' (fortissimo piano) at measure 15. The Pno. part has a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) at measure 15. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 19: *Ao Pó*, [13]-[16].

O timbre do instrumento, renovado por sua primeira aparição sem sordina, contribui para o destaque de sua primeira incursão no tema da *ascensão*. Por outro lado, a finalização do gesto se dá com o tema da *irrupção* ([16]), ou seja, em notas curtas e rápidas, caracterizando uma conjugação temática por variação, que enfatiza o conflito narrativo da peça, no qual o tema da *irrupção* é utilizado para desfazer o tema da *ascensão*, resultando, portanto, em certa frustração do último. É interessante observar como a entrada do trombone se dá num momento de suspensão na textura: tanto piano quanto violoncelo interrompem seus movimentos, e o posterior descenso do violoncelo de lá# para sol# e fá# no [16] pode ser facilmente relacionado com esse caráter frustrante da terminação do trombone. Aliás, o ataque em *tremolo* no fá# harmônico, que finaliza o gesto do violoncelo, reflete o tema da *irrupção* em sua característica de velocidade rítmica. De certa forma, a partir desse insucesso geral por parte do tema da *ascensão*, se pode inferir a causa de um recomeço da peça a partir do ataque do piano ao final do [16].

Além desta intervenção do trombone com o tema da *ascensão*, observa-se que, a partir do recomeço evidenciado no [17], o tema da *irrupção* também é evocado por piano no [24] e por violoncelo no [34]. Há certa contaminação progressiva desse tema na textura da peça, que vai culminar no primeiro ponto de convergência, mostrado na Figura 16 ([43]). Neste processo de contaminação, que se estende desde o [17], é notável a transformação da tendência melódica do tema da *irrupção*, que passa de ser indefinida ou híbrida para assumir marcadamente uma propensão ao movimento descendente no trombone, como se vê nos [19-20], [22], [24], [30], [32] e, com maior evidência, nos [41-43]. Aqui se pode inferir a participação deste tema na trajetória narrativa não simplesmente como portador de um conflito, mas também como oponente direto ao tema da *ascensão*.

A nova tendência ao descenso no tema da *irrupção* não é, entretanto, exclusiva – assim como nunca o foi a tendência oposta no tema da *ascensão*. Essa quase definição, característica do tematismo abstrato aqui proposto, não somente mantém híbridos os materiais musicais, como também permite à interpretação narrativa certa ambiguidade muito propícia para a identificação de conflitos narrativos. É assim que, por exemplo, quando assume os ataques de semicolcheia, juntamente com a intervenção do trombone no [24], o piano o faz com movimento ascendente:

The image shows a musical score for three instruments: Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 23 to 25. The Tbn. part starts in measure 24 with a descending eighth-note pattern. The Vlc. part begins in measure 23 with a descending line, marked 'mp' and 'poco'. The Pno. part is more complex, with a descending line in the right hand and a more active line in the left hand. A large upward-sweeping line in the Pno. part is annotated 'como um glissando de harpa' and 'senza cresc.'. There are also performance markings like 'tc.', 'uc.', and 'sc.' in the Pno. part. Asterisks are placed under the Pno. staff in measures 23 and 25.

Figura 20: *Ao Pó*, [23]-[25].

A posterior imitação gestual aumentada em colcheias no mesmo compasso é intrigante: será que o piano tocou, de fato, o tema da *irrupção*? Na sequência, com o longo arpejo ascendente abrangendo quase todo o teclado do instrumento, ocorre a retomada da textura perdida no [24]. Esse sinal de esforço e afetação é sintomático da presença intrínseca do conflito narrativo em todos os recantos de *Ao Pó*, e descarta a possibilidade de sua vinculação exclusiva com as aparições do tema da *irrupção* no trombone.

O processo de contaminação da peça por parte do tema da *irrupção* culmina no primeiro ponto de convergência de *Ao Pó* (Figura 16). Seus sintomas podem ser encontrados não só nos momentos em que violoncelo ou piano tocam o tema da *irrupção*, mas também no progressivo direcionamento do piano ao registro grave, até aqui ausente na peça, no que os compassos [41]-[43] apresentam acentuada intensificação deste processo. Nestes compassos, a substituição – ou interrupção – da textura polifônica pelos ataques em *staccatissimo* e *crescendo* podem ser considerados outra espécie de frustração, a exemplo da intervenção do trombone abordada anteriormente (v. Figura 19). Neste contexto, a obstinação do violoncelo em manter uma longa frase em direção a seu extremo agudo nos [41]-[43] resulta no

desengajamento deste instrumento da textura da peça. Veja-se, portanto, que houve, neste processo, uma troca de papéis: o tema da *irrupção* passou de um estado ‘não pertencente’ a *Ao Pó* para o primeiro plano do conflito narrativo. Por outro lado, a insistência do violoncelo no tema da *ascensão* entre [35]-[43], uma vez que não acompanhado pelos demais instrumentos, perde sua força inicial e vira apenas um delírio, isto é, algo deslocado da realidade musical da peça neste momento.

Ao escrever esta interpretação narrativa, pergunto-me quais outras opções composicionais eu poderia ter tomado para dar sequência ao primeiro ponto de convergência no [43]. O fato é que a opção tomada propicia uma interpretação de suspensão do conflito narrativo, ou seja, o surgimento do terceiro tema abstrato, cuja principal característica é a superposição de sons longos, com perfil de intensidade definido em *crescendo* e *decrescendo dal niente*, em intervalos de tempo irregulares. Vou chamá-lo de tema *incorpóreo*, tendo em vista a evaporação do ritmo através de ataques geralmente imperceptíveis, nos quais se esvaem quaisquer ligações deste material com os temas abstratos da *ascensão* e *irrupção*:

7

Figura 21: *Ao Pó*, [44]-[54]. Aparição de uma terceira realidade musical: o tema abstrato *incorpóreo*.

Falta-me mencionar a aparição do clarinete, que entra imperceptivelmente desde o [38] com uma nota longa e, dessa maneira, antecipa o tema *incorpóreo*, sendo que entre [44]-[62] é também notável a ausência do piano. A intromissão tardia de um instrumento até então ausente na obra, bem como a saída de outro até então presente, vai ao encontro da interpretação de suspensão do conflito narrativo, ou seja, a renovação tímbrica e o tema *incorpóreo* conjugam uma nova realidade musical, uma saída apenas tangente para o impasse entre os temas da *ascensão* e da *irrupção*. Ainda assim, entre os [44]-[63], tal impasse se projeta tacitamente neste trecho, no qual podemos observar algumas discretas referências aos temas abstratos que fundamentam a obra: é o caso dos movimentos ascendentes do clarinete nos [47]-[49] imitados pelo trombone nos [48]-[50] (v. Figura 21). Por outro lado, o tema da *irrupção* pode ser identificado nos ataques em *ricochet* do violoncelo, como no [56]:

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), and Cello (Vlc.), covering measures 54 to 58. The B♭ Clarinet part starts with a long note, followed by a dynamic marking of <math>\langle f \rangle</math>, and then a series of notes with a dynamic marking of <math>mf</math> and a piano (<math>p</math>) dynamic. The Trombone part has a dynamic marking of <math>p</math> and ends with <math>mp</math>. The Cello part features a dynamic marking of <math>mf</math>, followed by a <math>sf</math> dynamic marking, and then a section labeled 'ricochet' with first and second endings ('I.' and 'II.').

Figura 22: *Ao Pó*, [54]-[58].

Nesta aparição discreta do tema da *irrupção*, bastante variada em relação às suas manifestações anteriores, pode-se depreender um sentido de hesitação, de modo semelhante ao já assinalado para o piano no exemplo da Figura 20. Além disso, está orquestrada com o tema *incorpóreo* no clarinete, que no compasso seguinte tem sua própria hesitação: toca notas rápidas em *staccato* e sugere a *irrupção* como impulso para retomar o tema *incorpóreo*.

Essas oscilações na nova realidade trazida pela entrada do clarinete (às quais se pode somar o gesto do violoncelo no [59]) são muito atenuadas em relação ao conflito narrativo premente entre os temas da *ascensão* e da *irrupção*. É neste sentido que o tema *incorpóreo* parece ocupar uma posição relativamente neutra na trajetória narrativa, o que, neste contexto, considero caracterizar uma fuga ou supressão do conflito. Ainda assim, dificilmente se poderia determinar o momento exato de retransição formal, ou seja, o momento em que a peça volta a si. Certo é que o trombone interrompe o tema *incorpóreo* no [62], mas essa

interrupção é também resultado de um processo, um movimento ascendente retomado no fim do [58]. Por que não considerar que essa ascensão do trombone está em curso desde sua imitação do clarinete no [48]? A articulação *tenuto* é mantida desde então. Nessa perspectiva, o trombone pode ser visto como portador do tema da *ascensão* inserido no tema *incorpóreo*, de maneira imperceptível a princípio, mas que extravasa no [62]. Neste momento, a direção ascendente sofre drástica alteração no rápido descenso do [63], no que a utilização de quartos de tom, única em toda a peça, é significativa em seu comportamento mais uma vez controverso:

Figura 23: Ao Pó, [61]-[64].

Essa interrupção do tema *incorpóreo*, que traz consigo, mais uma vez, uma frustração do tema da *ascensão*, é o acontecimento que possibilita a reentrada do piano na peça, com uma longa escala ascendente em *pp*. Além da velocidade inusitada, a não intensificação deste gesto e sua aparição exclusiva em toda a peça é enigmática, como de fato o foi para mim no processo de composição de *Ao Pó*. Seu parentesco mais convincente, naturalmente, é com o tema da *ascensão*, no entanto vejo nele a destituição de toda característica de esforço, marca essencial desse tema até aqui. Por isso ele me parece irreconciliável com qualquer elemento musical da peça, e prefiro considerá-lo apenas um sinal furtivo da reentrada do piano na textura, um ornamento gratuito que, desde o processo de composição, me acostumei a apelidar apenas de ‘nuvem’.

A reaparição do tema *incorpóreo* logo no compasso seguinte em clarinete e violoncelo confirma a não interferência desse movimento escalar na trajetória narrativa da peça. A próxima transformação se dará novamente em forma de um processo, o mais enfático de todos, começando na entrada seguinte do piano no [66] – agora sim, para valer. Trata-se do processo que conduzirá ao segundo momento convergente ([86], v. Figura 17), ápice da obra e no qual se resolverá o conflito narrativo.

Contrariamente ao que foi identificado no processo condutor ao primeiro momento de convergência, nos [17]-[44], há agora um caminho de sobrepujança do tema da *ascensão* em relação ao tema da *irrupção*, notável principalmente a partir do [75]. Ao considerar a característica de esforço associada ao tema da *ascensão*, não é surpreendente constatar que este é o momento mais intenso de *Ao Pó*, em termos não apenas de dinâmica como também de atividade rítmica e complexidade textural, na sobreposição de diversos elementos distintos entre os instrumentos:

The image shows a musical score for measures 76-78 of the piece 'Ao Pó'. It consists of four staves: B♭ Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.).

- B♭ Cl.:** Starts with a rest in measure 76, then plays a melodic line with a quarter rest in measure 77, and a quarter note in measure 78.
- Tbn.:** Plays a melodic line with a quarter rest in measure 76, a quarter note in measure 77, and a quarter note in measure 78. A dynamic marking of *mf* is present in measure 78.
- Vlc.:** Plays a melodic line with a quarter rest in measure 76, a quarter note in measure 77, and a quarter note in measure 78. Dynamic markings include *mf* in measure 76 and *sfz* in measure 78.
- Pno.:** Features a complex texture with chords and arpeggios. A dynamic marking of *mf* is present in measure 76, and *f* is present in measure 78.

Figura 24: *Ao Pó*, [76]-[78].

É possível inferir, na Figura 24, que o gesto do piano no [76] se reflete nos demais instrumentos logo em seguida, quando a tendência ao movimento ascendente se mantém constante tanto individualmente como na resultante sonora da textura – ao que se pode somar a acumulação harmônica cristalizada no [77]. Há complexidade textural na medida em que os instrumentos se sobrepõem de maneira irregular. Apenas vagamente se poderia afirmar que se relacionam por imitação. O processo de *ascensão* se solidifica um pouco mais tarde, a partir

do [81], quando piano e violoncelo assumem uma regularidade rítmica que, embora defasada entre os dois instrumentos, empresta a esse processo uma característica motora que lhe dá uma impressão de irreversibilidade, aumentando a expectativa de realização, ou glorificação, do tema da *ascensão*:

Figura 25: Ao Pó, [81]-[82].

A posição *non sense* do [82] no meio desse processo é de absoluto delírio. Não só desfaz a regularidade rítmica recém estabelecida no compasso anterior, como também explode a música para registros extremos e, no caso do violoncelo, para técnica de execução percussiva e pouco efetiva no plano sonoro em relação às arcadas do [81]. Numa perspectiva abrangente do processo de ascensão em curso, a presença do [82] pode bem ser considerada um parêntese – assunto revisitado no capítulo 5. Ainda assim, sua existência (e com ela o aporte de um mundo sonoro surreal no contexto de *Ao Pó*) é muito relevante para a trajetória narrativa, pois abre um questionamento do sentido do processo de ascensão. Talvez configure mesmo um ironismo ao esforço empreendido, próximo àquele identificado no *Noturno op. 32/1*, em que está prevista (mais uma vez) sua frustração.

A culminância do processo é contundente tanto pelo alcance do registro extremo agudo no [85] quanto pelo *crescendo* realizado desde o [83], no que o *accelerando* reforça estes elementos e a ideia de esforço, concedendo à chegada ao [86] um ar de desespero que condiz com o longo e ressonante glissando executado pelo piano (v. Figura 17).

É neste momento da peça que se soluciona o conflito narrativo em minha interpretação, pois o insucesso do tema da *ascensão* torna-se manifesto através da textura desconjuntada, estabelecida nos compassos que se seguem:

The image shows a musical score for measures 87-89 of the piece 'Ao Pó'. It features four staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pno.). The B♭ Cl. staff starts with a forte (f) dynamic and includes triplets. The Tbn. staff has dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to piano (p). The Vlc. staff includes markings for 'spicc.', 'ricochet', 'sp.', 'ord.', and 'II. ricochet III.', with dynamics from f to fortissimo (ff) and a 'molto' marking. The Pno. staff shows a dynamic shift from f to pianissimo (pp) and includes an 8va (octave) marking. The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and articulations.

Figura 26: *Ao Pó*, [87]-[89].

Essa explosão textural, resultante do segundo momento de convergência, pode ser relacionada com uma derradeira frustração do tema da *ascensão*, com base em dois motivos. O primeiro é seu parentesco direto com o [82] – antes tido como delírio –, mais precisamente na abrangência extrema de registros nos instrumentos e na diversidade de materiais coexistentes, dentre eles os três temas abstratos da obra. O segundo: este trecho entre os [87]-[94] traz consigo a negação completa da tendência à homogeneidade característica do tema da *ascensão*. Veja-se, por exemplo, que o piano segue exasperado em movimento ascendente ao extremo agudo, completamente desengajado dos demais instrumentos, nos quais se pode observar uma rápida alternância de elementos contrastantes, num desvario propenso à interpretação de que a peça está ‘perdida’ ou, mais convenientemente, de que o movimento ascendente não alcançou sua transcendência, mas puramente seu desespero. Neste sentido, a insistência do piano no movimento ascendente pode ser, mais uma vez, considerada como fora de *Ao Pó* (lembre-se o *Trio* de Ligeti, visitado no capítulo anterior), ou seja, uma vez desvelado o conflito narrativo e dado prosseguimento ao correr do tempo na peça, o piano segue aferrado a uma realidade musical que já não existe e que, portanto, não tem a menor interferência nos demais elementos musicais.

O que acontece depois da resolução do conflito narrativo? No caso de *Ao Pó*, não há outra intensificação na trajetória narrativa, somente o prolongamento da frustração do tema da *ascensão* através do solo de clarinete entre os [102]-[114]. Ainda assim, e mesmo sem o nascimento de outro conflito narrativo, pode-se dar mais um passo interpretativo revelando um processo apaziguador neste longo afundamento registral do clarinete. É evidentemente marcante a prevalência do descenso melódico ao final da obra, tanto no clarinete como no piano. Ainda assim, porém, a ausência de conflito e o tempo tomado nessa conclusão – redundante do ponto de vista da trajetória narrativa – me sugerem sutil resignação na conclusão frustrante evocada, o que, de certa forma, justifica a terminação lenta da peça, em níveis de intensidade cada vez mais baixos:

Figura 27: *Ao Pó*, [113]-[117]. Observe-se a discreta referência feita a todos os temas abstratos nos últimos compassos.

Ao tratar da conclusão da peça, preferi pular os dois acordes executados por clarinete, trombone e violoncelo nos [95]-[100], para mencioná-los ao final da interpretação analítica. Tal decisão deve-se ao fato de que esses dois acordes, semelhantemente à escala ascendente do piano nos [63]-[64] (v. Figura 23), são de difícil apropriação semântica na trajetória narrativa. Durante os ensaios para a estreia de *Ao Pó*, lembro-me de haver convencido, juntamente com os instrumentistas, chamar estes acordes de “pedras”, em virtude de sua estaticidade explicitada na ausência de *crescendo* e *vibrato*:

95  
B♭ Cl. ten. senza vibrato

95  
Tbn. ten. senza vibrato poco

95  
Vlc. ten. senza vibrato poco

95  
Pno. mp

(ped.) ----- \*

Figura 28: *Ao Pó*, [95]-[100].

Como se observa, somente ao final do segundo acorde há um pequeno *crescendo*, ao qual sucede o solo de clarinete no compasso seguinte. Há também uma pequena movimentação harmônica na passagem do primeiro acorde para o segundo na omissão da nota lá bemol e na troca de notas entre os instrumentos. Novamente, como no caso da escala ascendente do piano nos [63]-[64], não recorro de nenhuma intenção técnica ou racional de minha parte para a inserção desta passagem quando compus a peça. Quero inseri-la na trajetória narrativa através de uma ideia que me ocorre ao escrever este texto. Trata-se de relacionar o caráter impassível dos acordes com uma intervenção divina ou sublime na peça, em que a inexorabilidade da passagem é a manifestação que provoca a transformação do final da obra em resignação pacífica. Neste caso, pode-se aproveitar a referência do título “Ao Pó” e evocar a declaração de Deus feita ao Homem, por ocasião de sua expulsão do paraíso, conforme registrada no livro bíblico de Gênesis 3,19: “No suor de teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás”. Com essa associação, a impassibilidade dos dois acordes aparece agora como deus *ex machina* na solução do conflito narrativo. Nesse sentido, pode-se considerar que o solo de clarinete, juntamente com a coda, só existe *por causa dessa intromissão*. Com ela, todos os elementos que prenunciavam um desfecho trágico transformam-se em conciliação, em abnegação.



### **3 Baile da musicologia levantando poeira**

Considerando o que foi dito no capítulo de introdução e na interpretação narrativa concebida para *Ao Pó*, eu bem poderia ser repreendido por falta de clareza epistemológica e metodológica em minhas asserções. De fato é chegado o momento de estabelecer as bases teóricas e ideológicas sobre as quais se apoia este trabalho.

No primeiro momento, é necessário trazer à luz uma característica marcante em todas as interpretações analíticas aqui contidas, a qual é determinante na definição desta tese. Trata-se de minha intenção de vinculá-las diretamente à minha experiência musical, isto é, de abordar o fato musical com pronunciada ênfase em minha situação de apreciador ativo desse mesmo fato, em detrimento de uma abordagem que buscasse elucidar a maneira como compus as peças ou, ainda, da aplicação de um método analítico específico. Certamente, todas essas maneiras de lidar com as composições inevitavelmente se confundem na prática interpretativa, principalmente quando o compositor e o ouvinte/crítico/analista são a mesma pessoa, como no presente caso. Por este motivo, começo me apropriando da teoria semiológica tripartite, conforme transposta à área da música por J. J. Nattiez. Se bem que tal apropriação seja parcial, é um importante fundamento epistemológico deste trabalho, pois subsidia os primeiros passos do atual capítulo e, de maneira geral, fornece uma terminologia propícia para a inteligibilidade da tese como um todo. Ao fazer menção ao trabalho de Nattiez, refiro-me principalmente àquele reunido no livro *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1990b), a partir do qual quero esclarecer as problemáticas aqui levantadas.

#### **3.1 ‘Fato Musical Total’: considerações sobre a perspectiva semiológica tripartite**

Por princípio, a semiologia tripartite se pretende uma teoria abrangente, de maneira que suas possibilidades investigativas se referem não somente ao que comumente se chama de música ‘em si’, mas também ao próprio discurso verbal feito sobre música, seja sob o ponto de vista analítico, estético, filosófico ou histórico. O escrutínio de música e discurso sob um mesmo aparato epistemológico é uma perspectiva importante neste memorial, pois me permite fazer aqui uma aproximação com o sugerido no capítulo 1 sobre a consideração da análise musical como prolongamento do processo composicional, cuja teorização é o principal

objetivo do presente capítulo. Para Nattiez, todos os elementos que originam música, bem como todos os fatores por ela provocados, conformam um “fato musical total” (1990b, p. ix), e este é (ou deveria ser) o objeto de estudo da semiologia musical.

A fim de desenvolver semelhante estudo, a semiologia tripartite propõe a já célebre divisão do fato musical total em três dimensões – seus níveis poético (processos de criação), estésico (processos de recepção) e neutro (imanência). Este último, de acordo com a definição citada e também segundo as próprias explanações de Nattiez, abarca, no caso da música, todos os rastros materiais, sejam eles partituras, performances, gravações de áudio e vídeo<sup>7</sup>.

Minha intenção primeira, neste capítulo, é traçar uma inicial e breve aproximação conceitual entre minha concepção de experiência musical como norteadora da análise e a dimensão dos processos de recepção do fenômeno musical, conforme propostos por Nattiez. Para começar, pode-se considerar, desde a terminologia tripartite, que minhas interpretações analíticas apoiam-se fortemente no nível estésico do fenômeno musical. Neste sentido, e desde minha perspectiva adotada nesta tese, é vantajosa a herança peirceana carregada por Nattiez em sua concepção de tais processos de recepção, por exemplo, quando afirma que “a significação de um objeto de qualquer tipo é a constelação de interpretantes extraídos da experiência do usuário do signo – o ‘produtor’ ou o ‘receptor’ – em determinada situação”<sup>8</sup> (1990b, p. 10). O nível estésico, portanto, não é o ponto final de uma cadeia comunicativa, mas um processo ativo. Nattiez chama a atenção para o fato de que o termo ‘receptor’ provoca, afinal, um mal entendido: “nós não ‘recebemos’ o significado de uma ‘mensagem’ (já que nenhum significado foi pretendido pelo produtor) mas *construímos* significação, no decorrer de um processo perceptivo ativo”<sup>9</sup> (1990b, p. 12) [ênfase no original]. Ainda que, em minha opinião, as implicações práticas de tal afirmação não sejam levadas a cabo por Nattiez, creio que suas proposições servem como ponto de partida para a concepção do prolongamento da composição musical através da interpretação analítica. Deve-se isto a duas premissas interligadas, doravante imprescindíveis como fundamentação epistemológica deste trabalho: (1) no nível estésico desencadeiam-se processos criativos através da experiência subjetiva do ouvinte/crítico/analista – seja ele o compositor ou não; (2) a significação [*meaning*] musical é

---

<sup>7</sup> Numa perspectiva ainda mais abrangente, consideram-se ainda como pertencentes ao nível neutro quaisquer materiais deixados pelo compositor com relação à(s) obra(s) em questão, bem como depoimentos, vestígios históricos e publicações que esta(s) venha(m) a gerar.

<sup>8</sup> “*The meaning of an object of any kind is the constellation of interpretants drawn from the lived experience of the sign’s user – the ‘producer’ or ‘receiver’ – in a given situation*”. Todas as traduções de citações, nesta tese, são de minha autoria.

<sup>9</sup> “[*Clearly in our test case*] we do not ‘receive’ a ‘message’s’ meaning (since the producer intended none) but rather construct meaning, in the course of an active perceptual process”.

produto desses processos criativos do nível estésico (NATTIEZ 1990b, p. 102). Por um lado, essas premissas possibilitam-me pôr em prática as interpretações hermenêuticas e a asserção da semântica musical delas resultantes sem que seja necessário justificar-me, em demasia, perante o famigerado debate absolutistas *versus* referencialistas – a ele tenho reservadas algumas considerações mais adiante. Por outro, resta-me considerar ainda os níveis neutro e poiético das interpretações analíticas. Essa complementação, creio, completa o quadro epistemológico do qual faço ponto de partida.

### **3.2 Das interações entre os níveis poiético, neutro e estésico**

Apesar das discussões suscitadas em torno da semiologia tripartite, principalmente no que se refere à análise do nível neutro e às fronteiras entre as três dimensões do fato musical, a eficácia de seus pontos fundamentais me parece, mais de duas décadas passadas desde sua última edição, ainda considerável. De fato, é possível constatar que os termos poiético e estésico adentraram o domínio da Teoria da Música de maneira mais ou menos convencional, ainda que sejam, muitas vezes, utilizados levemente ou carreguem consigo um ranço de disputas semiológicas ainda latentes entre determinados pesquisadores – isto pode acarretar certos perigos interpretativos para o trabalho daqueles que se decidem por utilizá-los, como no meu caso. Uma grande vantagem da tripartição, que é também o principal motivo pelo qual dela me aproprio neste trabalho, é a possibilidade de se argumentar com excepcional clareza a posição desde a qual o teórico estuda determinada música. Tal posicionamento é inevitável, como bem o diz o próprio Nattiez (1990b, p. 133-135), no entanto ainda tende a ficar obscurecido em muitos estudos que parecem tratar diretamente do objeto musical, isto é, de maneira não mediada pelo ponto de vista de seus autores – o que pode produzir mal-entendidos desnecessários. A tripartição semiológica volta-se também para esta problemática e propõe ferramentas para se identificar, com maior clareza, o que Nattiez denomina a “situação analítica” de pesquisadores em seus diferentes trabalhos, ainda que estes não a tenham delimitado explicitamente (cf. NATTIEZ, 1990b, p. 133-149).

Uma vez esclarecido tal posicionamento, a tripartição semiológica serve ainda de referência constante às dimensões do fato musical não contempladas na análise ou, pelo menos, não desenvolvidas com profundidade. Essa última questão, que considero outra importante vantagem epistemológica em minha apropriação teórica, me parece um pouco

ofuscada no trabalho de Nattiez, mais preocupado em estabelecer detalhadamente a existência e as fronteiras entre os três níveis semiológicos. Na realização prática da análise, entretanto, há um argumento central a ser desenvolvido, que reflete um posicionamento específico do analista e, portanto, necessariamente exclui inúmeras potencialidades teóricas que não vêm ao caso. Daí resulta a possibilidade de coexistência entre diversas interpretações analíticas de uma mesma obra musical que, apesar de tratarem de um mesmo objeto, podem não estar falando em absoluto da mesma coisa<sup>10</sup>.

Proponho, então, uma breve avaliação dessas implicações sobre esta tese. Meu posicionamento dá ênfase ao nível estésico, desde o qual me é possível conceber uma semântica musical para as ideias propostas nas interpretações narrativas. Isso não quer dizer que os níveis neutro e poiético não cumprem aqui um papel importante. Como observou-se, no capítulo anterior, a interpretação analítica da peça *Ao Pó* não só tece muitas referências à sua partitura, como também evoca depoimentos de minhas decisões composicionais e do processo de construção de sua performance juntamente com os instrumentistas.

Veja-se, por exemplo, como tal interação ocorre nos dois últimos parágrafos de minha interpretação analítica, aqueles referentes aos dois acordes encontrados nos [95]-[100] da partitura (cf. p. 52-53). Minha primeira informação a respeito foi o depoimento de que “durante os ensaios para a estreia de *Ao Pó*, lembro-me haver convencido, juntamente com os intérpretes, chamar estes acordes de ‘pedras’, em virtude de sua estaticidade assinalada na ausência de *crescendo* e *vibrato*” (p. 51). É possível identificar, nessa declaração, a existência dos três níveis da semiologia tripartite? Observe-se:

- (a) em primeiro lugar, está uma asserção poiética, não em relação ao processo de composição, mas ao processo de criação da performance: os instrumentistas e eu (regente e compositor) convenciamos denominar os acordes ‘pedras’. Trata-se simplesmente de uma designação figurativa – que por sinal configura outra forma simbólica passível de escrutínio –, pois o que importa, desde o nível poiético, é a informação de que os músicos assim chamavam os acordes, a qual pode ser relacionada com elementos presentes no nível neutro ou estésico;

---

<sup>10</sup> Essa questão é também explicitada por Nattiez (1990, p. 134-135). Se considero aqui que suas implicações ficam ‘ofuscadas’ em seu trabalho, é justamente por que, numa perspectiva prática da análise musical, seus preceitos metodológicos me parecem demasiado pretensiosos na caracterização dos três níveis semiológicos, em que identifico uma tendência dispersiva e um tanto exaustiva para a interpretação analítica. Essa divergência é discutida mais adiante.

- (b) a origem da designação ‘pedras’ deve ser buscada no nível estésico, isto é, tal nome é resultado de uma interpretação do fenômeno musical feita pelos músicos, a qual não necessariamente está relacionada com a poiesis composicional<sup>11</sup>. No presente caso, uma relação conotativa é feita entre a palavra ‘pedra’ e a ideia de estaticidade evocada no texto;
- (c) tal ideia de estaticidade, ainda que puramente interpretativa, está baseada nos dados (traços) concretos da partitura, mais precisamente na “ausência de *crescendo* e *vibrato*” (p. 51), aos quais podemos somar outros não explicitados: a duração muito longa na sustentação dos acordes em relação aos demais materiais da peça e a indicação *tenuto*. A menção desses dados, apesar de seletiva, é meramente descritiva e, portanto, provém do nível neutro da análise musical.

Após identificar essa interação entre os níveis poiético, estésico e neutro em uma única frase de meu discurso, creio que começo a esclarecer os fundamentos epistemológicos sobre os quais se constroem as interpretações analíticas aqui propostas. Todavia, falta-me ainda um último passo a ser dado, que é instigado pelo questionamento do *motivo pelo qual* tais dados e interpretações foram trazidos à tona no discurso analítico. Ora, minha intenção aqui manifesta é a de – seja-me permitido reiterar e sintetizar tal objetivo – conceber um prolongamento da composição nas interpretações analíticas, através da criação de uma experiência musical, utilizando, neste caso, um conceito de narratividade em música. Logo, se, no trecho anteriormente exemplificado, percorri um caminho interpretativo até a relação conotativa entre ‘pedra’ e ‘estaticidade’, é por que, em última instância, busquei inseri-lo na trajetória narrativa proposta para *Ao Pó*. Para isso, me decidi por um derradeiro passo interpretativo (desde o nível estésico), ao associar a mencionada estaticidade – acrescida na p. 32 das palavras ‘impassividade’ e ‘inexorabilidade’ – com um *deus ex machina* nessa trajetória, afetando inclusive a concepção dos eventos musicais ao redor do trecho mencionado.

Com inspiração em algumas representações gráficas produzidas por Nattiez, pode-se expressar o caminho interpretativo referente a essa passagem da seguinte maneira:

---

<sup>11</sup> Faço notar aqui minha adesão à premissa de Nattiez, segundo a qual: “o processo estésico e o processo poiético não necessariamente se correspondem” (1990, p. 17). Essa dissociação, que evita a confusão entre semiologia e comunicação, é um preceito epistemológico fundamental em todas as interpretações analíticas deste memorial.

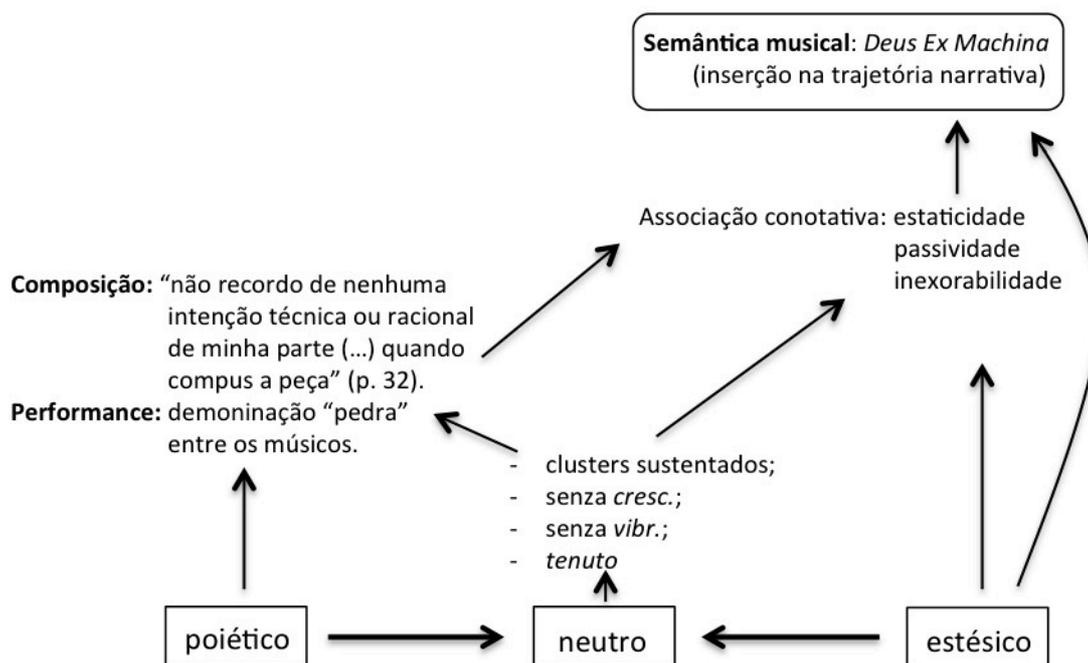


Figura 29: quadro meta-analítico referente à interpretação analítica dos [95]-[100] de *Ao Pó* (cf. p 52-53).

Tal representação é um tanto simplista em relação à interação entre os três níveis semiológicos no discurso verbal, a qual se caracteriza justamente pela coexistência simultânea entre eles ou, ao menos, pela rápida velocidade de alternância entre observações feitas desde o nível poiético, neutro ou estésico. Ao tratar de problemática semelhante, Nattiez considera que “a tripartição é mais facilmente imaginada do que obtida; nada garante que tenhamos à nossa disposição as poderosas ferramentas necessárias para a análise das três dimensões”<sup>12</sup> (1990b, p. 30). Neste caso específico, considero simplesmente que, ao se dismantelar o entrelaçamento entre essas três dimensões, fica descaracterizada a faceta performática do discurso verbal, o que não impede extrair da Figura 29 algumas conclusões esclarecedoras do ponto de vista epistemológico.

Pode-se considerar que há de minha parte uma disposição hierárquica entre as dimensões da tripartição semiológica, em que os níveis neutro e poiético são abordados com o intuito de reforçar minha arguição sobre a narratividade musical, construída sobre as peças desde o nível estésico.

Com o que está dito, tem-se a sensação de que minha interpretação analítica é um ínfimo recorte sobre aquilo que Nattiez chamou de “fato musical total” (1990b, p. ix).

<sup>12</sup> “Of course, the tripartition is easier to imagine than to realize; nothing guarantees that we have at our disposal the powerful tools necessary for analysis of the three dimensions”.

Entretanto, embora tal concepção seja conciliável com o espaço subjetivo requisitado pela teoria da música, a vejo como redutora do potencial composicional da análise musical, tal como o estou praticando neste trabalho. A ideia de ‘fato musical total’, que em outro trabalho chamei de metáfora da música como “reservatório potencialmente infinito de significados” (cf. ANGELO, 2012b, p. 104), pressupõe o analista como alguém que interage com a música, porém às custas de sua responsabilidade criativa em relação a ela. Ora, sendo o ‘fato musical total’ uma forma simbólica, a qual está ligada a um “complexo infinito de interpretantes” (NATTIEZ, 1990b, p. 8), ele não existe senão em potência. Portanto, ao estabelecer suas associações e também ao escrever o discurso analítico, o analista musical não está revelando uma faceta oculta ou antes desapercibida da música, mas está diretamente a compoendo, a continuando. Essa faceta performática da análise transcende o campo teórico proposto por Nattiez.

### 3.3 Divergências metodológicas

Na seção precedente, esbocei minha concepção sobre a interação entre os três níveis da tripartição semiológica, a discutindo, demonstrativamente, com base num pequeno trecho de minha interpretação analítica relativa aos [95]-[100] de *Ao Pó*. A partir de agora, cabe-me dar conta das divergências de minha posição, nesta tese, em relação a certos preceitos da semiologia musical tripartite de Nattiez, efetuando, ao mesmo tempo, a expansão de meu referencial teórico.

Dentre essas divergências, a da metodologia da análise é talvez a mais evidente, certamente notável a quem está familiarizado com o trabalho de Nattiez. Antes de mais nada, considero que parto de uma premissa comum, sendo meu pequeno exercício meta-analítico – representado na Figura 29 – perfeitamente conciliável com a função da semiologia musical preconizada por Nattiez, que é a de “identificar interpretantes de acordo com os três polos da tripartição, e estabelecer a relação entre eles”<sup>13</sup> (1990b, p. 29). Para o autor, tal identificação pressupõe o destrinchamento entre os três níveis semiológicos no próprio processo analítico, com especial preocupação sobre a análise do nível neutro: esta, de cunho descritivo, deve geralmente preceder as análises poiética e estésica, ambas de cunho explicativo (1990b, p. 32). Ainda assim, a individualidade do analista – o reconhece Nattiez – existe também na

---

<sup>13</sup> “The task of semiology is to identify interpretants according to the three poles of the tripartition, and to establish their relationship to one another”.

análise de nível neutro, através da escolha das características consideradas relevantes em sua descrição. Neste sentido, me são perfeitamente aceitáveis a existência e a identificação do nível neutro no fato musical, desde que não se confunda a descrição objetiva de uma parte da imanência (do rastro) musical com a neutralidade por parte do analista. Entretanto, apesar de considerar a análise de nível neutro como ‘dinâmica’ e em constante movimento na realização da análise (1990b, p. 32), para Nattiez, é necessário que esta receba certa autonomia através de um “objeto gráfico, uma forma de apresentação que parece, paradoxalmente, <fixa>”<sup>14</sup> (1990b, p. 32). Assim, por exemplo, o autor imagina uma hipotética análise de música eletroacústica de acordo com a seguinte metodologia:

No nível neutro, seria suficientemente fácil identificar e descrever os objetos sonoros que compõem essas obras, descrever as leis que governam sua sucessão e sua integração a vários agrupamentos sintáticos, em vários níveis. Nós, a seguir, (...) procederíamos à extração daqueles traços constituintes que são responsáveis por um sentido de continuidade dentro da sucessão de momentos isolados que perfazem a obra. Mas essa explicação essencialmente estética (*nós* percebemos um “sentido de continuidade”) jamais será possível sem que tenhamos acesso primeiramente à descrição material da obra; isto é, a uma análise de seu nível neutro.<sup>15</sup> (NATTIEZ, 1990b, p. 101)

Nota-se aqui uma clara divisão da investigação em dois processos analíticos separados, ainda que ela não necessariamente transpareça no discurso finalizado. Os dois processos são, em princípio, autônomos, sendo teoricamente possibilitadas diversas maneiras de descrever os ‘objetos sonoros’ e sua sintaxe, e outras tantas – completamente distintas – para criar um sentido de continuidade. Mais especificamente: Nattiez outorga à análise de nível neutro uma metodologia de caráter exclusivamente estruturalista – com clara ênfase dada à análise paradigmática –, ao passo que a contemplação dos níveis poético e estético se daria na abertura da obra ao mundo externo, integrando aí abordagens de semântica e sintaxe musical e a incluindo em contextos sociais e culturais, bem como na história das estruturas da linguagem musical. Neste mesmo sentido, o autor, em outro trabalho, considera a tripartição como um modelo “transestruturalista” (NATTIEZ, 2005, p. 31).

Semelhante separação de processos metodológicos na construção da análise não é conciliável com minhas premissas composicionais, que se mantêm ativas na criação de

---

<sup>14</sup> “Given that an analysis is so much more precise than its written form, analysis of the neutral level will always at first take the form of a graphic object, a form of presentation that seems paradoxically ‘fixed’ (...).”

<sup>15</sup> “In the neutral level, it would be easy enough to identify and describe the sound-objects that make up these Works, to describe the laws governing their succession and their integration into various syntactic arrangements, on various levels. We would then, from this arrested description of the material, proceed to extract those constituent traits that account for a sense of continuity within the succession of isolated moments that make up the work. But this essentially esthetic explanation (we perceive a ‘sense of continuity’) will never be possible unless one first has access to a material description of the work; that is, to an analysis of its neutral level”.

minhas interpretações analíticas. Neste caso, a autonomização da análise de nível neutro, através de um modelo estruturalista, me seria de pouca valia ou mesmo contraproducente, já que meu interesse é justamente empregar em conjunto dados extraídos desde os níveis poético, neutro e estésico na construção da trajetória narrativa. Sendo assim, para retomar o exemplo anterior, quando me utilizo de dados referentes às indicações de dinâmica e técnicas de execução indicadas nos [95]-[100] de *Ao Pó*, não vejo necessidade de empreender uma descrição sistemática desses dados em toda a peça, provendo-me de estatísticas ou representações gráficas que me permitissem rastreá-los a qualquer momento de maneira uniforme. Antes, meu propósito é abordar os aspectos do nível neutro conforme necessidades pontuais oriundas de minha interpretação, de maneira a fortalecer a ligação desta com a partitura ou a performance em questão.

Se, portanto, for forçada a delimitação de uma ‘análise de nível neutro’ nas interpretações analíticas deste trabalho, pode-se concluir que tal análise não é em absoluto sistemática, mas transparece apenas como ligação dinâmica entre o argumento proposto desde o nível estésico e a imanência da obra que, no capítulo 2, limitou-se à partitura de *Ao Pó*. De qualquer maneira, se comparada com a de Nattiez, minha posição não é restritiva em relação ao nível neutro da análise, pois reconheço não só a necessidade de sua identificação como também a importância que lhe cabe na validação (persuasão) da análise. Descarto, porém, a necessidade de movimentar todo um aparato metodológico do estruturalismo para seu escrutínio, quando este cumpre melhor um papel secundário nas interpretações analíticas que aqui proponho. Com isso, quero reconhecer, desde já, que minha apropriação do conceito de ‘análise do nível neutro’ é deliberadamente parcial em relação à perspectiva de Nattiez, pois assim me é suficiente. Do contrário, creio que se correria o risco de haver dispersão, ou pior, descaracterização de meus objetivos investigativos nesta tese.

### **3.4 Criação de uma experiência musical**

Estando minha ênfase, neste trabalho, posta sobre a dimensão estética da análise, me corresponde aqui uma discussão de minha concepção específica dos processos de recepção do fato musical. A definição de uma posição analítica como estando apoiada no nível estésico é vaga, já que seus referidos processos podem se originar em concepções epistemológicas muito distintas, desde uma perspectiva cognitiva da percepção musical em tempo real,

passando por abordagens psicoacústicas e fisiológicas, até a integração de estudos de caso e estatísticos sobre a maneira como uma obra ou conjunto de obras são recebidos em determinado contexto social. Daí resulta a necessidade de se delimitar mais precisamente a que exatamente me refiro quando me proponho à criação de uma experiência musical através de interpretações analíticas.

A utilização do discurso crítico sobre música é frequentemente motivada por uma questão perceptiva ou interpretativa por parte de seu criador. Quando me refiro a um conceito de *experiência musical* não trato, obviamente, de uma concepção nova na disciplina de análise e na teoria da música, nem a elas restrita. Muito pelo contrário: pode-se identificar facilmente que a experiência do analista em relação à obra, ainda que não necessariamente de forma explícita, transparece em grande parte das análises publicadas desde antes do próprio ‘nascimento’ da disciplina analítica, muitas vezes inclusive com certo tom normativo a respeito de como determinada música deve ser tocada ou apreciada. Minha atenção a esse plano da experiência deve ser vista aqui como uma espécie de substituto para um pretense modelo analítico que propusesse, pelo menos em determinadas variáveis, uma descrição mais imparcial ou exaustiva das obras a serem analisadas.

Neste sentido, é preciso, no primeiro momento, inserir esta tese no contexto atual da teoria da música, no qual se pode observar tendências semelhantes. Fred Maus, ao escrever sobre o conceito de unidade em música (1999), também o vincula especificamente à experiência musical do ouvinte/analista, considerando que “experiências musicais deveriam ser não apenas um campo de ensaio, mas também a principal matéria da análise e da crítica musicais”<sup>16</sup> (1999, p. 176). O que, no entanto, define uma experiência musical? Maus não oferece uma resposta precisa a essa pergunta, porém vincula sua concepção diretamente ao ato de escutar música. Disso se poderia inferir que a experiência musical estaria relacionada com a maneira como um indivíduo compreende uma obra musical ao escutá-la. Portanto, se para Maus a questão da unidade musical é importante na análise, é por cumprir papel igualmente importante em sua apreciação do fato musical, em suas “experiências de escuta” (1999, p. 175). Posição semelhante toma Vincent Meelberg quando diz:

O ouvinte pode estruturar a música enquanto ouve. Esta capacidade, juntamente com a habilidade de reconhecer sons musicais, perfaz uma experiência de escuta musical, sendo a experiência de um evento, ou de uma

---

<sup>16</sup> “*In my view, musical experiences should be not just the testing ground, but also the main subject-matter, of musical analysis and criticism*”.

série de eventos, uma representação daquele evento ou série de eventos criada pelo sujeito ouvinte<sup>17</sup> (MEELBERG, 2006, p. 16).

Mais uma vez, observa-se que a ‘estrutura’ – como a ‘unidade’ no caso de Maus, ou a ‘trajetória narrativa’ no meu – é considerada uma criação do ouvinte, oriunda de sua experiência musical. Entretanto, meu propósito aqui é o de desvincular tal criação interpretativa da audição da peça, pois não me parece que esta seja a única origem possível para uma experiência musical. Antes, a ideia de atrelar a concepção de uma estrutura complexa, criada pelo ouvinte, à prospecção de uma audição da peça me parece disparatada em relação às minhas próprias experiências de escuta. Nesse sentido, o processo cognitivo na criação de uma experiência musical defendido por Meelberg merece um debate mais acurado<sup>18</sup>.

Para Meelberg, cujo livro tem foco na música contemporânea, o ouvinte, em seu processo de escuta de determinada obra musical, tenta “dar sentido à música que está escutando” (2006, p. 16), o que, para o autor, significa, em linhas gerais, estruturar a música “em um todo delimitável [*graspable*] que pode ser compreendido”<sup>19</sup> (2006, p. 21). Com essa preocupação, esse hipotético ouvinte desencadearia um processo cognitivo de relacionar os diferentes elementos musicais já por ele escutados e projetar expectativas para o subsequente desenvolvimento da peça. Tais expectativas são passíveis de serem frustradas por um desenrolar não esperado da música, no que o ouvinte é obrigado a ressignificar alguns elementos já ouvidos e projetar novas expectativas ou, nas palavras de Meelberg, “ajustá-las e submetê-las a uma sintonia fina” (p. 16). Dessa forma, esse processo, denominado em inglês *unlearn-plus-learn (UNLL) process*, preconiza ao ouvinte uma constante adequação em relação às suas próprias expectativas:

Toda vez que ideias e expectativas não se sustentam, o *UNLL-process* é posto em operação (...). Assim, a escuta musical é um processo bidirecional; sons precedentes influenciam o modo como o ouvinte avalia sons futuros, e novos sons musicais podem levar a uma revisão da maneira como ele interpreta sons musicais precedentes<sup>20</sup> (MEELBERG, 2006, p. 17).

---

<sup>17</sup> “The listener can structure the music while listening to it. This capacity, together with the ability to recognize musical sounds, makes up a musical listening experience, with the experience of an event, or of a series of events, being a representation of that event or of a series of events, created by the listening subject”.

<sup>18</sup> Meelberg, por sua vez, toma por fundamento teórico o trabalho de Jos Kunst.

<sup>19</sup> “It is the listener that structures the music into a graspable whole that can be comprehended”.

<sup>20</sup> “Every time ideas and expectations do not hold, the *UNLL-process* is put into operation (...). Thus, music listening is a two-directional process; earlier sounds influence the way the listener assesses future musical sounds, and new musical sounds can lead to a revision of the manner in which s/he views earlier musical sounds”.

Em qualquer contexto em que seja posto em prática, tal processo me parece francamente angustiante. Nele não imagino senão um ouvinte desesperado, criando e desfazendo suas expectativas do começo ao fim de sua audição. Se diria, talvez não sem desdém, que o ouvinte, em vez de ouvir, tenta somente compreender a música. Minha argumentação, porém, não está voltada ao ato de ‘ouvir’ e, por esse motivo, não me preocupo em destrinchá-lo em processos cognitivos semelhantes. Apenas necessito expor minhas reservas em relação à pretenciosa delimitação de uma estrutura totalizante no ato auditivo, a fim de que se justifique minha busca por uma interação mais híbrida entre o apreciador e a música.

Trata-se aqui, portanto, de questionar se uma concepção totalizante do objeto musical – seja esta denominada como estrutura ou como unidade – é de fato transportada para experiência auditiva. Para isso, pode-se partir de uma crítica comumente feita a abordagens analíticas de cunho formalista, a qual consiste em taxar de irrelevantes as asserções de estruturas presentes na imanência de obras musicais, quando estas são impossíveis (ou quase) de serem percebidas quando se escutam tais obras. Em um caso qualquer, se poderia, com facilidade, imaginar um ouvinte que, tendo lido ou realizado uma ou mais análises de determinada obra, procure escutá-la e, ao mesmo tempo, manter-se consciente de alguma elucubração estrutural. Contudo, se, no decorrer de toda a performance tantas outras sonoridades, ideias e gestos imprevistos chamam a atenção de nosso suposto ouvinte, até que ponto ele manterá interesse em se esforçar por perceber uma unidade estrutural? Fora de um contexto didático, creio que a experiência auditiva proporciona comumente certas distrações benéficas em relação a estruturas totalizantes, desvios criativos que são, em grande parte, responsáveis pela particularidade de cada audição, os quais não precisam ser necessariamente compartilhados com os demais.

Pode-se ampliar, agora, a crítica feita às análises mais taxonômicas e considerar que, embora apoiada em uma perspectiva referencialista e subjetiva, a concepção de uma estrutura totalizante não necessita exercer uma função prescritiva sobre a experiência auditiva. Com isso se evita o resultado potencialmente frustrante da análise concluída, quando se percebe que esta não revela o significado da música.

Sendo assim, minha abordagem narrativa das obras que compõem este memorial, a qual também confere à música um plano atemporal e abstrato, deve ser justificada através de uma concepção mais abrangente de interação entre o apreciador e a música, não

exclusivamente focada na experiência auditiva. Esta passa a ser uma das facetas do que chamo aqui de experiência musical, a qual contempla também outras formas de interação com a música, seja através da memória, da imaginação ou, no que representa o enfoque deste trabalho, da composição de interpretações analíticas. Com esta distinção, quero inferir que ao ouvinte não é necessário conhecer as interpretações analíticas que aqui proponho para que possa ‘compreender’ as peças desta tese. Esclareço que tais interpretações não conformam exclusivamente minha experiência auditiva dessas obras.

A interação com as interpretações analíticas é uma maneira de transformar a ideia da obra. Se bem que, uma vez conhecidas, elas possam aflorar conscientemente durante a escuta da música, essa não é necessariamente sua função, no que se mantém sempre pertinente a potencialidade de criação e composição através da análise e da escuta musicais. Ou, como o expressa Klein, em *Intertextuality in Western Art Music*: “desvinculado de seu autor, o texto [musical] se aproxima dessa coleção de significantes livres que tanto preocupa alguns que desejam fazer reivindicações interpretativas”<sup>21</sup> (KLEIN, 2004, p. 111). Trata-se aqui de uma dissociação barthesiana entre o compositor (neste caso) e uma pretensa autoridade interpretativa sobre a obra, a qual é fundamental neste trabalho – o ‘compositor’ está morto. Ela possibilita não só o posicionamento das interpretações analíticas no nível estésico da semiologia tripartite, como também explicita a interação dinâmica entre essas e as obras a que se referem, isto é, não impõe entre música e discurso uma relação de equivalência.

### **3.5 Música e Discurso no Campo da Experiência Musical**

Proponho-me a fazer um esforço em prol da conciliação entre os elementos que venho abordando, a fim de que me seja possível chegar a uma definição mais objetiva da relação existente entre as obras que integram esta tese e suas interpretações analíticas. A menção ao título de Nattiez me parece conveniente como sinalização desta pretensão de agregar os diferentes conceitos discutidos até aqui.

No primeiro momento, reitero a semelhança de princípios criativos identificados no processo composicional das peças desta tese e na elaboração de sua interpretação narrativa (capítulo 1). Esses princípios foram resumidos em duas premissas composicionais, uma

---

<sup>21</sup> “Released from its author, the text comes close to that collection of free-floating signifiers that so worries some who wish to make an interpretive claim”.

voltada à fluência da forma, outra à indefinição de materiais musicais. Entretanto, sendo sua definição oriunda de uma reflexão sobre meu processo composicional, é necessário que aqui se esclareça melhor a existência de tais premissas nas interpretações analíticas.

Como dito no capítulo 1, a fluência da forma pode ser relacionada diretamente com a trajetória narrativa, ou seja, se durante a composição das obras seu percurso formal era, em grande parte, definido paralelamente à sua escritura musical, nas interpretações analíticas, uma parte substancial das trajetórias narrativas só se definiu a partir da própria escrita discursiva. Em ambos os casos, portanto, não foram aplicados procedimentos pré-compositivos sistemáticos, embora certos direcionamentos tenham sido premeditados. No caso de *Ao Pó*, a condução da música ao que denominei primeiro ponto de convergência ([40]-[43], cf. p. 20) foi uma decisão tomada ao longo da composição dos compassos que o antecedem. A seção que o sucede foi imaginada somente quando os [40]-[43] já estavam escritos na partitura. Uma definição precisa do momento em que essa decisão foi tomada me escapa à memória e seria, talvez, irrelevante aos propósitos deste trabalho. Creio que a imprecisão de meu depoimento bem condiz com uma ilusão do senso comum na composição, que aprecio, segundo a qual é a própria música que sugere sua continuação ao compositor. Da mesma maneira, ainda no caso de *Ao Pó*, a trajetória narrativa outorgada à música não terminou de se definir até a própria escrita verbal da interpretação analítica. Se por um lado tive consciência prévia de alguns de seus traços – antes de escrever já havia concebido a frustração do tema abstrato da *ascensão* –, por outro, muitos trechos da peça me foram enigmáticos até o momento em que pude considerá-los em relação a algum material textual já escrito do discurso.

A indefinição de materiais é mais fácil de ser relacionada com a interpretação analítica, pois trata da própria cristalização verbal dos materiais musicais, que se vale tanto de termos técnicos da teoria musical como de asserções semânticas relevantes do ponto de vista da trajetória narrativa. Ora, tanto em um caso como noutro, dificilmente se poderia saber, com exatidão, quais qualidades destes materiais serão explicitadas no discurso antes de se debater com as necessidades expressivas da própria escrita. Assim, a definição conceitual dos materiais musicais no contexto da interpretação narrativa só se completa quando concretizada na escrita, pois obedece, em grande parte, às necessidades criativas dessa atividade.

Como se observa, a concepção da interpretação analítica como prolongamento criativo da composição provoca uma preocupação particular com a escrita no discurso sobre

música. Neste ponto, posso voltar à arguição de Maus em prol da experiência musical como norteadora da análise, pois é na função marcante da linguagem que encontro seu aspecto mais interessante:

Se a principal tarefa na escrita crítica sobre música é articular e comunicar experiência, então este objetivo deverá orientar nossa atenção crítica à linguagem, na escolha de nossas próprias palavras sobre música ou na reflexão sobre as palavras de outros (MAUS, 1999, p. 176).

A ‘atenção crítica à linguagem’ no discurso sobre música responde a uma perspectiva de *performance* analítica, na qual sua construção se preocupa não apenas com o que está sendo argumentado sobre a obra em questão (enunciado), como também com a maneira artística como esta argumentação é realizada (enunciação): “não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito”, propunham Deleuze e Guattari (1995, p. 18). Considerando as premissas composicionais deste trabalho, pressinto constantemente o imenso poder de desvio acarretado pela enunciação, seja na composição musical, seja na escrita das interpretações analíticas. Isso acontece de maneira muito semelhante àquela sugerida por Guattari a respeito de um fazer artístico, no qual o a artista “pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras” (GUATTARI, 2001, p.36). No correr da escrita (musical e discursiva), o acúmulo de desvios tomados é o que gera os caminhos bifurcados, cuja concepção seria impossível antes do ato de enunciação.

Tal problemática, conforme abordada por Nicholas Cook, desfaz definitivamente a concepção da análise musical como explicação de seu objeto, para colocá-la como parte integrante de sua significação. Este passo epistemológico finalmente me permite conceber a interação com a interpretação analítica como parte do que tenho chamado experiência musical e, portanto, constitui meu objetivo final neste capítulo.

Quanto mais abrangente for a referência verbal ao mundo externo emprestada ao discurso sobre música, tanto maior e mais sensível será o salto da interpretação analítica ‘para fora’ da obra. Este salto, no entanto, não pode ser evitado, já que isso implicaria a possibilidade de se referir a um significado na imanência musical. Ou, como explica Cook, ao criticar este tipo de formalismo, seria equivalente a dizer que “ao falarmos das qualidades expressivas da música, de suas qualidades de consentimento, resignação ou abnegação,

estamos falando tanto sobre a música quanto quando falamos de temas, progressões harmônicas ou protótipos formais”<sup>22</sup> (COOK, 2001, p. 174).

O problema epistemológico, portanto, está em conceder relevância a uma asserção de significação sobre a música, sendo que esta significação não está presente no som, mas em sua relação com o mundo. Neste momento, torna-se necessário deixar de lado a ideia de significação musical (logo mais digo: deixar de lado a semiologia) para considerá-la como uma composição entre música e discurso:

como construto da performance, então, a significação é emergente: ela não é reproduzida ali, mas sim criada através do ato de performance. (...) Pois, tal como objetos físicos, os traços materiais da música dão apoio a uma gama de significações possíveis, (...) que podem ser pensadas como pacotes que compreendem um número indefinido de atributos a partir dos quais diferentes escolhas serão feitas no contexto de diferentes tradições culturais, ou em diferentes ocasiões interpretativas.<sup>23</sup> (COOK, 2001, p.179)

A ideia de significação *emergente*, adjetivo que enfatiza seu caráter contínuo e processual, vem se tornando comum em estudos recentes sobre música. Parece-me que o artigo de Cook, tendo tido considerável impacto nessa área, contribuiu para estabelecer essa associação. Assim, ele reaparece em um texto de Almén e Pearsall, quando consideram que a “significação em música surge somente através do processo utilizado para construí-la. Portanto a significação musical é emergente, contingente aos pesquisadores e seus métodos”<sup>24</sup> (ALMÉN; PEARSALL, 2006, p. 2). Também Roger Savage faz uso desse adjetivo, considerando que “a adequação e conveniência de predicados verbais e não verbais que expressem os sons, imagens e sentimentos (isto é, *sensa*) que aderem ao sentido da obra [musical] evidenciam a criação de significações emergentes no discurso poético”<sup>25</sup> (SAVAGE, 2010, p. 99).

---

<sup>22</sup> Em seu texto, Cook refere-se a autores contemporâneos identificados sob uma “herança Hanslickeana problemática”, e diz: “*the basic premise of these writers is that (...) in speaking of the expressive qualities of music, of its qualities of acquiescence, resignation, or abnegation, we are as much talking about music as when we speak of themes, harmonic progressions, or formal prototypes.*”

<sup>23</sup> “*As construed in performance, then, meaning is emergent: it is not reproduced in but created through the act of performance. (...) For, like physical objects, the material traces of music support a range of possible meanings (...), [and] they can be thought of as bundles comprised of an indefinite number of attributes from which different selections will be made within different cultural traditions, or on different occasions of interpretation.*”

<sup>24</sup> “*Meaning in music appears only through the process used to construct it. Hence musical signification is emergent, contingent on researchers and their methods.*”

<sup>25</sup> “*(...), the fittingness and appropriateness of verbal and non-verbal predicates that express the sounds, images, and feelings (that is, *sensa*) that adhere to the sense of a work evince the creation of emergent meanings in poetical discourse.*”

Peter Rabinowitz, certa vez, propôs a apropriação da análise por parte do conceito de ‘obra musical’, considerando que “são somente ‘teorias’ e ‘noções pré-concebidas do que a música deveria ser’ que permitem ao ouvinte transformar o material bruto do som em uma experiência musical”<sup>26</sup> (RABINOWITZ, 1992, p.43). Neste caso, pode-se conceber a ideia de que a obra musical explode e se expande através de suas interpretações, pois se vê transformada em sua interação com o conteúdo dessas interpretações, o qual se pode então chamar – convenientemente – *emergente*. Com isso, o conceito de obra mostra-se problemático, pois há o debate com o paradoxo explicitado pelo próprio Rabinowitz, quando afirma que as estratégias analíticas, mesmo sendo parte *da* obra em si, não estão *nela* contidas (RABINOWITZ, 1992, p.45)<sup>27</sup>. Ora, para tornar aceitável esta parte que não se encontra dentro do todo, talvez seja mais prudente desfazer-se definitivamente do conceito de obra ‘em si’, superando assim o debate sobre intra e extramusical – ou semiose introversiva e semiose extroversiva, como propôs Agawu (cf. AGAWU, 1990). Ou seja, o desafio epistemológico premente aqui é o de fazer com que as interpretações narrativas propostas assumam relevância *musical* e não somente *discursiva* sobre música.

No que se refere à ideia de obra, portanto, pode-se relacioná-la com o que Monelle chama de texto musical, algo necessariamente abstrato: “ele não é a partitura, não é a performance, não é uma intenção. Tampouco é (...) a *obra*. (MONELLE, 2000, p. 150). O texto musical, para Monelle, é música como a entendemos, em que as relações dialéticas foram superadas (p. 149). Posto diretamente: “o texto é *tudo aquilo que a crítica observe*, tudo aquilo que a análise exponha”<sup>28</sup> (p. 151-152). Ainda assim, tal entendimento de uma mensagem musical depende, de fato, “de escutar um mundo que não pretende ser entendido, ou dito, ou ouvido, ou <estar no texto>”<sup>29</sup> (p. 151), o que conduz à sua expansão irreparável. Em última instância, aquilo que está fora é também definido textualmente, portanto (*a la* Derrida) “não há nada fora do texto” (p. 151).

Seria impossível representar tal ideia, a não ser como algo aberto ou, para insistir no termo de Cook, *emergente*. A fim de conjugar nisso música e discurso, que afinal resistem

---

<sup>26</sup> “(...) it is only the ‘theories’ and ‘preconceived notions of what music ought to be’ that allow a listener to turn the raw material of sound into a musical experience at all”.

<sup>27</sup> O mesmo paradoxo é confrontado por Cook, quando considera que a significação da música depende de interpretação crítica, mas é, ao mesmo tempo, inefável (COOK, 2001, p. 187).

<sup>28</sup> “How, then, may we define the text? The text is whatever criticism observes, whatever analysis expounds”.

<sup>29</sup> “Indeed, the understanding of a musical message is dependent on hearing a world that is not meant, not said, not heard, not <in the text>”.

como rastros materiais da cultura musical, proponho representá-los como traços no campo dinâmico da experiência musical:



Figura 30: Representação de música e discurso no campo da experiência musical.

Como sugerido por Monelle, esses dois traços dentro da experiência não a definem em absoluto. Há sempre um espaço infinito, que é não só aquilo que é imaterial – que não foi dito nem escutado, o intertexto, o que independe de nossa consciência. Esse espaço é também uma potência, o vazio prenhe do ‘fato musical total’, para voltar ao Nattiez. Em qualquer caso, a inserção do discurso na experiência musical, ao contrário de estruturá-la ou fechá-la, não pode ser senão sua explosão em múltiplos desvios. O campo da experiência só pode abrir mais e mais e, por isso, na Figura 30, o represento como semiemoldurado pelas duas barras diagonais – limites que são, ao mesmo tempo, portais a serem atravessados.

Mais uma vez nos deparamos com o poço sem fundo, com o ‘fato musical total’ – a palavra infinito é recorrente nos discursos de Nattiez e Monelle (e também em tantos outros), mantendo o entendimento musical como uma possibilidade sempre aberta. É justamente minha resistência à ênfase posta sobre tal característica que me leva a propor uma noção de ‘campo de experiência musical’. Aqui, a imagem mais instigante não é a do espaço infinito, mas a do caminho que nele se faz, porque algo sempre é realizado em meio à potencialidade infinita. Há sempre uma palavra, um pensamento, uma sensação, uma conversa, uma intuição, uma lembrança ou um sorriso e assim sucessivamente, ainda que esses elementos convivam entre si e mostrem múltiplas direções interpretativas. Para avançar sobre essa questão, quero, portanto, deter-me sobre essa qualidade – doravante considerada apropriadamente musical – do discurso sobre música como ação musical, buscando vislumbrá-la em seu movimento desbravador do campo de experiência, e assim completar o quadro em que se inserem minhas interpretações narrativas, bem como esta tese como um todo.

### 3.6 Hermenêutica musical

Antes de mais nada, cumpre aqui retornar a Nattiez e conciliar as proposições da semiologia tripartite com as questões epistemológicas até aqui acrescidas. Evidentemente, os três níveis dessa tripartição não podem ser simplesmente cruzados com minha ideia de campo da experiência musical, na qual o discurso, embora tenha sido identificado majoritariamente com o nível estésico, não está mais em função da música ‘em si’ (me proponho aqui a desconsiderar essa categoria).

No pensamento de Nattiez, a obra funciona como um centro gravitacional entre os processos que a engendraram e os processos de sua recepção, sendo, portanto, o nível neutro um fundamento para qualquer escrutínio interpretativo. Desta forma, conquanto ultrapasse o modelo fechado do esquema clássico da comunicação, promovendo um papel ativo e criativo ao nível estésico, o ‘fato musical total’ de Nattiez permanece sempre estável no equilíbrio de suas três dimensões, apenas se multiplicando indefinidamente, conforme a quantidade e a diversidade de rastros materiais que servem de subsídio para determinada investigação musicológica.

Conforme proposto na seção anterior, meu argumento, nesta tese, claramente desloca a obra desse centro, o qual é simplesmente desfeito, ou constantemente refeito, pela dinamicidade do campo de experiência musical, no qual é imprescindível que o movimento não cesse jamais. Isso significa que, ao invés da obra, meu foco de estudo aqui é sua ação, seu fazer-se ou sua transformação através de atos composicionais, sejam eles através da escrita musical ou verbal, da performance ou das interações que ela venha a suscitar.

Entretanto, essa divergência – crucial desde uma perspectiva epistemológica – não prejudica as vantagens metodológicas na identificação dos níveis poético, neutro e estésico no contexto prático da análise, conforme referidas no começo deste capítulo. Ainda que não esteja explícita no correr das interpretações narrativas deste trabalho (no qual o fluxo do discurso é muito mais importante do que seu destrinchamento didático), a demarcação tripartite permanece nelas como preocupação constante, embora não possa ser concretizada com precisão. Através dessa demarcação, pretendo enfatizar as bifurcações composicionais entre música, discurso e (menos presente como objeto neste trabalho) performance, esclarecendo, por exemplo, que as interpretações narrativas que proponho não estão diretamente relacionadas com a composição das obras que lhes servem de interlocução, nem

tampouco com a maneira como estas devem ser escutadas. Todas essas atividades possuem pontos de contato e mesmo se misturam em alguns momentos, contudo é imprescindível, nesta tese, que sejam consideradas autônomas e não hierárquicas.

Posta de outra forma, minha contraposição aos fundamentos epistemológicos de Nattiez se dá através da extinção da dicotomia intra/extramusical. A palavra mais adequada aqui talvez seja mesmo ignorância dessa dicotomia, pois meu intuito não é problematizar o que está ou não na imanência da música, dizer que a dicotomia clássica está errada, mas simplesmente reconhecer tal distinção como irrelevante para a experiência musical. Neste sentido, tal contraposição não deve ser feita diretamente ao pensamento de Nattiez, mas a grande parte dos estudos sobre música, principalmente àqueles que se inserem numa moldura semiológica ou semiótica. Já fiz menção ao trabalho de Agawu e outros autores são trazidos a este debate no próximo capítulo. Com o objetivo de complementar minha contraposição e, ao mesmo tempo, avançar na discussão, quero me referir a um artigo recente de Daniel Quaranta, no qual a mesma questão é posta em ação sob o viés da composição.

Quaranta interessa-se em “pensar a composição musical como um processo no qual os elementos narrativos surgem das relações intra e extramusical” (QUARANTA, 2013, p. 162). Tais relações seriam então mediadas por aquilo que o autor chama (baseado em R. Jakobson) *tradução intersemiótica*, isto é, uma transposição criativa entre dois sistemas semióticos diferentes, no caso a música e outro qualquer. Esse tipo de pensamento toma por premissa tácita a separação clara entre o que está ‘dentro’ ou ‘fora’ da música, ainda que considere uma apropriação composicional do ‘fora’ como parte da estrutura de determinada concepção de obra:

Um processo composicional pode ter a sua base estrutural não somente nas relações harmônicas motivicas e/ou estruturais, etc., mas da [sic] transposição de parâmetros (signos) oriundos da “leitura” de sistemas semióticos qualitativamente diferentes ou como “representação” de uma cena referencial qualquer (QUARANTA, 2013, p. 165).

Assim, identificar as notas dó-mi-sol como um acorde de dó maior seria (suponho) manter-se no intramusical, na famigerada música ‘em si’. Em contrapartida, tecer considerações sobre essas mesmas notas em determinada peça, por exemplo, no final da Quinta Sinfonia de Beethoven, provavelmente envolveria algum tipo de ‘tradução intersemiótica’ no discurso musical. O problema desse tipo separação não é estar certa ou errada, mas o fato de desviar das perguntas mais interessantes sobre a compreensão musical. Para expô-lo claramente, pode-se começar por refletir se vale a pena identificar uma tríade

maior, se tal identificação não serve a nenhum propósito interpretativo. Também se pode fazer justamente o contrário, considerando se tais notas, mesmo em Beethoven, podem *não ser* uma tríade maior, como o propôs Lawrence Kramer (KRAMER, 2011, p. 184-203). Em qualquer caso, a insistência na dicotomia intra/extramusical é contraproducente, quando se busca investigar a experiência com a música, pois não importa quão dinâmica seja a relação entre esses universos – ou quão intersemiótica seja a tradução –, se estará sempre estancando essa experiência com a obsessão em congelá-la e dividi-la em pedaços. Assim, uma das questões a que se propõe Quaranta me parece pouco frutífera: “O que a música nos ‘diz’ está vinculado à materialidade sonora e estrutural e/ou à sua capacidade de comunicar determinadas mensagens referidas a elementos extramusicais?” (QUARANTA, 2013, p. 163). Qualquer resposta ensaiada para esse problema recairá sobre a neutralização da experiência musical, justamente por que a pergunta leva a querer compartimentar essa experiência. Portanto, no contexto epistemológico desta tese, parto do pressuposto de que a música sozinha não ‘diz’ absolutamente nada (nem sequer ‘dó maior’). Enquanto se tenta compreendê-la, se vai dizendo *com* a música, fazendo referência a questões técnicas e a relacionando com o mundo, de maneira que tais asserções não precisam mais ser consideradas nem intra nem extramusicais, mas parte da composição interpretativa. Como dito, o perigo aqui é desviar as questões mais interessantes referentes à compreensão musical. Como então encontrá-las? ou Onde ficamos sem o ‘dentro’ e ‘fora’ da música?

*E eu: “livre, ó deusa, da voraz Caríbdis, como de Cila poderei vingar-me, da ofensora dos meus?”*  
– tornou-me Circe: “Guerras sonhas, demente, e contra numes? ...”  
*Odisseia, livro XII*

Quando escreveu sua concepção de significação emergente, no artigo antes mencionado, Nicholas Cook o concebeu como rota alternativa entre Cila e Caríbdis. *To be between Scylla and Charibdys*, expressão usada em inglês para denotar uma situação sem solução satisfatória – uma sinuca de bico –, foi empregada com felicidade por Cook em relação ao paradoxo do analista musical: estar sempre entre a significação inerente e a significação construída. Odisseu optou por Cila, dos males o menor, porém não foi sem resistência e ressentimento que seguiu sua epopeia e sacrificou seus companheiros. Semelhantemente, a análise musical é também uma atividade que pode deixar um gosto amargo, não por falta de interesse ou conhecimento gerado, mas pela impossibilidade de

abarcando seu objeto, pela fatalidade de ser por ele transbordada e vice-versa. Entretanto, a rota de fuga, que, no caso da odisseia, enfraqueceria a aventura ao tirar-lhe sua tragicidade, no caso da interpretação analítica, é antes um fator desejável, pois é ela que configura a abertura vertiginosa do campo de experiência musical em direção ao que antes era somente potência imprevista – da mesma forma como concebo a expansão das realidades musicais nas composições desta tese. Ela é, assim, semelhante à linha de fuga a que se refere Deleuze, aquela que permite “explodir estratos, romper as raízes e operar novas conexões” (DELEUZE, 1995, p. 33).

Minha ênfase posta sobre o ato interpretativo, embora sempre interligada com relações de significação em diversas esferas culturais, confere a meu trabalho uma perspectiva mais hermenêutica e menos semiológica. A hermenêutica, seja ela considerada disciplina, área do conhecimento ou simplesmente arte, possui origem na interpretação textual (particularmente bíblica), no entanto expandiu-se, no último século, a ponto de tornar-se, conforme Porter & Robinson, uma “teoria geral de entendimento para todas as esferas da consciência humana”<sup>30</sup> (PORTER; ROBINSON, 2011, p. 5). Na área de música, tal palavra ressoa em uma série de estudos recentes, porém está atualmente fortemente vinculada ao trabalho do musicólogo estadunidense Lawrence Kramer, o qual, em várias publicações nas últimas décadas, busca nela caminhos estimulantes para o conhecimento musical<sup>31</sup>. Em trabalhos mais recentes, Kramer concentra-se, entretanto, não somente naquilo que a música tem a ganhar com uma abordagem hermenêutica, mas também (e talvez principalmente) naquilo que a própria hermenêutica pode aprender com a interpretação em música, considerando que a “falta de força referencial explícita [da música] torna transparente tanto as condições de possibilidade interpretativa quanto o caráter da interpretação como ato e experiência”<sup>32</sup> (KRAMER, 2011, p. 7).

A posição de Kramer é fundamentalmente semelhante à de Cook (e à minha própria, nesta tese), preocupando-se ambos autores com o caráter performático da interpretação analítica e o considerando autônomo em relação à chamada inefabilidade da música – o que, na terminologia de Cook, corresponderia respectivamente a uma significação realizada

---

<sup>30</sup> “*In sum, hermeneutics – once something characterized by specific tools of thought within a handful of theories – has become a general theory of understanding for all spheres of human awareness*”.

<sup>31</sup> A apropriação da hermenêutica pela musicologia possui, entretanto, outras vertentes que remontam ao começo do século XX. A esse respeito, conferir a revisão esclarecedora de Alessandro Arbo (2000).

<sup>32</sup> “*In this project, music will emerge as the exemplar object of interpretation. Its lack of explicit referential force renders transparent both the conditions of possibility for interpretation and the character of interpretation as act and experience*”.

(*actualized meaning*) e a uma significação potencial (*potential meaning*). A diferença se dá no concernente à ênfase investigativa a que se propõe cada autor: Cook busca identificar uma convivência possível entre essas duas formas de compreensão, Kramer argumenta que a ideia de inefabilidade musical, ou seja, a *sobra* (*remainder* é o termo usado por Kramer) entre a música e a interpretação, não pode ser vista simplesmente como um poço sem fundo – o potencial infinito antes discutido –, mas um “incitamento a interpretar ainda mais, sem esperar ou desejar uma descoberta extensiva”<sup>33</sup> (KRAMER, 2011, p. 74). Neste sentido, o autor afirma que, numa perspectiva hermenêutica, “é precisamente a brecha semântica entre interpretação e objeto interpretado que é constitutiva de significação”<sup>34</sup> (KRAMER, 2012, p. 19). Essa *sobra*, que responde pelo que há pouco considerei a ‘impossibilidade’ de a análise abarcar a música e vice-versa, torna-se assim o próprio combustível da investida hermenêutica, já que, apesar de característica, não é exclusividade da música. Para Kramer, pelo contrário, a defasagem entre o verbal e o não verbal se manifesta em toda experiência humana, inclusive na própria linguagem:

A suposição de que palavras se tornam impotentes ante o não-verbal equivale a desprezar tanto a linguagem figurativa quanto a narrativa ilustrativa. Deter-se no não-verbal, comunicando indiretamente o que não pode ser diretamente expressado por palavras, é uma das funções mais tradicionais da linguagem, uma das mais ricas em termos de técnica<sup>35</sup> (KRAMER, 2002, p. 14).

No sentido hermenêutico do termo, a interpretação analítica a que me proponho ganha, portanto, uma definição mais clara, que a separa de outras conotações usualmente associadas a essa palavra. Kramer sugere a ideia de interpretação *aberta*, cujo objetivo “não é reproduzir suas premissas, mas produzir alguma a partir delas”<sup>36</sup> (KRAMER, 2011, p. 2), de maneira que a “hermenêutica sobretudo *não é* uma questão de dizer *isso é aquilo*”<sup>37</sup> (KRAMER, 2011, p. 147). Através dessa acepção, se pode contemplar o caráter dinâmico do campo de experiência musical proposto anteriormente, bem como a própria ideia de análise como continuação do processo composicional, embora esta última concepção ainda mereça uma consideração mais

---

<sup>33</sup> “Both [me and Cook] observe that verbalized meanings can never exhaust the reserve of potential meaning. Cook prefers to take this as a caution against hermeneutic excess. For me this reserve or remainder registers an incitement to interpret further without either hope or desire for an exhaustive discovery”.

<sup>34</sup> “From a hermeneutic standpoint (...) it is precisely the semantic gap between interpretation and the object interpreted that is constitutive of meaning”.

<sup>35</sup> “The supposition that words become powerless in the face of the nonverbal is tantamount to a dismissal to both figurative language and illustrative narrative. Addressing the nonverbal, communicating indirectly what cannot be directly conveyed by words, is one of the most traditional functions of language, and one of the richest in terms of technique”.

<sup>36</sup> “Open interpretation aims not to reproduce its premises but to produce something of them”.

<sup>37</sup> “Hermeneutics is above all not a matter of saying this is that”.

detida na conclusão deste capítulo e tal consideração careça – como não poderia deixar de ser – de uma extensão teórica através da própria prática analítica.

Críticas ao empreendimento hermenêutico de Kramer proliferaram nas últimas décadas, oriundas de diferentes perspectivas – inclusive hermenêuticas. Entretanto, creio que o foco concedido pelo autor, principalmente em suas últimas publicações, ao fator energético da interpretação (concebida como força em direção à significação e não como significado), permanece ausente ou secundário nas discussões suscitadas em torno de seu pensamento. Assim, quando Roger Savage considera que Kramer (entre outros) credita à hermenêutica musical “a função de ponte entre música e o caráter mais propriamente linguístico dos discursos musicológicos”<sup>38</sup> (SAVAGE, 2011, p. 4), o que no contexto da presente discussão pode ser traduzido por ponte entre o intra e o extramusical, a imagem utilizada neutraliza o caráter performático da interpretação, induzindo a dois erros cruciais, ambos atacados pelo próprio Kramer. O primeiro deles é considerar que a interpretação é uma condução da música para o texto, vistos então como dois objetos de uma cadeia produtiva. O texto, embora possa ser uma consequência concreta da interpretação, não resume seu produto (assim como tampouco a música).

O segundo erro é o papel de intermediação concedido à interpretação, segundo o qual ela funciona como tradução. A interpretação, ao contrário, carrega música e discurso rumo à expansão da experiência musical, a transformando e a empurrando para mais longe, à medida que dela se aproxima – em consequência, torna-se adequado considerar a interpretação como sendo não um objeto, mas uma força (uma coisa) criativa. Kramer explica esse ponto da seguinte forma:

Não há nunca uma escolha legítima entre o narrativo e o musical, apenas a escolha de como demorar-se no intervalo entre eles. É precisamente essa demora, e não a resolução entre um ou outro modo, a propriedade distintiva do trabalho artístico como tal<sup>39</sup> (KRAMER, 2012, p. 152).

Resta ainda o problema metodológico. Suas perguntas são prementes. Por um lado, deve-se definir como e quando surge e termina uma interpretação, por outro, se impõe a

---

<sup>38</sup> “Drawing upon a tradition of interpretive criticism dominated by the practice of supplementing formal descriptions with referential allusions to emotions, affects, and narrative programs, musicologists as philosophically diverse as Lawrence Kramer, Daniel K. L. Chua, and Bertold Hoeckner credit musical hermeneutics with the task of bridging between music and the more properly linguistic character of musicological discourses”.

<sup>39</sup> “There is never a legitimate choice between the narrative and the musical, only the choice of how to linger in the interval between them. It is precisely this lingering, and not the resolution to one mode or another, that is the distinctive property of the artwork as such.”

questão da avaliação: o que torna uma interpretação *válida* ou, pior, *verdadeira*? (Essa segunda questão é abordada no capítulo seguinte).

Primeiro, é necessário que se estabeleça minimamente uma relação entre hermenêutica e análise musical e, no segundo momento, entre hermenêutica e semiótica. Como a hermenêutica não propõe nenhuma revolução analítica, nem tampouco estabelece novas e objetivas relações de significação, sua prática se dá em sobreposição entre essas disciplinas, podendo encontrar nelas o disparo de ideias interpretativas. No caso da análise musical, sua interface com a hermenêutica ocorre na permanência de sua terminologia e, em certa medida, de diversos procedimentos metodológicos básicos e correntes na área de música. Neste sentido, Kramer afirma que a credibilidade da hermenêutica musical depende da representação analítica. A pormenorização analítica é necessária, então, “como representação figurativa do idioleto próprio da música (...), que, entretanto, não é separável, necessariamente ou mesmo plausivelmente, da linguagem cotidiana e sua riqueza de figuração”<sup>40</sup> (KRAMER, 2011, p. 161).

Note-se aqui uma aproximação com o pensamento de Nattiez, sendo possível relacionar o detalhamento analítico de Kramer com o nível neutro da tripartição semiológica. Note-se também a ameaça (novamente) da discussão sobre conteúdo intra e extramusical: seria o ‘idioleto próprio da música’ equivalente à música ‘em si’?

Independente da posição dos autores em debate, minha resposta é não. Em concordância com meu argumento até aqui, considero que o ‘idioleto’, neste caso, assim como a ‘imanência’ no de Nattiez, não deve ser considerado uma manifestação ‘interna’ da música, pressupondo que haja então manifestações ‘externas’. Ou seja, trata-se, com essas concepções, não do fenômeno musical como algo indizivelmente desligado do mundo, mas da maneira como se aborda a música desde o discurso. O nível neutro, assim, é um ponto do discurso analítico em que nos referimos a características consensualmente verificáveis nos rastros da composição musical.

Para esclarecer essa especificidade, amplio o exemplo anteriormente dado, aquele das notas dó-mi-sol. Conforme argumentado, a apreciação conjunta de tais notas não necessita ser considerada *dó maior*, recaindo tal decisão, ainda que minimamente, sobre a necessidade

---

<sup>40</sup> “For its part, hermeneutics has to acknowledge that its credibility (...) depends on analytic representation. Analytic detail is needed as a figurative representation of music’s own idiolect, the lexicon of its unfolding, which, however, is not necessarily or even plausibly separable from ordinary language and its richness of figuration”.

criativa de uma interpretação que as englobe. É impossível, entretanto, considerá-las como *não* sendo dó-mi-sol, pertencendo tal designação, portanto, ao nível neutro da análise (e não da música). Consensualmente, dependendo do contexto em que estejam inseridas, sua designação como *dó maior* pode ser considerada também neutra ou ‘idioleto próprio da música’. Contudo é importante observar, já neste grau incipiente de análise, que a fronteira entre esse idioleto e a interpretação começa a se desmanchar. Disso resulta um duplo pressuposto crucial: qualquer sentido que se empreste à música ultrapassa o nível neutro da análise. Em contrapartida, o nível neutro da análise não serve para outra coisa senão alavancar o sentido que se empresta à música ou, como diz Kramer: “significação condiciona forma tanto quanto forma condiciona significação”<sup>41</sup> (KRAMER, 2011, p. 151).

Aqui se afastam as ideias de Kramer e Nattiez, já que o último considera a análise de nível neutro como fundamento sobre o qual deve-se construir uma análise posterior, qualquer que seja. Kramer estabelece um princípio de não prioridade entre elas, segundo o qual “não importa por onde começamos, por descrição analítica ou intervenção hermenêutica, nem que distingamos claramente entre uma e outra”<sup>42</sup> (KRAMER, 2011, p. 151).

De minha parte, ressalto que a relação entre descrição analítica e interpretação é refeita, em vários momentos, durante as interpretações narrativas desta tese (semelhantemente ao exemplo concernente a *Ao Pó*), não simplesmente com o intuito de validá-las, mas como reflexo do processo interpretativo, no que se pode considerar o princípio de não prioridade como sendo também de retroalimentação.

Assumo, neste trabalho, que o mesmo princípio rege a relação entre semiótica e hermenêutica, fazendo com que os estudos sobre significação em música perpassem constantemente essas disciplinas. Desse modo, a interpretação narrativa pode ser informada e enriquecida por asserções cuja origem é mais semiótica do que propriamente analítica ou hermenêutica, como no caso do tema abstrato da ascensão em *Ao Pó*, vinculado, na interpretação narrativa, à ideia de esforço em direção à vida. A apropriação dessa ideia, no percurso narrativo da interpretação, abre-lhe efetivamente uma perspectiva hermenêutica, isto é, obedece a uma força criativa que transforma não só essa ideia no correr da invenção do discurso, como também e (para os objetivos pretendidos aqui) principalmente a própria música.

---

<sup>41</sup> “*Meaning conditions form as much as form conditions meaning*”.

<sup>42</sup> “*The principle of nonpriority means that it does not matter where we start, with analytic description or hermeneutic intervention, nor even that we clearly distinguish one from the other*”.

É de se esperar que essa relação de sobreposição entre hermenêutica, análise e semiótica propicie certa confusão interdisciplinar, da qual, segundo Leo Treitler, aparentemente sequer Kramer está isento (cf. TREITLER, 2011, p. 238). Entretanto, assim como em minhas considerações sobre a tripartição semiológica, o esforço para tal identificação obedece a uma função essencialmente metodológica. Além disso, reforça a caracterização do viés hermenêutico aqui argumentado e sua relação propulsora para com o campo da experiência musical, pois é justamente esse fator que o distancia de uma abordagem de cunho semiótico.

Como caracterizar, então, o passo a passo da construção interpretativa, bem como de seu distanciamento e de sua aproximação em relação às disciplinas com as quais interage?

Uma interpretação analítica, conforme concebida neste trabalho, origina-se sempre em alguma ideia sobre música e, mais especificamente, sobre *a* música em questão. Com base nessa ideia, vários produtos podem resultar do ato interpretativo. Aqui ofereço textos analíticos, que configuram uma de suas formas mais elaboradas, porém esse ato pode instigar outros modos de interação com a música, sejam eles comentários, impressões, movimentos corporais e assim sucessivamente. Antes da ideia que dispara a interpretação, a experiência musical se baseia em lugares comuns, relações genéricas e pré-concebidas que neutralizam as particularidades de determinada música em questão, das quais, não obstante, pode despertar uma ideia. Para Kramer, tal ideia toma a forma de uma ‘descrição construtiva’, isto é, a primeira instância de significação que não é extraída da música, mas a ela estendida, podendo ser expressa de forma concisa (cf. KRAMER, 2011, p. 46-63).

Assim acontece em *Introverso*, por exemplo, quando associo os ataques de ressonância controlada no piano com a ideia de manchas que se desfazem. Tal associação claramente não é resultado de uma análise de nível neutro, embora possa ser por ela reforçada, porém é a primeira coisa que tenho a dizer sobre a peça nesta tese. Além disso, e esse é o ponto mais importante aqui, a ideia de mancha facilmente transcende sua identificação pontual, quanto maior o interesse nela depositado, maior será seu incitamento ao ato interpretativo.

A criação das interpretações narrativas aqui propostas se dá, portanto, com a perseguição dessas ideias, cuja origem se justifica não por sua relação com as peças a que se referem nem pelo ato composicional que gerou essas peças (ou não necessariamente), mas pelo interesse criativo que concentram para mim e, espero, para quem me lê. Entretanto,

minha posição exposta neste capítulo é a de que essa perseguição não é alheia à música (reitero: não é extramusical), mas ocorre na medida em que *transforma* e *é transformada* pela experiência musical, em reflexão mútua provocada pela interação condensada entre os níveis poético, neutro e estésico do discurso sobre música. Assim, a ideia de mancha – para retornar a *Introverso* – não é somente o disparo da interpretação, como também seu ponto de chegada: tudo o que a interpretação efetua não é senão a composição dessa ideia, com apelo a estruturas, significações, literatura, bom senso, ou simplesmente o prazer da descoberta, do inadvertido, da invenção.

### **3.7 Interpretação como processo composicional**

A partir deste ponto, se fica em condições de encarar as interpretações analíticas desta tese como parte integrante do processo composicional. Nesta última seção de capítulo, vem à tona minha posição como compositor frente às questões abordadas. No que se refere aos meus objetivos neste trabalho, a considero vantajosa em relação aos trabalhos dos demais pesquisadores que se dedicam ao caráter performático da análise musical. Enquanto a música de concerto europeia, particularmente em seu repertório mais tradicional, domina incontestavelmente o *mainstream* internacional da Teoria da Música (pelo menos nas temáticas interessantes para esta tese), meu empreendimento volta-se praticamente às minhas próprias composições. Com isso não me refiro somente à particularidade de ter composto a música sobre a qual me detenho, mas também de havê-la feito muito recentemente e, mais, de situar-me na periferia da chamada música erudita ocidental, portanto das próprias questões de fundo que informam boa parte do presente debate. Essas particularidades, embora exijam certo cuidado no comércio de ideias com os autores aqui mencionados, abrem um caminho distinto para a exploração da interpretação em música, certamente menos constrangido pelo peso cultural de um repertório que acumula comentários há séculos.

Em seu trabalho interpretativo, Kramer tende a colocar em jogo várias relações entre música, política, ideologia ou contextos socioculturais. Apesar de estar preconizada em sua própria abordagem hermenêutica, a proliferação de tais relações, em minha leitura, testa constantemente os limites entre o interpretativo e o assertivo, entre a performance criativa e a elucubração sobrecarregada. Isso se vê enfatizado pelo fato de o repertório abordado estar praticamente restrito ao cânone europeu, no qual a elucubração é particularmente convidativa

pela quantidade de trabalhos e campos de conhecimento com os quais se pode facilmente dialogar.

Dessa forma, a interpretação analítica pode sofrer perda de força persuasiva, promovendo o distanciamento entre os indivíduos que a compartilham – isto é, entre o que a escreve e os que a leem. No caso de Kramer, entretanto, tal distância não decorre do fastio – pelo contrário, o estilo fluído e a agudeza do autor mantêm o interesse de seus textos. O que provoca uma posição defensiva na apreciação de algumas de suas interpretações é antes a pretensão de certas associações, cujas implicações generalizantes parecem retirar o foco da experiência musical e colocá-lo ora sobre uma questão histórica, ora sobre uma situação social, estética e assim sucessivamente. É o caso, por exemplo, da relação entre o primeiro movimento do quarteto em si bemol, K 458, “A Caça”, de Mozart, e o embate entre feudalismo e iluminismo (cf. KRAMER, 2011, p. 241-257). Ainda que a interpretação seja uma proposta criativa não excludente de outras alternativas, seu teor já não convida à criação de uma experiência musical, mas a uma elaboração teórica multidisciplinar que, para se tornar novamente interessante, careceria de uma depuração necessariamente extensa e não musical.

É precisamente este o ponto mais atacado em relação ao trabalho de Kramer, configurando-se também numa espécie de estigma da (até pouco tempo atrás) chamada ‘musicologia nova’. Já foram aqui mencionadas algumas críticas a esse estigma, às quais se poderia acrescentar aquela particularmente veemente de Spitzer (cf. SPITZER, 2012, p. 607-610). Esse estigma me parece superestimado por parte de seus críticos, sendo usado frequentemente como ‘cavalo de batalha’ para insistir em distanciamentos aparentemente epistemológicos, mas de fundo efetivamente ideológico, obscurecendo um potencial debate de aspectos mais aprofundados da hermenêutica musical, que são os que me interessam nesta tese. Se replico tal crítica neste momento, é por que minha proposta da interpretação analítica como ampliação do processo composicional se insere justamente nessa diferença de repertório, contexto e propósitos analíticos que me distanciam do empreendimento de Kramer, particularmente no que se refere à prática analítica.

Minha proposta aqui é, portanto, unir os pontos do primeiro capítulo desta tese (construído essencialmente sobre depoimentos e conceitos relacionados à minha prática composicional), com a discussão que venho elaborando no presente capítulo. Quero assim esclarecer meu posicionamento em prol da interpretação analítica como continuação do

processo composicional, e possibilitar a introdução de sua faceta mais específica, isto é, a da interpretação narrativa, da qual me ocupo no próximo capítulo.

Sendo a interpretação analítica teorizada aqui como uma performance, a maneira adequada para experimentar sua transformação sobre a música é, necessariamente, a pondo em ação, de preferência a considerando em relação à noção de outros caminhos interpretativos que não foram percorridos. Para tanto, proponho um pequeno exercício: antes de prosseguir com sua leitura, se considere a partitura contida na Figura 31 (reprodução, na íntegra, da peça *Pó*, que abre o ciclo *Coisas Pelo Ar*) e se busque conceber uma ideia interpretativa para essa peça, de acordo com o interesse de cada um, recorrendo-se ou não ao piano (quando possível) ou às diferentes gravações que acompanham esta tese.

I. Pó

Com leveza ♩ = 86

Piano

*p* *poco mp*

*riten.* *a tempo*

*sub. mf* *p*

sempre continuo, ainda que o som desapareça

*ppp* *mp* *uc.*

*poco rall.*

(uc.) tre corde

Figura 31: *Pó*, primeira peça de *Coisas Pelo Ar*.

Metodologicamente, a concepção dessa ideia coloca em jogo o primeiro passo interpretativo, ou seja, o primeiro salto hermenêutico, o qual está necessariamente vinculado a

um ponto de interesse do sujeito em relação à música. Disso decorre que a ausência de um ponto de interesse qualquer, isto é, de algo que enfatize a experiência com a música e a retire de seu primeiro estágio, no qual tudo é pré-julgamento e lugar comum, necessariamente impossibilita qualquer interpretação analítica. Além disso, e mais importante para meu argumento aqui, a concepção da ideia interpretativa implica que o objeto em questão já não é simplesmente a peça *Pó*, mas a própria definição da ideia.

Minha ideia interpretativa em *Pó* circunda a noção de *espessura*, acompanhada das qualidades de velocidade e registro. A espessura refere-se à conjugação homogênea de uma ou mais linhas melódicas, numa espécie de movimento errante, engordando ou emagrecendo, conforme as condições à que se expõe – condições que, em sua essência, são dadas por velocidade e registro. A matéria que assume tal ou qual espessura não precisa ser necessariamente identificada. Avanço, porém, um pouco mais na concepção da ideia interpretativa, a associando ao título da peça e, assim, a considerando sob a imagem de uma camada de pó suspensa no ar e, ainda um pouco mais, pensando na falta de movimentos bruscos na peça: uma camada de pó suspensa no ar (quase) parado, sob um feixe estreito de luz que perpassa o vidro de uma janela. Às qualidades de gordura ou magreza se pode então somar as de densidade e rarefação, tornando a relação imagética da música mais rica.

Vê-se que minha primeira atitude interpretativa em relação ao objeto ‘peça-*Pó*’ foi ultrapassar largamente o nível neutro da análise, sendo uma relação com poucas coisas da partitura imediatamente levada a uma imagem portadora de elementos dúbios. Tais elementos, como tradicionalmente vistos e teorizados, são criados a partir da música. O contrário, no entanto, é igualmente válido e importante, ou seja, a música é doravante criada a partir de tais elementos<sup>43</sup>.

Para que se possa ter uma noção clara desse paradoxo da significação musical, basta que se avaliem algumas implicações que a ideia interpretativa, pelo simples fato de ganhar vida, acarreta sobre a obra. A primeira delas já é de importância capital: estando a interpretação baseada na ideia de espessura de uma camada de pó, a forma dessa peça específica torna-se automaticamente unitária, permitindo a constituição de um fluxo temporal contínuo, fundamentado nos diferentes estados dessa espessura. Desta forma, os diferentes momentos da peça, inclusive aquele mais contrastante dos [9]-[16], podem ser vistos

---

<sup>43</sup> Ressalto que com ‘criação da música’ não me refiro à composição em sentido estrito (do som, da partitura), mas à composição da interpretação, da experiência musical.

conjuntamente, pois a interpretação os torna a mesma coisa, apenas mais densa ou rarefeita, gorda ou magra, visível-audível ou invisível-inaudível.

Outras ideias (mais pontuais) tornam-se então necessárias: por que ocorre aquela desconjunção da camada entre os [4]-[7]? Talvez alguma relação com registro, sendo o afastamento da região média do teclado uma desconcentração das partículas, fato que certamente responde pela diminuição da velocidade até não ser quase possível perceber seu movimento como camada. Aqui já está uma porta de entrada para o conceito de realidade musical, sendo o registro um limite para a realidade de *Pó*, cujo trespasse a transformaria em outra peça. E o dó (em oitavas separadas) extremamente longo dos [12]-[14]? Aqui é diferente: o desaparecimento do som, ainda que chegue a ocorrer, não ameaça a realidade da peça, pois continua muito presente a ideia interpretativa, apenas com sua espessura desfeita por um breve momento... mas o ar não termina de se mover e logo a camada torna-se novamente visível.

Neste momento, é interessante cada um considerar sua própria ideia interpretativa anterior à minha exposição – se é que lhe ocorreu alguma. Seja qual for o caso, não é difícil concluir que provavelmente ideias interpretativas muito diferentes podem vir à tona, as quais dão (ou dariam, se fossem perseguidas) origem a interpretações analíticas distantes. Assim como Kramer, considero que essa distância não é, de forma alguma, nociva ao estudo da música. Ao contrário, a distância sinaliza a potência criativa da interpretação e, com ela, a expansão do campo de experiência musical. O fato de uma interpretação não poder ser a transcrição *ipsis litteris* da música ‘em si’ não é um defeito, mas uma qualidade fascinante, que considero legitimamente ‘musical’.

Sendo ela musical, é também performática e composicional. No meu caso específico, é a continuação da composição. Para que tal condição fique clara, é necessário que se estabeleça ainda outra distância que não aquela entre a interpretação e o objeto, qual seja, a distância entre a composição do objeto e a composição da interpretação.

Diferentemente do que possa ser depreendido de meu pequeno exercício interpretativo, tais considerações não existiam enquanto eu compunha a peça *Pó*. A ideia central de espessura, por exemplo, só se definiu com a necessidade de escrita dos parágrafos precedentes, mais de um ano após a composição da música. Sequer os títulos *Coisas Pelo Ar* ou *Pó* estavam definidos naquele momento de composição em 2012. Eles mesmos não refletem senão o primeiro ensaio de ideia interpretativa, feito no decorrer da própria

composição do ciclo – do que se depreende que tal ideia (e com ela, os títulos) poderia ser outra, carregando consigo a música (tanto os sons quanto as demais ideias) para outro lugar, conforme venho argumentando aqui. Com isso, se pode perceber como a interpretação interfere na experiência musical, obedecendo, no meu caso, às premissas composicionais referidas no capítulo 1 desta tese.

Mas minha interpretação não é completamente alheia ao processo composicional de *Pó*. Há aqui um jogo de inter-relações naturalmente difícil de ser definido, pois os objetos a que dão origem (sons e palavras) compartilham uma intersecção na ideia e com ela se confundem. Portanto, não posso dizer que a ideia de espessura não existia antes dos parágrafos precedentes, pois ela informou, ainda vaga ou ‘sem rosto’, mas já como interpretação hermenêutica, o processo de composição da peça. Entretanto, sua definição em palavras anteriores (sua conformação como objeto discursivo) permitiu – e mesmo demandou – a criação de novas relações, que se interligaram com diferentes elementos da partitura e deram origem a uma concepção da música que definitivamente não existia até aqui.

Portanto, a definição da ideia – e com isso me refiro principalmente à sua definição na escrita – marca o início de um processo criativo, cujo caminho se faz, como produto, paralelamente à obra. Logo, sob o ponto de vista hermenêutico do campo da experiência musical, já não se pode falar objetivamente ‘da’ obra e ‘da’ análise, pois ambas se informam mutuamente e vão moldando o que se pode chamar de compreensão, por mais que tal compreensão não constitua a verdade da música. A compreensão não é, nem pode ser, um ponto de chegada. Ao contrário da partitura, do texto e da ocasião da performance, a interpretação é sempre uma coisa no meio. Fazê-la avançar significa refazê-la, torná-la composicional.



## 4 Narratividade em Música

Quando publicou um artigo cujo título pode ser traduzido por “Pode-se falar de narratividade em música?”<sup>44</sup>, há mais de duas décadas, Nattiez dificilmente previu que seu texto viria a ser um estigma da resistência à narratologia musical. A expressão ‘*saco de pancada*’ não é injusta aqui, pois, efetivamente, uma série de trabalhos posteriores buscou justificar seu ‘impulso’ narrativo precisamente refutando o argumento de Nattiez, de maneira que, numa ironia bastante verossímil, talvez ele até tenha promovido o fortalecimento da corrente de pensamento que buscava atacar. Uma frase em particular nesse artigo foi reiteradamente mencionada desde então. Vale a pena começar este capítulo com ela, não para ‘chover no molhado’, mas para que, de saída, se tenha uma ideia do desafio que ele representa para minha tese, principalmente no que se refere à discussão do capítulo anterior. A frase, extraída da página final do artigo, é a seguinte:

Eu tentei (...) demonstrar que, *em si*, e em oposição a muitas formulações linguísticas, música não é uma narrativa, e que qualquer descrição de suas estruturas formais em termos de narratividade não é mais do que uma metáfora supérflua (NATTIEZ, 1990a, p. 257)<sup>45</sup>.

Costuma-se presumir a resposta de Nattiez para sua própria pergunta a partir dessa frase, com ênfase dada à adjetivação ‘supérflua’, claramente pejorativa, empregada no substantivo ‘metáfora’, que não está longe de ser também um adjetivo sobre a narratividade em música também pejorativo, nesse contexto. Então: sendo a descrição narrativa não mais que uma metáfora, e ainda por cima supérflua (irrisória? banal?), ‘pode-se falar de narratividade em música’? A resposta do próprio Nattiez, segundo Klein & Reyland, é unívoca: “não” (2013, ix), ou, segundo Treitler (mais elegante): “sim, mas não deveríamos” (2011, p. 26).

A despeito do argumento de Nattiez, ou com sua ajuda, estudos sobre narratividade em música se multiplicaram a partir de então, mais intensamente nos últimos anos. Eles testemunharam o surgimento dos primeiros volumes dedicados exclusivamente ao tema em questão (MEELBERG, 2006; ALMÉN, 2008; GRABÓCZ, 2009), aos quais se pode somar

---

<sup>44</sup> “*Can one speak of narrativity in music?*” (NATTIEZ, 1990a).

<sup>45</sup> “*I have tried, in fact, to show that in itself, and as opposed to a great many linguistic utterances, music is not a narrative and that any description of its formal structures in terms of narrativity is nothing but superfluous metaphor.*”

um número especial da revista *Cahiers de Narratologie* sobre a narratividade musical<sup>46</sup>. Muito recentemente, foi publicada a primeira coletânea com textos dos principais autores que se dedicam ao assunto no mundo, neste caso especificamente focada em narratividade na música dos séculos XX e XXI (KLEIN; REYLAND, 2013). Ao redor disso, há grande quantidade de trabalhos que refletem o assunto sob prismas diversos de teoria e análise, composição, performance, cinema, etc., o tornando um tema quente e, portanto, dinâmico, abrangente e polêmico.

Semelhante multiplicação de abordagens trouxe consigo uma expansão vertiginosa do conceito de narratividade em música, a qual não se deu (nem, ao que parece, se dará daqui para frente) de forma homogênea e linear. Antes, o que se pode observar, mesmo numa revisão incipiente da literatura relacionada, é outra multiplicação, dentro do próprio conceito, de noções facetadas ou conotações específicas, de maneira que a definição de narratividade em música certamente não pode ser fornecida de maneira unívoca, nem sequer satisfatoriamente convencional<sup>47</sup>. Não obstante, pretendo estabelecer, nas páginas que seguem, um panorama das ideias que circundam o tema, as quais podem ser interpretadas, relacionadas e agrupadas em tendências que facilitem o estudo da narratividade em música, permitindo também meu posicionamento frente às problemáticas concernentes à minha investigação. Desta forma, minha opção, neste capítulo, é realizar essa revisão de bibliografia de forma paralela ao avanço sobre as questões que me competem aqui, desde a ligação da narratividade em música com a discussão promovida no capítulo 3 até o estabelecimento das premissas metodológicas que norteiam as interpretações narrativas oferecidas nesta tese<sup>48</sup>.

#### **4.1 Primeiros apontamentos sobre a questão de fundo na apropriação da narratividade em música**

Começo por completar o quadro histórico (ele mesmo narrativo e interpretativo, evidentemente), abordando brevemente o começo dos estudos sobre narratividade em música, ao qual a resposta de Nattiez se dirigiu. O impulso explicitamente narrativo na teoria contemporânea da música é geralmente datado por volta dos anos 80, principalmente com

---

<sup>46</sup> Esse número de *Cahiers de Narratologie* conta com um novo texto de Nattiez sobre o assunto (2011), o qual é aqui de evidente importância, sendo mencionado mais adiante.

<sup>47</sup> Essa característica, entretanto, não seria uma exclusividade da narratologia musical, mas estaria no campo geral de conhecimento narratológico, inclusive na teoria literária (cf. KLEIN, 2013).

<sup>48</sup> Outras revisões importantes de literatura sobre narratividade em música podem ser encontradas nos seguintes textos: MICZNIK 2001, ALMÉN 2008, GRABÓCZ 2009, KLEIN 2013.

referência aos trabalhos de Edward Cone (1974, 1982), Márta Grabócz (1986), Anthony Newcomb (1987), Fred Maus (1988) e Carolyn Abbate (1989)<sup>49</sup>. Neles, são teorizados alguns aspectos que se pode considerar narrativos em música: noção de *persona* musical; antropomorfização de elementos estruturais musicais; relações entre forma musical e trama narrativa; organização narrativa de significados; dualidade mimese/diegese em música; concepção de um narrador (e, com ele, de um tempo passado na estrutura musical). Embora se trate de discussões que ainda estão na ordem do dia, seu viés de abordagem mudou (ou se expandiu) consideravelmente em discussões posteriores, como se verá oportunamente.

Uma preocupação geral nesses estudos pioneiros refere-se à ontologia da música, especificamente à intersecção entre a noção de estrutura oriunda da análise musical e, como diz Maus, “formas mais humanizadoras de interpretação” (MAUS, 1988, p. 60). Essa discussão perdeu força principalmente por que a disciplina ‘tradicional’ de análise, em sua conotação formalista, deixou de ser uma preocupação central da teoria da música. A relação extra e intra musical, como abordada no capítulo anterior, permanece, contudo, um debate vigente. Quero aqui, portanto, chamar a atenção para o caráter ambíguo da narratologia musical, presente desde os primeiros estudos antes mencionados: ela quer invariavelmente ser mais que uma estrutura, mas dificilmente consegue livrar-se de um quê prescritivo e autoritário, conquanto, às vezes, se tente com muito afinco. Não é o caso, aparentemente, de Grabócz, o qual se insere deliberadamente na tradição estruturalista greimasiana, considerando que o objetivo de uma investigação narrativa em música é compreender, de maneira lógica, sua transformação (GRABÓCZ, 2009, p. 18). Entretanto, frequentemente se observa que o interesse pela narratividade em música provém de uma intenção mais dinâmica de compreensão, o que levou Newcomb a associá-lo à hermenêutica, considerando sua abordagem como “subjéctiva na medida em que depende da educação, intuição e talento individual como crítico-intérprete” (NEWCOMB, 1987, p. 164).

Para ser concretizada, entretanto, uma perspectiva narrativa em música necessita apoiar-se, ao menos parcialmente, na análise musical ou na semiótica, que parece ser sua tendência metodológica mais forte hoje em dia. É precisamente nessas ligações que a confusão começa. Aqui pode ser útil retomar o argumento de Nattiez. Graças à tripartição semiológica, discutida no capítulo anterior, se pode inferir que, ao afirmar que a música ‘em

---

<sup>49</sup> É certo que a relação entre música e narrativa tem séculos de antecedência (ABBATE, 1991, p. 24; ALMÉN, 2008, p. 16-20; GRABÓCZ, 2011, p. 6-10). Entretanto, minha abordagem, nesta tese, centra-se na apropriação crítica do conceito por parte da teoria da música, de maneira a esclarecer e justificar minha atribuição de um surgimento recente para a narratologia musical.

si' não é uma narrativa, Nattiez refere-se a seu nível neutro<sup>50</sup>. O autor não exclui, portanto, a possibilidade narrativa no discurso sobre música, nos níveis poiético ou estésico, e admite inclusive certa naturalidade nesse empreendimento:

Se, ao escutar música, fico tentado pelo “impulso narrativo”, isso ocorre porque, no nível estrito do discurso musical [leia-se: neutro], eu reconheço retornos, expectativas e resoluções, mas do quê eu não sei. (NATTIEZ, 1990a, p. 244-245)

Nesse sentido, o autor considera a narrativa em música como uma metalinguagem, o que explica seu caráter ‘metafórico’. Sua ênfase obsessiva nesse ponto deve ser entendida em relação à ambiguidade, antes mencionada, dos estudos sobre narratividade em música. Somente como resposta a isso posso compreender o adjetivo ‘supérfluo’, ainda mais considerando que o próprio Nattiez ocupara-se de casos nos quais cruzamentos entre música e narrativa deram origem a ideias admiráveis (cf. NATTIEZ, 1978). Vê-se que sua investida foca exclusivamente a ontologia da música: sua pretensão não é elucidar o que se pode ganhar com uma narratividade musical (há muito a se ganhar, o próprio Nattiez o sugere), mas afirmar que, qualquer que seja essa narratividade, ela não pode ser propriamente *musical*. Nesse sentido, num texto bem mais recente no qual revisita o assunto, o autor propõe considerar a música como sendo protonarrativa, na qual, assim como na História, “os elementos são como objetos neutros inscritos no tempo e que, como tais, solicitam a interpretação que elabora uma narração” (NATTIEZ, 2011, p. 5)<sup>51</sup>. À sua pergunta original se pode então oferecer uma resposta diferente: ‘Pode-se falar de narratividade em música [estritamente]?’ ‘Não, e daí?’. A pergunta, observe-se, perdeu o prazo de validade; porém não está simplesmente errada, como o querem Klein & Reyland (2013, p. ix.), cujas sugestões alternativas são, de fato, pertinentes: *como* se pode falar de narratividade em música? O que se aproveita de um entendimento narrativo da música? Dentre outras<sup>52</sup>. Ocupo-me de tais perguntas nas seções seguintes deste capítulo. Antes, é necessário insistir no problema trazido à tona por Nattiez, com o duplo objetivo de inserir minha discussão subsequente no contexto epistemológico desta tese e de observar, em diferentes exemplos, a ambiguidade (ou ‘jogo duplo’, como o vê Nattiez [2011, p. 11]) que circunda a narratologia musical.

---

<sup>50</sup> Sem pretender retornar ao debate sobre música ‘em si’ ou nível neutro, aqui, apenas saliento que meu argumento, no capítulo 3, se desfez da primeira noção e, conseqüentemente, restringiu a segunda, pelo menos em relação aos pressupostos de Nattiez.

<sup>51</sup> “(...) *Il n’y a interprétation historique proprement dite que lorsque je suis capable, en construisant une intrigue, d’établir entre les événements une relation de causalité qui les explique, c’est-à-dire en fait, de relier entre eux, par la logique d’un récit, les événements retenus. S’il en est ainsi, c’est parce que les événements sont comme des objets neutres inscrits dans le temps et qui, comme tels, sollicitent l’interprétation qu’élabore une narration. Mais pas plus en musique qu’en histoire, ces objets ne sont pas constitutifs, per se, d’un récit*”.

<sup>52</sup> Cf. KLEIN; REYLAND, 2013, P. ix-xvi.

Primeiro, os exemplos. Em um artigo de certa influência chamado “Estruturalismo e trama musical”, Gregory Karl se propõe a assimilar o conteúdo narrativo como parte do que chama de “substância essencial de obras musicais” (KARL, 1997, p. 14). É uma ideia claramente oposta à de Nattiez, Karl mesmo faz questão de reconhecer, buscando considerar a estrutura musical como algo que engloba elementos intra e extra musicais. Sua noção de narratividade, inspirada diretamente em Vladimir Propp (2006 [1928]), busca estabelecer em música funções narrativas estruturais à maneira do linguista russo, embora forçosamente menos específicas, as denominando ‘sequências funcionais’. A definição de Karl para o conceito é a seguinte:

(...) elas são ações no abstrato tomadas por um agente com respeito a outro, e os termos através dos quais são descritas aqui – envolvimento, interrupção, subversão, contra-ação, interrupção, integração, divergência, retirada, realização e transfiguração [–] refletem algo de seu caráter abstrato (KARL, 1997, p. 20)<sup>53</sup>.

Vê-se que, ainda num plano teórico, a proposição de Karl não está longe daquela de Nattiez, pois o ‘caráter abstrato’ de suas sequências funcionais - ‘abstrato’ é uma caracterização abundante em todo o artigo de Karl - é semelhante às características que, segundo Nattiez, tornam a música protonarrativa. A única diferença aqui reside na definição geral de narrativa, sendo, para Nattiez, algo que envolve sujeito e predicado, para Karl, apenas um conjunto de ações vagas, cuja especificidade não precisa ser buscada – uma abordagem possível de ser aplicada sobre a interpretação narrativa de *Ao Pó*, no capítulo 2, por exemplo. Ou seja, os agentes de Karl, chamados simplesmente protagonista e antagonista, não precisariam ser identificados com precisão (quem toma a ação), tampouco suas ações (o que é exatamente essa ação, por exemplo, ‘subverter-se’ ou ‘retirar-se’ em relação a o quê, como e por quê?).

Chega-se então à prática analítica. Aqui as diferenças, juntamente com a problemática de fundo, vêm à tona. Karl propõe uma trama narrativa para a sonata n. 23 op. 57, de Beethoven, apelidada *Appassionata*. Nessa trama, as duas regiões temáticas da exposição são concebidas como ‘protagonista’, e o pequeno motivo ré bemol-dó – designado ‘X’, que surge a partir do c. 10 – como ‘antagonista’. Apesar dessas designações, Karl rejeita a ideia de que protagonista e antagonista representem personagens, os considerando como “personificações

---

<sup>53</sup> “Called functional sequences, they are actions in the abstract undertaken by one agent with respect to another, and the terms by which they are described here – enclosure, disruption, subversion, counteraction, interruption, integration, divergence, withdrawal, realization and transfiguration reflect something of their abstract character.”

abstratas de forças opostas, impressões e estruturas internas dentro da psique da *persona*”<sup>54</sup> (KARL, 1997, p. 23) – no que se pode ver, mais uma vez, seu esforço por não definir concretamente o teor semântico de sua narrativa. Para todos os efeitos, trata-se de um conflito indefinido, neste caso, supostamente psicológico, no qual o motivo X é enquadrado como problema ou (possivelmente) distúrbio de personalidade. A partir dessa premissa, todos os demais elementos da peça em questão (transições, texturas, modulações, tonalidades etc.) são passíveis de ser (e o são) interpretados de acordo com o conflito estabelecido, outorgando à peça efetivamente uma estrutura narrativa (cf. o esquema gráfico em KARL, 1997, p. 21). O ponto em discussão é que Karl pretende que essa estrutura seja parte da estrutura ‘da obra’, passível de ser comparada com outras estruturas de outras obras, semelhantemente às comparações entre contos folclóricos levadas a cabo por Propp. A suposta vantagem dessa abordagem seria a possibilidade de se alcançar, a longo prazo, uma teorização de sequências funcionais, que permitisse estudos de relação entre estratégias narrativas de obras e/ou compositores distintos, dos quais novas perspectivas críticas poderiam surgir. Seus problemas, no entanto, são dois, e bem grandes.

O primeiro problema, de ordem metodológica, refere-se, por um lado, ao limite obscuro entre aquilo que Karl considera a estrutura narrativa musical e, por outro, à interpretação, no sentido argumentado no capítulo anterior desta tese. Na *Appassionata*, a caracterização do motivo X (ré bemol-dó) como antagonista pode ser considerada pertinente, tanto pelo interesse crítico que gera (contrariando o previsível dualismo entre as duas regiões temáticas da forma sonata), como pelas características contrastantes do próprio motivo em relação ao resto da obra. Conforme invocadas pelo autor, seriam elas o perfil rítmico marcante, o registro grave e o semitom descendente que, nas palavras de Karl, “lhe concedem uma qualidade agourenta ou sinistra”, sendo que “sua gravidade e insistência inflexível em suas três repetições sinalizam autoridade e poder elemental”<sup>55</sup> (KARL, 1997, p. 23).

---

<sup>54</sup> “*First and foremost, these roles do not represent independent characters, but should be understood as abstract personifications of opposing forces, impressions and structures within the psyche of the persona*”.

<sup>55</sup> “*Its low register and semitonal descent lend it an ominous or sinister quality, and its gravity and inflexible insistence in its three repetitions signal authority and elemental power.*”

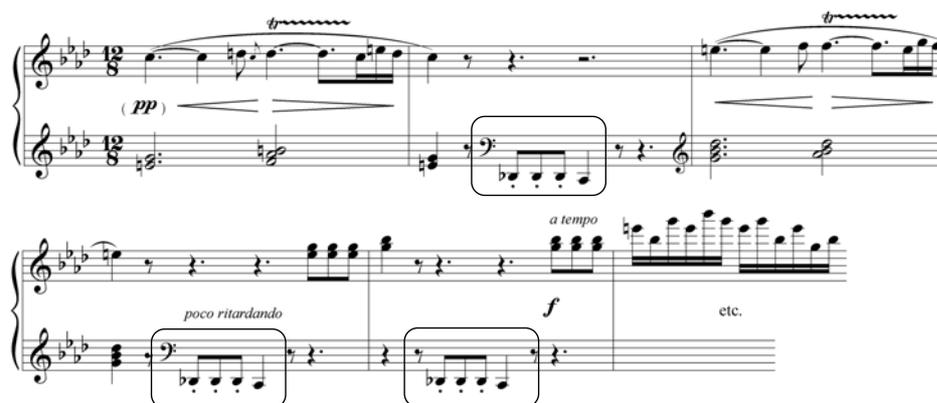


Figura 32: Beethoven, sonata no. 23 op. 57 mov. 1, [9]-[14]. Aparição do “motivo X” (cf. KARL, 1997).

Deixando de lado, por um momento, as implicações semânticas da descrição oferecida por Karl, pode-se talvez concluir com ele que o motivo estabelece efetivamente um conflito na peça e esse conflito merece um *status* estrutural, na medida em que não pode passar em branco em nenhuma discussão que se possa fazer sobre a *Appassionata*, pelo menos no tangente à sua expressividade. Tal possibilidade pode ser um pouco forçada, mas é ainda possível. Entretanto, resta à frente a identificação e a ligação de todos os demais elementos da peça que decorrem dessa decisão. Não é difícil prever que o balanço entre estrutura e interpretação ficará insustentável. O melhor aqui é citar alguns trechos diretamente do texto de Karl, por exemplo, suas considerações sobre a reexposição (a partir do [136]):

É apenas após a catástrofe da retransição que a persona reconhece inteiramente a magnitude da ameaça que havia sido imposta pelo antagonista. Tendo pago caro por subestimar seu adversário, é num estado de extrema agitação que a persona busca reconstruir a cena de abertura da sonata, para avaliar o que aconteceu de errado. Deveria a magnitude de tal ameaça ter sido reconhecida em sua primeira aparição? O que foi feito, se algo o foi, para precipitar a ameaça, e o que poderia ter sido feito para neutralizá-la? Essa são as perguntas prováveis a ocupar a persona<sup>56</sup> (KARL, 1997, p. 29-30).

Outro exemplo aparece logo depois, referente à reaparição da segunda região temática em fá maior, tonalidade homônima:

Pouco há a dizer sobre motivação na recapitulação quase literal da retransição e do segundo tema, pois é perfeitamente natural, após seus

<sup>56</sup> “Only after the catastrophe of the retransition does the persona fully recognize the magnitude of the threat that had been posed by the antagonist. Having suffered dearly for underestimating its adversary, it is in a state of extreme agitation that the persona attempts to reconstruct the sonata’s opening scene in order to ascertain what went wrong. Should the magnitude of the threat have been recognized when it was first delivered? What, if anything, had been done to precipitate the threat and what might have been done to neutralize it? These are the likely questions occupying the persona”.

infortúnios recentes, que a persona desejasse novamente submergir-se em sonhos consoladores ou visões esperançosas<sup>57</sup> (KARL, 1997, p. 30).

A situação aqui, portanto, me parece incômoda. Por um lado, tenta-se limitar a trama proposta a um plano ‘abstrato’ de pretensões estruturais e convenientemente indefinidas no que se refere à narrativa de fato da peça; por outro, como se pode notar nos trechos exemplificados, sugerem-se constantemente relações de significado que precisam ficar entreditas, pois, do contrário, atentariam contra a trama abstrata, isto é, estragariam a aura estrutural da proposta. De certa forma, o objetivo de semelhante abordagem parece ser o de manter um plano simbiótico entre narrativa e estrutura musical, ao mesmo tempo em que se vislumbram ideias através das quais se mostrem tacitamente o espírito e a perspicácia do analista. Essa posição em cima do muro, justamente por transparecer no texto, suscita a discussão sobre a pertinência da empreitada toda e recoloca em jogo a ambiguidade da narratologia musical. A pergunta que pede seu lugar aqui é, novamente, aquela de Nattiez: ‘Pode-se falar de narratividade em música?’ ‘Sim’, diz Karl, ‘desde que não inventemos nada específico nessa narrativa, apenas identificando as sequências funcionais abstratas que a compõem’. Então, por que preocupar-se em interpretar os motivos pelos quais a *persona* empreende a recapitulação, com especulações detalhadas de seus pensamentos, de sua vontade de refugiar-se no ‘sonho consolador’ do segundo tema? Claramente não se está falando aqui, pura e simplesmente, de uma função de ‘retirada’, pois ficam subentendidas conotações semânticas muito mais amplas que isso.

Entretanto, tais conotações já não são estruturais. Por isso Karl as mantém tácitas. Aqui vejo o segundo problema: não seria mais interessante perseguir as conotações, em detrimento da ‘estrutura’ narrativa da obra? As ideias sobre a *Appassionata* propostas por Karl são efetivamente instigantes, apesar de estarem, em grande parte, apenas sugeridas. Minha resposta antes proposta para a pergunta de Nattiez – ‘Não, e daí?’ – é, nesse sentido, uma descida do muro, mas para o lado oposto ao da estrutura musical, portanto alinhada com minha posição assumida no capítulo precedente desta tese. De certa forma, o que proponho, no atual capítulo, é uma inversão do propósito de Karl: colocar a ênfase sobre a ideia interpretativa e deixar que a interpretação narrativa tome seu curso criativo, preocupando-me em explorar suas conotações semânticas que me parecem pertinentes (e, deste modo, deixar de lado as que não me interessam). Por outro lado, a estrutura gerada - composição entre

---

<sup>57</sup> “There is little to say about motivation in the nearly literal recapitulation of the retransition and second theme, for it is perfectly natural after its recent misfortunes that the persona should again wish to submerge itself in consoling dreams or hopeful visions”.

discurso, partitura e sons - é também passível de escrutínio, comparação e formalização, contudo ela não é mais vista como música ‘em si’, e na composição dos textos a deixarei tácita, apenas entredita. Assim, conforme minha argumentação nesta tese, a narratividade musical não é um meio de elucidação da estrutura musical, mas de continuação do processo composicional, atuante sobre o campo de experiência musical e concretizado através do discurso da interpretação narrativa.

A concepção ambígua da narratividade em música, que acabo de discutir sobre o exemplo concreto do artigo de Karl, é certamente o maior desafio epistemológico desse campo de estudo e perpassa os demais trabalhos a ele dedicados. Dessa forma, pode-se reencontrá-lo constantemente, com maior ou menor evidência, em discursos e análises publicados. Sua solução, no entanto, não pode ser nem pontual nem conceitual, mas deve acontecer unicamente ao longo da escrita, isto é, da enunciação. Nesse sentido, posicionar-se frente a ele de forma explícita, como tratei de fazê-lo anteriormente, facilita a compreensão e o julgamento do trabalho realizado. Embora não seja possível estagnar esse desafio com uma resposta definitiva, creio ser possível identificar tendências de abordagem cujos resultados e pretensões podem variar radicalmente, ainda que alcançados com métodos analíticos semelhantes.

A principal dificuldade na revisão bibliográfica sobre a narratividade em música reside, portanto, precisamente no discernimento crítico entre as tendências de posicionamento em relação a esse desafio, pois elas são muito dinâmicas e devem ser rastreadas ao longo dos textos, que as manifestam ora explícita, ora implicitamente. Nesse contexto, o perigo que ameaça é incorrer em injustiças contra o pensamento de determinados autores, o reduzindo a preconceitos demasiado simplistas. Karl, por exemplo, considera a perspectiva de Nattiez como ‘formalista’, à qual soma (curiosamente) o trabalho de L. Kramer (KRAMER, 1991, cf. KARL, 1997, p. 14). Este é um enquadramento altamente questionável, sendo que o termo ‘formalista’ poderia, em certa medida, adjetivar o próprio trabalho de Karl ou, se não, mais precisamente ‘neo-Hanslickiano’, conforme sugeriu Cook em relação a empreendimentos semelhantes de outros autores (cf. COOK, 2001, p. 174-177). Por esse motivo, minha opção, neste capítulo, é deixar de lado esse tipo de classificação, limitando-me a identificar o contexto antes discutido, ao mesmo tempo em que abordo outros exemplos de análise e interpretação narrativas.

Por diferentes que sejam as tendências que convivem em relação ao desafio mencionado, uma busca por pontos em comum entre os diferentes trabalhos sobre a narratividade musical, escritos nos últimos vinte ou trinta anos, pode começar por critérios mais abrangentes. Ansgar Nünning (2003, p. 239-246), ao tentar esclarecer a distinção entre uma narratologia ‘clássica’ (orientada ao paradigma estruturalista dos anos 60 e 70) e uma ‘pós-clássica’ (proliferação diversificada de novas abordagens por volta dos anos 90), propôs um quadro comparativo com características de uma e de outra. Desse quadro, abstraio duas características da segunda, as quais, uma vez transpostas, podem iluminar certos parentescos no cenário aparentemente difuso da narratividade em música. São elas: (1) a ênfase na “dinâmica do processo de leitura (estratégias de leitura, escolhas interpretativas, regras de preferência) como objeto principal”; (2), o “foco na forma específica e nos efeitos de narrativas individuais”<sup>58</sup> (NÜNNING, 2003, p. 243-244).

Uma característica comum entre teorias sobre a narratividade musical é a diversidade de abordagens analíticas, não só entre autores como também entre as distintas análises de um mesmo autor. Isso pode ser observado principalmente em trabalhos mais extensos, como nos livros *A Theory of Musical Narrative* (2008), de Byron Almén, e *Musique, Narrativité, Signification* (2009), de Márta Grabócz. Em ambos os casos, são realizadas análises de obras musicais compostas em diferentes períodos históricos, nas quais o fundamento teórico pode recair sobre diversos ‘significantes’ musicais, segundo Grabócz (2009, p. 87): referências a gêneros musicais; tópicos; figuras retórico-musicais do período barroco; textos implícitos ou explícitos à música instrumental; materiais recorrentes em uma mesma obra ou em diferentes obras de um compositor. A isso se deve somar a consideração de ferramentas analíticas convencionais, as quais fundamentam interpretações de conflitos tonais, harmônicos, temáticos e texturais. Para Almén, a abordagem heterogênea de obras de diferentes estilos musicais sob uma mesma e genérica teoria da narratividade é a maneira mais produtiva para explorações interpretativas de narrativas musicais, processo que ele chama de “ecletismo metodológico” (ALMÉN, 2008, p. 222).

Visando esclarecer os fundamentos epistemológicos gerais da narratividade na musicologia contemporânea, tomo agora por base as duas características da ‘narratologia pós-clássica’, abstraídas do quadro proposto por Nünning, buscando ver como elas se relacionam com os objetivos pretendidos por aqueles que se dedicam à narratividade musical.

---

<sup>58</sup> (1) “*The dynamics of the reading process (reading strategies, interpretive choices, preference rules) as main object*”; (2) “*Focus on particular form and effects of individual narratives*”.

A primeira característica, centrada na dinâmica do processo de leitura, enfatiza a subjetividade do intérprete/analista, fato cuja importância tem sido ressaltada neste trabalho. Há inúmeros indícios e constatações da atual predominância generalizada desse princípio nos estudos sobre música, tanto na musicologia norte-americana e europeia, como em universidades brasileiras (cf. FREIRE, 2010, p. 14-56). Logo, não é surpreendente se constatar que essa tendência se mantém no campo da narratividade em música. Anthony Newcomb, por exemplo, se propunha a se apropriar da narratologia – neste caso fundamentando-se em Barthes, Culler, Ricoeur e outros – para abordar a questão de “como o sentido musical pode ser concebido, acessado e descrito” (NEWCOMB, 1987, p. 164).

A segunda característica da narratologia pós-classica, referente ao estudo da *forma particular*, pode ser vinculada com a aparente vocação inclusiva da narratividade musical em relação a outras teorias analíticas. Se, como explica Fred Maus, o objetivo da analogia musical à narrativa ou ao drama “não tem sido substituir recursos descritivos tradicionais, mas acrescentar-se a eles”<sup>59</sup> (MAUS, 1997, p. 293), desde logo um problema fundamental é vislumbrado, a saber, se há necessidade de uma narrativa musical. Esse problema é assim formulado por Vera Micznik:

A principal questão que fica por responder para qualquer caso de leitura narrativa da música é se uma metodologia analítica baseada na analogia entre música e narrativa traria resultados significativamente mais interessantes do que aqueles já obtidos pela análise convencional da música instrumental (...).<sup>60</sup> (MICZNIK, 2001, p. 198)

Em resposta a isso, a mesma autora busca restringir a atuação da narratologia sobre a música, estipulando “graus de narratividade” (MICZNIK, 2001, p. 244-249), segundo os quais determinadas peças são mais ou menos propensas a análises narrativas do que outras. A complexidade dos critérios dessa gradação não foi plenamente formalizada por Micznik, mas potencialmente permitiria chegar à estipulação de um grau de narratividade distinto para cada peça musical existente, conforme a própria autora deixa a entender (MICZNIK, 2001, p. 244)<sup>61</sup>. Sendo assim, e aqui se encontra consenso entre os pesquisadores da área, a efetividade da interpretação narrativa em música depende do repertório a que esta pretende se somar.

---

<sup>59</sup> “Generally speaking, the goal [of the analogies to narrative or drama] has not been to replace traditional descriptive resources, but to add to them”.

<sup>60</sup> “The major question that remains to be answered for each case of narrative reading of music is whether an analytical methodology based on the analogy between music and narrative would bring significantly more interesting results than what conventional analysis has already been doing for instrumental music (...)”.

<sup>61</sup> A autora fundamenta-se, principalmente, em teorias literárias de Gerald Prince, para associar maior grau de narratividade musical com os seguintes elementos: eventos numerosos, coexistência de distintas sequências temporais, presença de conflitos, percepção de estruturas totais com começo, meio e fim, entre outros (MICZNIK, 2001, p. 220). Como se observa, esses critérios não podem ser senão vagos balizadores para a designação de determinado grau de narratividade para determinada obra.

Mais especificamente: “as analogias [à música ou ao drama] podem levar a novos recursos úteis para descrever composições musicais específicas ou experiências de composições específicas”<sup>62</sup> (MAUS, 1997, p. 293).

Uma vez consideradas essas duas premissas em relação aos trabalhos sobre narratividade musical, as características de polivalência conceitual, descontinuidade e diversidade de abordagens teóricas entre esses trabalhos passam a ser entendidas ou mesmo justificadas do ponto de vista constitutivo da área de estudo. Neste sentido, o principal desafio dos analistas voltados à narratividade não está em precisar sua conceituação em música – creio que já não devemos esperar por isso –, mas em desenvolver interpretações narrativas específicas para cada peça analisada com base em metodologias variadas.

Após estabelecer a ligação entre a narratividade em música, os fundamentos epistemológicos concebidos no capítulo anterior, as perspectivas teóricas fundamentais de trabalhos relacionados ao assunto, resta-me ainda avançar sobre duas problemáticas prementes: o delineamento de uma metodologia específica para as interpretações narrativas desta tese e a argumentação sobre a relevância dos resultados obtidos. Desenvolvo a questão metodológica lançando mão, inicialmente, de outros exemplos analíticos de trabalhos afins, para, em seguida, apresentar ou, quando for o caso, adaptar as ferramentas que me parecem adequadas neste contexto. A questão da relevância da narratividade em música, conforme a defendo aqui, é discutida na última seção deste capítulo.

## **4.2 Subsídios para uma interpretação narrativa**

Inicialmente, se pode esboçar outra característica comum aos diferentes estudos sobre narratividade em música, agora, porém, de ordem metodológica. Refiro-me à necessidade, para a construção da análise de viés narrativo, de se estabelecer, no discurso, certas unidades de significação que transcendam o vocabulário técnico musical, o fazendo derivar em asserções que aproximem de outros âmbitos da experiência humana. Sendo a narrativa uma ação de compreensão, criadora de significação no campo da experiência musical, sua efetivação se dá, portanto, como metáfora, mas seu resultado possui (ou deveria possuir) implicações mais abrangentes que a utilização de pontes entre a música e o mundo ‘real’. A

---

<sup>62</sup>“(…) *the analogies [to narrative or drama] may lead to useful new resources for describing individual musical compositions or experiences of individual compositions*”.

rigor, identificar unidades de significação ainda nem sequer constitui ‘narrativização’, mas o fundamento para sua existência, portanto o primeiro passo metodológico a ser definido. Este primeiro passo traz consigo um risco epistemológico determinante nem sempre considerado devidamente; basta, por ora, em concordância com o posicionamento estabelecido nos primeiros capítulos desta tese, mencionar que essa ‘identificação’ já é em si um ato interpretativo e ultrapassa, inevitavelmente, a imanência ou nível neutro do fenômeno musical.

A atribuição de uma referência de experiência humana à música, através da análise, pode estar fundamentada em vários fatores, em que cada autor cria uma espécie de vocabulário semântico por meio do qual são estabelecidos elementos narrativos básicos, como oposições entre sujeitos, conflitos, frustrações, surpresas, etc. O trabalho analítico de Karl já fornece vários exemplos desse vocabulário e suas potencialidades, mas será interessante complementá-lo com exemplos de outros autores, a fim de que alcançar um quadro mais rico de possibilidades analíticas.

Note-se que esse vocabulário pode ter por base desde uma análise estritamente formal até uma hermenêutica musical que verse sobre argumentos semióticos ou mesmo emotivos. Um exemplo do primeiro caso é a breve interpretação, concebida por B. Almén (2008, p. 90-91), para a segunda das *Seis Pequenas Peças para Piano* op. 19 (A. Schoenberg). O autor limita-se a descrever o percurso de um movimento melódico que, inserido num padrão de acompanhamento, acaba por interrompê-lo e assumir algumas de suas características, para finalmente ser por ele absorvido. O outro extremo pode ser depreendido do estudo de A. Newcomb sobre a 9ª Sinfonia de Mahler (NEWCOMB, 1992, p.118-136), em que o percurso formal da peça e as recorrências e transformações temáticas são descritos como a conjugação de um processo de nascimento, envelhecimento e morte de um protagonista. Neste caso, antes de serem utilizados diretamente na interpretação narrativa, os elementos da análise musical (forma, modulações, variações motivicas...) são suportes para a criação de um vocabulário altamente referencial, o que permite ao autor concluir que, por exemplo, durante o segundo movimento protagonista “se joga na sensualidade física e distrações do mundo urbano moderno”<sup>63</sup> (NEWCOMB, 1992, p. 124).

---

<sup>63</sup> “Here [in the second movement] our protagonist (...) throws himself into the physical sensuality and distractions of the modern urban world”.

Dentre os possíveis subsídios semânticos para a interpretação narrativa – sendo os exemplos apresentados somente duas demonstrações de extremos opostos –, há, em trabalhos mais recentes, clara tendência à utilização de tópicos musicais como principal fundamento da narratividade em música. A análise de tópicos (*topical analysis*) foi assim alcunhada por Ratner (1980) e, desde então, se consolidou como ferramenta analítica através dos trabalhos de, entre muitos outros, Agawu (1991) e Hatten (1994)<sup>64</sup>. Trata-se, numa definição de Agawu, “de um significante (uma dada distribuição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, frequentemente mas nem sempre de qualidade referencial)”<sup>65</sup> (AGAWU, 1991, p. 49). Em sua aplicação prática, a análise de tópicos musicais tem sido utilizada como uma espécie de salvo-conduto para atribuições referenciais ao texto musical, em que a característica de convenção social sobre seu significado é enfatizada como validação de seu conteúdo semântico. Daí resulta a impressão deixada por alguns estudos de que o significado da tópica apresentado é quase ‘puramente’ musical, o que pode ser considerado uma estranha conjugação entre uma análise formalista e uma hermenêutica musical – ou mesmo como uma defesa contra a instabilidade, representada pelas características da narratologia pós-clássica mencionadas.

Há dois problemas importantes na apropriação da análise de tópicos como fundamento de interpretações narrativas, os quais passo a apresentar utilizando como exemplos as análises de Micznik e Grabócz para o primeiro movimento da 9ª Sinfonia de Mahler e para a primeira das *Deux Images* op. 10, “En Pleine Fleur”, de Bartók, respectivamente.

A primeira dificuldade ocorre quando diversos conteúdos semânticos são evocados na música como “significados intrínsecos enraizados em convenções sociais”<sup>66</sup> (MICZNIK 2001, p. 212), mas esses significados são apenas parcialmente – às vezes nem isso – aproveitados na interpretação narrativa. Micznik utiliza, em seu artigo, o conceito barthesiano, potencialmente mais abrangente de *conotações* para esse tipo de significado, porém sua aplicação prática está essencialmente baseada na análise de tópicos. Assim, por exemplo, o primeiro tema do movimento de Mahler “conota uma atmosfera serena, *passé*”, podendo-se “detectar um sentido ‘trivial’, ingênuo (...) especialmente na sua frase consequente ([18]-[25]), onde uma

---

<sup>64</sup> M. Grabócz chama a atenção para o paralelismo entre os conceitos de tópica e entonação (*intonation*), o qual foi utilizado por diversos teóricos do leste europeu, entre eles Asafiev (GRABOCZ, 2009, p. 22).

<sup>65</sup> “*Topics are musical signs. They consist of a signifier (a certain disposition of musical dimensions) and a signified (a conventional stylistic unit, often but not always referential in quality)*”.

<sup>66</sup> “*Connotations are not just personal or subjective associations left at the discretion of the interpreter; rather, they are intrinsic meanings rooted in social conventions*”.

simetria mais óbvia é preservada, e onde a técnica de variação beira a banalidade”<sup>67</sup> (2001, p. 213). A autora prossegue designando conotações semânticas para os materiais principais da peça, em que se pode destacar a ‘ansiedade’ e ‘desequilíbrio’ do segundo tema – o qual sofre no [372] transformação semântica para um “estado mental meditativo, introspectivo” (2001, p. 214) –, além do “poder anunciatório de magia ou fórmulas ritualísticas” (2001, p. 215), “perturbação ou distúrbio” (2001, p. 217) ou “qualidade fúnebre” (2001, p. 217), todas associadas a diferentes motivos musicais da obra.

Suspeito que uma interpretação narrativa dessa obra que empregasse todas essas conotações seria notavelmente extravagante, pois se veria obrigada a criar tantos predicados que o resultado passaria longe de uma semântica dita musical. Qual a causa da ansiedade? O que provocou a perda da ingenuidade? Quem morreu? Como? Evidentemente, não se espera da autora que responda semelhantes perguntas (conquanto tais respostas não sejam impossíveis), e é de fato com naturalidade que, para a criação da síntese narrativa na sequência do artigo, o principal fundamento passa a ser um vocabulário consideravelmente mais neutro, ou seja, mais parecido com o que chamamos de ‘musical’ e, portanto, menos referencial ao mundo externo: conduções harmônicas, percursos formais desconformes com o arquétipo forma-sonata, ou conotações mais abstratas como “decisão” e “ação positiva” (2001, p. 225) são alguns dos elementos norteadores da interpretação.

O segundo problema, que exemplifico através da análise de “En Pleine Fleur” realizada por M. Grabócz, é exatamente o oposto do primeiro: trata-se de uma interpretação narrativa toda baseada na análise de tópicos. A exemplo de suas análises da obra para piano de Liszt, levada a cabo desde os anos 70, a metodologia da autora passa pelo exame exaustivo das peças sinfônicas de Bartók, sendo que, nesse caso, são aproveitadas as referências teóricas importantes de J. Ujfalussy e B. Szabolcsi.

Desse amplo exame é abstraída uma lista de dezesseis tópicos principais consideradas significativas dentro da obra do compositor. Note-se, portanto, que a valorização semântica da tópica não se dá aqui como convenção social, mas como constituinte de um microuniverso semiótico de um compositor específico – embora seja sempre necessária uma referência externa para completar o significado, tal qual se vê claramente na descrição de tópicos como a da “natureza noturna” (GRABÓCZ, 2009, p. 266) ou a das “danças populares” (2009, p. 272).

---

<sup>67</sup> “Theme a (...) connotes a serene, passé atmosphere, (...). As de la Motte points out, one can even detect a ‘trivial’, or naïve sense on this theme, especially in its consequent phrase (bars 18-25), where a more obvious symmetry is preserved, and where the variation technique verge on banality”.

A principal diferença da abordagem de Grabócz em relação à de Micznik reside numa conjugação mais dinâmica e abrangente entre as diferentes tópicas, as quais estabelecem a própria sintaxe narrativa. Assim, por exemplo, a autora identifica, em “En Pleine Fleur”, o encadeamento constante de dois materiais-tópicas por toda a peça, marcando, de um lado, a *natureza* (canto lírico, quase popular, sob a indicação *tranquillo*) e, de outro, o *herói* (gesticulação de *lamento* do homem, escrito em quartas, quintas e segundas descendentes, sob a indicação *agitato*) (v. 2009, p. 284). No próximo passo, a autora passa a considerar o plano narrativo dessa sintaxe, afirmando, por exemplo, que, nos compassos entre os números de ensaio 9 e 10, “a significação ‘retórica’ (...) poderia ser a seguinte: o canto de consolação da natureza (...) não pode apaziguar a dor (a solidão, etc.) do herói”<sup>68</sup> (2009, p. 285).

Sendo obtidas através da análise extensa e criteriosa da obra do compositor e carregadas e adaptadas por distintos pesquisadores, tais asserções são certamente persuasivas e passíveis de ‘comprovação’ através da verificação das partituras em questão. Ainda assim, e talvez por isso mesmo, sente-se certa frustração ao ver, em poucas frases, um suposto significado musical e, dificilmente, se sentiria a tentação de escutá-lo ou imaginá-lo duas vezes. Neste caso, portanto, a pretensa autoridade e abrangência da combinação entre tópicas musicais e interpretação narrativa é tão grande que sufoca outros potenciais de associação de significado, isto é, sufoca a própria experiência musical, justamente por se pretendê-la comprovável e exaustiva.

Daí nasce uma pergunta que é de fato uma reação espontânea a esse esgotamento: *e depois?* A música continua transbordando de sua descrição, o que leva a questionar não a importância dos estudos aqui mencionados, mas a necessidade de se buscar, para a interpretação narrativa, um subsídio semântico mais estável do que a própria subjetividade criativa do intérprete, a qual pode ser plausível, convincente ou instigante, porém não comprovável. O maior interesse de uma narratividade musical está, como proponho neste trabalho, na criação de uma significação composta entre música e discurso sobre música, fundamentada numa metodologia explícita, porém não exaustiva.

A utilização da teoria das tópicas deixa, portanto, de ser o principal fundamento metodológico para as interpretações narrativas desta tese, embora estas não deixem de

---

<sup>68</sup> “La signification ‘rhétorique’ de ces mesures entre le chiffre 9 et la fin du chiffre 10 pourrait donc être la suivante : le chant de consolation de la nature (...) ne peut pas apaiser la douleur (la solitude, etc.) du héros”.

relacionar-se com trabalhos que dão maior importância a essa teoria. Além dos dois problemas já referidos, é importante mencionar também a diferença de contexto entre as composições que integram esta tese e o repertório abordado na grande maioria dos trabalhos sobre narratividade em música, o qual foca a tradição clássica europeia. Sendo também essa tradição objeto e origem da própria análise de tópicos, é compreensível que esta se torne uma peça chave para a maioria das abordagens analíticas, levando Almén, por exemplo, a dedicar um capítulo inteiro de seu livro ao tema (cf. ALMÉN 2008, p. 68-92).

Entretanto, está claro que a análise de tópicos não é a única fonte de unidades de significação em música e sua influência sobre abordagens narrativas tende a mesclar-se com outros recursos semânticos. Já mencionei alguns sugeridos por Grabócz, aos quais se poderiam somar intertextos e códigos diversos de acordo com os diferentes contextos e repertórios estudados, conforme indicado por Michael Klein (cf. KLEIN, 2004a, 2009). Em sua busca por ampliar as possibilidades do discurso narrativo para além da chamada ‘sintaxe musical’, Klein sugere que “é para essas convenções, o nível de significação (...), que devemos apelar, se desejamos considerar narrativas musicais que façam mais do que atuar sobre uma série de ações idealizadas”<sup>69</sup> (KLEIN, 2009, p. 109). É notável a ênfase dada pelo autor às tópicos e às relações de sintaxe musical em suas análises das Baladas n. 2 e 4, e do Noturno op. 32/1, de Chopin (cf. KLEIN, 2004b, 2009). Nelas, a tópica pastoral assume invariavelmente o protagonismo da ação, enquanto o jogo tonal delinea a trama buscada, embora outras relações de significação distintas (de ordem poética, literária, sociológica ou intertextual) subsidiem seu discurso.

Qual é então a opção mais adequada para o fundamento metodológico das interpretações narrativas nesta tese? Ou, dito mais especificamente: como serão forjadas as unidades de significação que as subsidiarão? Minha proposta é diminuir (mas não dirimir) a ênfase dada às convenções de significação, aí incluída a análise de tópicos, pois as obras aqui contempladas, ainda que se relacionem com a tradição musical de concerto europeia, não o fazem de maneira direta e carecem de uma vida social ampla, que convide à adoção restritiva dessa abordagem. No lugar da convenção, adoto, portanto, a perspectiva de ideia interpretativa apresentada no capítulo anterior. Essa alteração implica transformações

---

<sup>69</sup> “As a signifying system, music has its conventions of meaning: its topoi, genres, intertexts, and codes. And it is these conventions, the level of the signified, to which we must appeal if we wish to consider musical narratives that do more than play out a series of idealized actions”.

importantes, tanto nos procedimentos metodológicos adotados como nos resultados alcançados.

A ideia interpretativa, retomo, é a concentração de uma significação musical em uma noção particular e criativa, a qual dá origem à interpretação analítica. Pode se apoiar parcialmente em considerações convencionais, no entanto convenções não são imprescindíveis à sua existência, cuja origem reside no interesse intrínseco que representa para o analista e, espera-se, posteriormente para o leitor. Posto de forma breve: a ideia interpretativa deve ser instigante. É importante ressaltar que, embora resulte numa conformação pontual entre som, partitura e mundo, a ideia interpretativa não é o fim, mas a porta de entrada da interpretação narrativa. Nesse sentido, me propus, no capítulo precedente, a relacioná-la com o que Kramer chama ‘descrição construtiva’. É interessante avançar sobre essa relação, a fim de que se possa definir claramente o papel da ideia interpretativa na construção da interpretação narrativa. Tomo por ponto de partida uma distinção oferecida por Kramer:

(...) descrições construtivas não são interpretações em si mesmas, embora sejam atos interpretativos. Uma interpretação é um texto que cogita a significação de algo. Uma descrição construtiva é uma declaração, frequentemente apenas uma ou duas sentenças, na qual está concentrada a energia interpretativa. Descrições construtivas são, no ideal, a origem e o fim formais da interpretação, que busca uma condição de benefício mútuo com elas através dos efeitos de revitalização e transformação<sup>70</sup> (KRAMER, 2011, p. 56).

Note-se que Kramer outorga às noções de ‘interpretação’ e ‘descrição construtiva’ características divergentes. A primeira é definida como ‘texto’, não no sentido estrito da escrita, mas como intersecção dinâmica entre objetos e ideias. A segunda caracteriza-se por uma existência circunstancial, que pode ser concretizada em sentenças de valor performático. Ao considerá-la como concentração de ‘energia interpretativa’, Kramer aponta para a interação entre a descrição construtiva e a interpretação, cujo papel constante e interminável é o de dar vazão a essa energia.

Sob essa perspectiva, se pode então considerar como ‘descrições construtivas’ as ideias interpretativas apresentadas nesta tese, por exemplo, as manchas em *Introverso*; o embate entre temas abstratos em *Ao Pó*; a espessura em *Pó*; , o parêntese em *O Desvão* e a

---

<sup>70</sup>“(...) *constructive descriptions are not interpretations in themselves, though they are interpretive acts. An interpretation is a text that elaborates the meaning of something. A constructive description is a statement, often a sentence or two, in which interpretive energy is concentrated. Constructive descriptions are, ideally, the formal origin and end of interpretation, which seeks a condition of mutual benefit with them through the effects of revitalization and transformation*”.

busca por uma realidade musical em *Epopéia Fantástica*, duas interpretações narrativas ainda por vir. Pode-se também incluir nessa lista as ideias interpretativas que proporcionaram a inclusão de obras de outros compositores no capítulo introdutório: a metamúsica em *Perdutto in una città d'acque*, de Sciarrino, e a insanidade do piano no *Trio*, de Ligeti.

Entretanto, a preferência que concedo ao termo ideia interpretativa, neste contexto, explica-se pelo fato de as descrições construtivas exemplificadas serem empregadas como marco inicial e fundamental para a criação da interpretação narrativa, característica não salientada pelo conceito de Kramer. O ponto capital que quero explicitar, ao mesmo tempo em que me reporto à argumentação do capítulo precedente, é de ordem metodológica. Ou, melhor, de inversão de ordem: a criação da interpretação narrativa não se apoia sobre uma compreensão musical particular para alcançar uma descrição construtiva. Kramer toma a ideia interpretativa por ponto de partida, num empreendimento criativo que objetiva formar uma compreensão musical particular. Nesse sentido, implicações diversas, como procedimentos poéticos ou convenções de significação, perdem aqui sua força prescritiva sobre o exercício da análise musical, conquanto mantenham nele seu valor como potência de relações.

No quadro branco da interpretação narrativa, a primeira coisa a ser colocada é a ideia interpretativa. É em função dessa ideia que a interpretação se desenvolve. Contudo, e aqui entra a faceta de benefício mútuo observada por Kramer, a ideia interpretativa não é imutável. Enquanto toma forma a partir dessa ideia, surgindo entre música e discurso, a interpretação a transforma. Precisamente através dessa interação, impreterível e necessariamente dinâmica, a música não pode ser considerada uma representação da ideia interpretativa. Na interpretação narrativa, a ideia faz a música tanto quanto a música faz a ideia. O que são exatamente as manchas de *Introverso*? O parêntese d'*O Desvão*? A resposta não pode ser dada sem uma imagem musical. Aqui vemos como a metáfora da narrativa, embora supérflua em relação à natureza semiológica da *música em si* – se é que tal coisa existe –, toca fundo e revolve o campo da experiência musical.

Se bem que independa, *a priori*, daquilo que o compositor quis fazer, daquilo que pode ser relacionado com convenções de significação ou códigos quaisquer, ou ainda daquilo que referencia outras músicas, gêneros ou estilos; se bem que seja uma iniciativa do analista, recaia sobre critérios subjetivos e careça de comprovação consensual; se bem que dependa, para fazer sentido, do contexto no qual foi forjada, do idioma no qual está pensada e

formulada, da própria interpretação analítica a qual a transforma em sua enunciação; se bem que tudo isso, a ideia interpretativa não é arbitrária.

O valor de uma ideia interpretativa deve ser medido de acordo com o interesse que ela suscita no campo da experiência musical. Nesta tese, tomo por princípio a consideração de que esse interesse está imbricado com os fenômenos estudados pela teoria da música, porém sempre de forma imprevista. Quando considero o tema abstrato da ascensão, em *Ao Pó*, como um esforço em direção à vida, estou consciente de que a transição agudo/grave pode ser associada à dicotomia entre vida e morte em diversas instâncias da música clássica europeia, especialmente à conotação de transcendência evocada em minha interpretação narrativa. De maneira distinta, minha insistência sobre a ideia de mancha para os gestos pianísticos de *Introverso* é um resgate de impressões geradas durante a composição dessa peça. Embora os ataques de ressonância abafada possam ser associados às manchas, por não possuir fronteira clara com o silêncio, essa vinculação não encontra paralelo em outros repertórios.

Em ambos os casos, e de forma semelhante nos demais, a ideia interpretativa surge de critérios associativos distintos e se pretende justificada tanto por sua força sobre a interpretação como por sua intersecção com alguma particularidade da música, sendo ambas as coisas variantes e, portanto, de teorização imprevista. Disso resulta um esforço dúbio no estabelecimento de qualquer ideia interpretativa: ao mesmo tempo em que suscita uma relação inadvertida entre música e mundo, ela precisa, pelo bem de seu interesse e por sua abrangência, ser verossímil. Essa verossimilhança geralmente não é óbvia, portanto precisa ser também construída e argumentada na interpretação analítica e incorporada ao campo de experiência musical.

#### **4.3 Particularidades da metáfora narrativa em música**

A implementação da ideia interpretativa na interpretação narrativa se desdobra em características específicas da narratividade, as quais têm sido adaptadas à música em diferentes estudos afins, ainda que sob certa variedade de definições. Para fins de simplificação, aproveito aquelas apresentadas recentemente por Klein (KLEIN, 2013, p. 10-

17), num texto escrito com vistas a sintetizar essa variedade. São elas: agenciamento, trama e tempo<sup>71</sup>.

Nesta tese, as replico, porque ressoam nas interpretações narrativas aqui oferecidas e podem ser relacionadas com diversas instâncias discursivas nelas utilizadas. Dessa forma, tal apropriação segue um objetivo metodológico, de identificação de elementos constitutivos de narrativa em sentido abrangente, aproveitados como ferramentas conceituais para a criação das interpretações narrativas em música. A apropriação que faço desses elementos é, entretanto, adaptada às particularidades deste trabalho, envolvendo um posicionamento crítico frente àquilo que é sugerido por outros autores. Não obstante, meu esforço em prol de seu aproveitamento visa também contribuir para a discussão de sua definição geral em música. Busco apresentar novas perspectivas para essa definição, oriundas das necessidades específicas desta tese.

#### 4.3.1 Agenciamento

Narratividade implica causalidade. Essa premissa é geral, embora frequentemente problematizada de diversas formas pelo modernismo, seja no estudo de mitologia, folclore, literatura, cinema, música, ou outros. Entretanto, mesmo quando a causalidade é deliberadamente negada, mesmo quando o absurdo é preponderante e desloca os vínculos entre os elementos de uma narrativa em relação às experiências humanas mais diretas, a causalidade segue presente como um valor, se não como uma afirmação, pelo menos como uma interrogação.

Causalidade implica vontade. Sua essência é a conexão entre elementos, mesmo que tais elementos sejam, no primeiro momento, disparatados. Essa conexão abre imediatamente duas questões-chave para o empreendimento narrativo: uma delas é a criação de tempo, de que me ocupo mais adiante; outra concerne a quem a põe em prática, e é onde pretendo chegar agora.

Vontade, finalmente, implica agenciamento. Isto é, implica que algo ou alguém está a agir e esta ação resulta tanto nos elementos da narrativa quanto em suas conexões. É (ou são) agente(s). Na definição de Klein, agenciamento em música torna-se ativo quando se escutam

---

<sup>71</sup> Excluí dessa lista a noção de ‘narrador’ em música, cuja discussão me parece bastante menos relevante, pelo menos no contexto desta tese. A esse respeito, remeto aos estudos de Carolyn Abbate (ABBATE, 1989, 1991)

determinados elementos (motivos, ritmos, melodias, texturas etc.) com uma “urgência interna ou um ato de vontade”, mais do que como resultado de um “ato composicional mecanicista ou determinado”<sup>72</sup> (KLEIN, 2013, p. 12).

A acepção mais imediata do termo ‘agente’, na narratologia, refere-se a ‘personagem’, o que em música envolveria um processo de antropomorfização ou prosopopeia em relação a elementos como aqueles mencionados por Klein. É o caso do estudo já mencionado de Newcomb, por exemplo (NEWCOMB, 1992), ou também da identificação de um herói em certas análises de Grabócz, como visto. Contudo, sendo o referenciamento da música uma de suas polêmicas mais antigas, acirradas e duradouras, essa acepção mais direta é, de fato, a menos utilizada, por ser perigosamente precisa. Mesmo nos casos de Newcomb e Grabócz, a antropomorfização da narrativa musical não depreende personagens concretos, pessoas com nome, idade, identidade ou, para resumir numa palavra, personalidade. O ‘herói’, neste caso, funciona mais como entidade, isto é, como uma representação de determinados valores culturais e não propriamente uma personificação<sup>73</sup>.

Para além desses exemplos, mais próximos da acepção ‘personagem’, encontram-se, como possibilidades de agentes narrativos em música, definições menos precisas, como aquela sugerida por Karl para ‘Protagonista’ e ‘Antagonista’ na *Appassionata*, qual seja, a de “representantes de agentes quase-sencientes e suas ações”<sup>74</sup> (KARL, 1997, p. 16). Tal qual visto na discussão em torno de seu artigo, Karl esforça-se por não precisar em demasia os agentes e suas ações, embora sua essência permaneça sempre vinculada a algum tipo de experiência humana. O mesmo ocorre em agenciamentos que desviam de qualquer tipo de personificação, como o ‘pastoral’ na análises de Chopin por Klein. Neste sentido, mesmo um agente não humano, como uma força natural, pode assumir, desde a perspectiva narrativa, uma vontade, não por aquilo que é no mundo real, mas pelo valor simbólico que porta na interpretação – por exemplo, uma tempestade (Beethoven, Sinfonia no. 6, a “Pastoral”), ou um vento invernal (Vivaldi, concerto op. 8 no. 4, o “Inverno”).

---

<sup>72</sup> “Agency involves hearing music’s motives, rhythms, melodies, textures and so on unfolding with an inner urgency or an act of will rather than from some mechanistic or determinate compositional act”.

<sup>73</sup> É importante observar, entretanto, que possibilidades bastante precisas de antropomorfização são historicamente presentes, por exemplo, nas sonatas bíblicas de Kuhnau, ou na Sinfonia Fantástica, de Berlioz. Evidentemente, a palavra criadora da ideia que acompanha a música é imprescindível para a existência dessas narrativas... mas quando não é assim, em qualquer tipo de análise? O debate aqui ronda novamente a pergunta de Nattiez e a argumentação do capítulo 3 desta tese, sugerindo que som e palavra (intra e extra) se conjugam na experiência musical.

<sup>74</sup> “(...) some [of the elements of the musical work] can be understood to represent quasi-sentient agents and their actions”.

Em qualquer agenciamento em música, portanto, como bem assinalou Almén, o que entra em jogo é essencialmente um valor cultural (ALMÉN, 2008, p. 55) e qualquer valor cultural depende de uma ideologia. Por isso, a identificação de um agente está completamente metida no ato interpretativo, ainda que o valor promulgado seja amplamente intersubjetivo. O valor do ‘pastoral’, por exemplo, tende a ser positivo e desejado, pois geralmente representa um estado ou passado imaginário, no qual a humanidade está ou esteve alinhada com as forças primordiais da natureza. Nesse sentido, a Sinfonia n. 6, argumenta Kramer, “corporifica um tipo de nostalgia que teve a tendência de vir à tona sempre que forças de modernidade ou vida urbana pareceram ameaçar as continuidades de cultura tradicional”<sup>75</sup> (KRAMER, 2007, p. 178). Por conseguinte, qualquer elemento que se oponha à plenitude do pastoral tende a assumir um papel negativo, isto é, de antagonismo. Daí nasce outra característica comum à narratividade, a saber, o conflito narrativo.

Para Almén, rastrear esse conflito, interpretando como os valores culturais representados por diferentes agentes se assimilam mutuamente, se afastam ou se repelem, alterando (ou não) a hierarquia inicial entre esses valores, é a razão de ser da narratividade em música. Encaixa-se aí com justeza minha interpretação narrativa de *Ao Pó*, na qual o tema (no caso, o agente) da ascensão assume um valor positivo de transcendência, de busca por uma plenitude que, no discurso, parece ser a própria essência da música em questão. Esse tema surge, primeiro, no registro médio e apresenta uma tendência ascendente e contínua. O tema da irrupção aparece depois, no registro grave, ‘fora de lugar’, com articulação cortante e descontínua. É portador de uma ameaça de desintegração da peça, assumindo, portanto, um valor negativo. Está clara, assim, a manifestação de uma ideologia que subsidia a interpretação, possibilitando a designação das caracterizações de protagonista e antagonista, de forma semelhante ao estudo de Karl.

Buscando uma teorização estrutural de resultados possíveis de conflitos narrativos em música, Almén dá um passo adiante e propõe, desde a obra de Northrop Frye, a compreensão desses resultados a partir de dois eixos complementares: ordem/transgressão e vitória/derrota (ALMÉN, 2008, p. 65). A combinação desses eixos gera quatro saídas possíveis para qualquer conflito narrativo, que o autor, sempre com base em Frye, chama arquétipos narrativos: romance (ordem/vitória), tragédia (transgressão/derrota), ironia (ordem/derrota), comédia (transgressão/vitória) (cf. ALMÉN, 2003; 2008).

---

<sup>75</sup> “The *Pastoral* Symphony embodies a type of nostalgia that has tended to surface whenever the forces of modernity and urban life have seemed to threaten the continuities of traditional culture”.

Agenciamento, no entanto, não implica necessariamente conflito. Algumas de minhas interpretações nesta tese, como aquela de *Introverso* ou a sugerida, no capítulo precedente, para a primeira peça de Coisas Pelo Ar, *Pó*, dispensam a noção de conflito. Em outra situação, aquela de *O Desvão* (capítulo seguinte), a interpretação de um conflito entre piano e trio de clarinetes é apenas opcional, estando o foco sobre a coexistência e a verdade de diferentes realidades musicais. Em todos esses casos, o posicionamento ideológico deixa de recair sobre o valor e destino dos agentes e concentra-se sobre sua transformação. A perspectiva estética abandona a catarse e busca o desfrute imaginativo das realidades musicais, no qual o que se referencia é a potencialidade inaudita da experiência humana.

Essa nova perspectiva amplia o conceito de agenciamento na narratividade em música, questionando a obrigatoriedade de hierarquia e conflito entre agentes, permitindo que a narrativa construída possa fundamentar-se em outras ideias que não somente a vitória ou derrota desses agentes. Por esse motivo, considero que a categoria de arquétipos narrativos, conforme adaptada à música por Almén, possui abrangência restrita e não deve integrar, nesta tese, as características específicas da narratividade.

Resta-me ainda fazer algumas observações sobre os elementos musicais passíveis de suscitar agenciamento na interpretação narrativa. Sendo os estudos sobre narratividade em música geralmente voltados à tradição clássica europeia, não é surpreendente neles encontrar forte tendência de assimilação agencial de motivos, temas ou, de forma mais genérica, centros ou progressões tonais, aos quais se deve somar a questão da análise de tópicos. Assim, nesta tese, apresento sobre este ponto outra particularidade, que é o deslocamento da ênfase sobre elementos de sintaxe mais tradicional para outros, mais heterogêneos. Dentre as interpretações analíticas apresentadas nesta tese (contando as que ainda estão por vir), se pode abstrair as seguintes instâncias: gestos (ex. *Introverso*, *Breviário das Narrativas Absurdas/I*), velocidades (Pandorga); texturas e/ou registros (*Pó*, *Breviário das Narrativas/II*), instrumentos (*O Desvão*, *Ao Pó*, *Epopéia Fantástica*); mesmo a própria peça (*Epopéia Fantástica*).

A escolha desses elementos ocorre de acordo com a ideia interpretativa que dispara a interpretação analítica. Na maioria dos casos, o agenciamento está incluído na própria formulação da ideia interpretativa. Por esse motivo, sua escolha não poderia ser enquadrada em um método semiótico específico, pois segue os mesmos preceitos metodológicos da criação dessa ideia, a qual pode se fundamentar em recursos teóricos diversos. Assim, neste

capítulo, não pretendo abstrair da utilização desses elementos nenhuma premissa geral, salientando que sua designação agencial é circunstancial, ou seja, construída de acordo com as interpretações analíticas de cada peça e que, portanto, é nessas interpretações que sua fundamentação é encontrada.

Dentre os elementos de agenciamento mencionados, é importante, entretanto, ressaltar o destaque dado aos instrumentos nas obras de câmara que integram esta tese. Trata-se de um elemento praticamente ausente como agente em outros trabalhos sobre narratividade em música e muito presente nas interpretações narrativas que aqui apresento. Essa distinção responde diretamente a meu interesse composicional pela relação de engajamento/desengajamento instrumental discutida no capítulo 1 e pode, portanto, ser considerada como uma ênfase específica desta tese. Ela é passível de ser estendida a outros estudos e repertórios, como exemplificado no caso do *Trio* de Ligeti, no sentido de conceder um espaço de reflexão mais aprofundado à caracterização de instrumentos como agentes narrativos, mesmo numa perspectiva teórica mais abrangente. Dentre as interpretações narrativas que aqui apresento, tal caracterização assume o primeiro plano em *O Desvão*, no entanto está também fortemente presente em *Epopéia Fantástica* e até mesmo em *Ao Pó*, nas quais assume um papel subsidiário à trama dos temas abstratos.

#### 4.3.2 Trama<sup>76</sup>

Posto de forma extremamente simples: se agenciamento refere-se aos agentes de uma narrativa, trama refere-se ao conjunto de suas ações. Essa afirmação, em tal caso, carece de um desdobramento conceitual considerável. Passo a ocupar-me disso a partir de agora.

A fim de configurar uma trama, pelo menos na tradição aristotélica do termo, um conjunto de ações pressupõe duas qualidades básicas: que essas ações estejam interligadas e que conformem uma totalidade. A interligação significa que a sucessão temporal dessas ações importa para seu conteúdo, de acordo com o princípio de causalidade – mesmo que a causa

---

<sup>76</sup> Conforme esclarecido anteriormente, minha opção terminológica com respeito aos elementos da narratividade em música segue parcialmente a proposta recente de Klein. Para fins de clareza de contexto, observo que o termo equivalente a ‘trama’, na teoria da narrativa musical de Almén, seria ‘nível *actancial*’ [*actantial level*], cuja inspiração provém dos pensamentos de J. A. Greimas e, principalmente, J. Liszka (cf. ALMÉN, 2008).

em si seja ilógica. A totalidade significa, por um lado, que todo elemento absorvido pela trama deve ter impacto sobre os demais, e, por outro, que o sentido da trama não pode depender de elementos ignorados por ela, isto é, os quais lhe são externos.

Klein, nesse sentido, associa a trama com uma “cadeia de eventos” (KLEIN, 2013, p. 13). Essa associação é pertinente para a definição, desde que a ênfase não esteja simplesmente nos eventos, mas também (e principalmente) nos elos. Elos que, em música, significam transformações, não somente sonoras ou estruturais, porém igualmente conceituais em relação aos agentes da narrativa, ou ainda em relação à própria ideia interpretativa. Para reforçar o vínculo dessa noção com o contexto desta tese: elos que não existem na música ‘em si’, mas na interpretação, e que integram e transformam a música em seu sentido mais abrangente (proposto no capítulo 3), isto é, o do campo da experiência musical.

A associação entre ‘trama’ e ‘ação’ reveste-se, portanto, de um viés performático, no qual a característica sobressaliente é a de processo, de criação concomitante à interpretação. Pensando nessa particularidade, Mathias Roussalet sugere que a distinção entre ‘ação’ e ‘ato’ reside precisamente na dicotomia processo/resultado, que, embora nem sempre transparente, permite inferir mais claramente esse viés performático da primeira (cf. ROUSSALET, 2012). Assim, diferentemente do agenciamento, a trama geralmente não está presente na ideia interpretativa ou, pelo menos, não de forma clara e completa. Sua substância, ainda que parcial e previamente vislumbrada, deve ser concretizada durante a reflexão interpretativa, a qual, no caso específico das interpretações narrativas aqui apresentadas, ocorre como elemento-chave no processo de escrita.

Considerar que a trama é concomitante à interpretação remete novamente à discussão epistemológica desta tese, ou seja, ao fato de ela não se referir exclusivamente nem ao processo composicional (nível poético), nem à sua configuração musical (nível neutro), sem por isso deixar de ser ‘musical’. Agora estamos em condições de estabelecer seu papel específico, nas interpretações narrativas, como um fator de (ao mesmo tempo) compreensão e transformação musical. Para tanto, começo por desenhar uma trama para um caso particular – a segunda peça de Breviário das Narrativas Absurdas –, para, em seguida, expandir a discussão a uma perspectiva ontológica, com alguma ajuda de Paul Ricoeur.

O que dizer de uma miniatura que começa assim:

Breviário das Narrativas Absurdas II.

♩ = 86

Vibrafone

baquetas macias

Piano

Vib.

Pno.

Figura 33: *Breviário das Narrativas Absurdas/II*, [1]-[13].

E termina assim:

vibrafone: notas maiores indicam o uso da baqueta de borracha

Vib.

Pno.

sust. ped. →

Vib.

Pno.

(sust. ped.) →  
manter o pedal até o início da próxima narrativa...

Figura 34: *Breviário das Narrativas Absurdas/II*, [1]-[13].

Apenas cinco compassos separam um trecho do outro, começo e fim de uma peça que dura dois minutos (se tanto). Pode-se perceber que ela se transformou e que, embora não se trate de um contraste radical em termos estruturais, essa mudança apresenta agora um problema analítico notável. Tal problema pode ser definido pelo viés narrativo: o que acontece nessa peça e por que ela começa de um jeito e termina de outro? As respostas para essas perguntas solicitam uma trama. Conceder-lhes uma pode abrir um caminho de compreensão musical fascinante.

Começo por definir os estados inicial e final dessa transformação. Vários fatores de diferenciação podem servir de base para essa definição, dentre eles o deslocamento sutil de registro, no qual os sons graves tendem a desaparecer, ou também de harmonia, em que uma insinuação ‘bemolizadora’ (tendente aos campos de fá menor e sol menor) torna-se ‘sustenizadora’, a qual termina sugerindo o ré como centro tonal, deixando, portanto, a ressonância do dó sustenido no vibrafone como sensível, um final aberto.

Concentro-me, porém, no fator textural, que, neste caso, é o mais propício à ideia interpretativa que quero desenvolver. Assim, para tornar mais específica a problemática narrativa suscitada, se pode refazer a pergunta, dando-lhe já uma carga interpretativa considerável: como os blocos de acordes do início, essas colunas de ressonâncias variáveis, se desalinham numa textura mais fluida e diversificada? A trama que se delinea insinua, portanto, uma imiscuição mútua entre o vertical e o horizontal. Sobre esses dois eixos encontra-se a força de sua transformação.

A primeira sugestão clara de horizontalização aparece ainda na Figura 33, [12]-[13], em que o piano faz duas linhas simultâneas ascendentes – elas também sugestivas de um centro tonal ré, o que não deixa de ser uma sombra do final da transformação da qual me ocupo. Essas linhas representam uma expansão de realidade musical, surgindo nos registros agudo e superagudo (até então inexistentes na peça) e, principalmente, a tirando de seu jogo restrito de ataque e ressonância, através de uma concessão de fluidez melódica. Mas essa nova dimensão horizontal não está bastante clara nesse pequeno gesto pianístico. Ela ainda pode ser vinculada ao jogo de ataque e ressonância, mais precisamente à ressonância, pois acontece em níveis de intensidade extremamente baixos e em registro agudo, como se simulasse um grupo de harmônicos. Para avançar com a interpretação, faltam ainda aqueles cinco compassos do meio da peça. Aqui estão:

The image displays a musical score for two instruments: Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.). The score is divided into measures 14 through 18. The Vibraphone part is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A section in measure 18 is marked '(borracha)', indicating the use of a rubber mallet. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs). It includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings range from *f* to *sfz* (sforzando). A 'sost. ped.' (sustaining pedal) instruction is present at the bottom of the piano part in measure 18.

Figura 35: *Breviário das Narrativas Absurdas/II*, [14]-[18].

Nesses novos gestos do piano, se desfaz qualquer dúvida sobre a expansão da realidade musical já sugerida, com intervenções mais velozes, intensas, e graves. Surge também a inversão do jogo no [17], em que o vibrafone coloca a ‘ressonância’ à frente do ataque. Finalmente, o ataque do piano no [18] ganha de imediato, uma nova ressonância, que não aquela do vibrafone: trata-se da inclusão do pedal tonal, cuja ressonância harmônica fará parte da peça a partir de então. Nos compassos finais, apresentados na Figura 34, há uma preponderância horizontal de diversos elementos em concomitância, com acréscimo de timbre (uma baqueta de borracha no vibrafone, que contrasta com as macias), contraponto (surgimento da linha melódica no superagudo do piano) e, bem no fim, o deslocamento rítmico entre as linhas de acordes do piano e vibrafone. No entanto o vertical não desaparece no meio dessa dispersão, já que o jogo de ataque e ressonância permanece ativo com o uso do pedal tonal, o qual, aliás, é a última coisa que se ouve.

Eis, portanto, um processo de multiplicação gestual, que pode ser definido através de outro eixo na trama, a saber, conciso/disperso. Ao se juntarem todos esses elementos e se alcançar uma síntese interpretativa, a mistura entre vertical e horizontal causa a transformação da peça, que deixa sua concisão restrita de jogo entre ataque e ressonância para se desfazer em linhas e gestos concomitantes. Desfaz-se, como uma imagem que perde o foco e dá lugar a outras formas, as quais não se sabe se sempre estiveram ali contidas ou não. Vertical e horizontal, em sua conotação textural, são os agentes. Sua mútua imiscuição, conforme anteriormente argumentado, pode ser o conflito narrativo, mas não necessariamente. Enfim, todas essas ligações que acabo de fazer nos parágrafos precedentes são a trama, o elo.

Ao existir como ação, no fazer da interpretação narrativa, e dela consistindo parte fundamental, a trama não é um objeto. Paul Ricoeur a propõe como “um conjunto de combinações mediante as quais os acontecimentos se transformam *em* uma história ou – correlativamente – uma história se extrai *de* acontecimentos”<sup>77</sup> (RICOEUR, 2000, p. 192). Vê-se, nessa definição, que a preposição ‘mediante’ e os verbos ‘transformar’ e ‘extrair’ impedem que a definição de trama estanque em ‘conjunto de combinações’, a tornando necessariamente uma ação. Identificar uma trama significa fazê-la ou refazê-la e transformar constantemente os acontecimentos em história. Essa atividade é simultaneamente composição, no sentido etimológico da palavra, e compreensão musical, no sentido da ‘intelecção narrativa’ definida por Ricoeur. Ela se assemelha, na criação do texto, ao conceito de realidade musical na criação das composições deste memorial, ponto que pode ser relacionado com o próprio pensamento de Ricoeur:

A ficção tem essa capacidade de ‘refazer’ a realidade e, de modo mais preciso com relação à ficção narrativa, a realidade praxica, na medida em que o texto tende a abrir intencionalmente o horizonte de uma realidade nova, a qual podemos chamar mundo. Este mundo do texto intervém no mundo da ação para configurá-lo ou, me atreveria a dizer, para transformá-lo<sup>78</sup> (RICOEUR, 2000, p. 199).

Retomando a trama criada para *Breviário das Narrativas Absurdas/II*, se pode reencontrá-la agora sob o *status* de realidade musical, ao mesmo tempo reconfirmando e expandindo o argumento epistemológico desta tese.

#### 4.4.3 Tempo

Sigamos com Ricoeur: “Tudo o que se conta sucede no tempo, arraiga no mesmo, se desenvolve temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser narrado.”<sup>79</sup> (RICOEUR, 2000, p. 190). A relação de mútua dependência entre narrativa e tempo torna-se imprescindível. Durante anos, ocupou justamente Ricoeur, o qual dedicou-lhe três volumes de notável importância para o pensamento contemporâneo (cf. RICOEUR, 2012 [1983]). Minha

---

<sup>77</sup> “La trama es el conjunto de combinaciones mediante las cuales los acontecimientos se transforman en una historia o – correlativamente – una historia se extrae de acontecimientos”. (Texto publicado originalmente em castelhano).

<sup>78</sup> “La ficción tiene esa capacidad de ‘rehacer’ la realidad y, de modo más preciso en el marco de la ficción narrativa, la realidad praxica, en la medida en que el texto tiende a abrir intencionalmente el horizonte de una realidad nueva, a la que hemos podido llamar mundo. Este mundo del texto interviene en el mundo de la acción para configurarlo o, me atrevería a decir, para transformarlo”.

<sup>79</sup> “Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo se puede narrarse”.

intenção, neste ponto, é fornecer uma relação entre tempo e narratividade em música, pensando especificamente nas questões interpretativas suscitadas nesta tese, acrescentando à discussão outro exercício interpretativo, desta vez concernente à última peça de *Coisas Pelo Ar*, chamada *Pandorga*.

A discussão sobre o tempo em música insere-se frequentemente no marco da fenomenologia, do qual se inferem relações entre sucessões de sons e uma experiência temporal que lhes é afim, isto é, que desloca o ouvinte, por diferentes meios e com diferentes resultados, da noção convencional de tempo-relógio. Essa questão toma aqui sua devida importância. Quero, porém, colocá-la em relação à perspectiva hermenêutica adotada nesta tese, isto é, conferir à construção do tempo não somente um viés perceptivo ou cognitivo, mas também interpretativo ou, como explicita Monelle, considerar que a música pode *significar* tempo (MONELLE, 2000, p. 83). É evidente, neste caso, que o ouvinte deve ser entendido não somente como o sujeito que escuta a música, que a aprecia com maior ou menor atenção no seu desenrolar em ‘tempo real’, mas também como quem busca lhe dar múltiplos sentidos, a retendo e a transformando em sua memória, enfim, a inserindo no campo da experiência musical. Neste sentido, a experiência do tempo em música pode ocorrer à distância, por exemplo, a partir de uma partitura e sem compromisso com seu resultado cronológico ou mesmo atribuindo-lhe conceitos de ordem metafórica.

Considerar a reflexão musical desengajada do ato de escuta como sendo ‘à distancia’ constitui uma metáfora de relativa aceitação tácita, pois assim é referido esse processo e assim se costuma encontrá-lo caracterizado em textos sobre música. Tal metáfora traz implicações consideráveis para a concepção de uma temporalidade musical, pois, a partir dela, os conceitos de tempo e espaço se confundem, sendo o segundo frequentemente invocado como meio de cognição para o primeiro. Nicholas Cook assim observa essa questão:

‘Ver’ como constituintes de uma estrutura objetiva eventos musicais que são temporalmente distantes entre si – isto é, percebê-los como diretamente relacionados entre si – implica necessariamente ter, deles, uma consciência espacial, provavelmente visual. (...) Em outras palavras, música se torna forma e não apenas som na medida em que ela é experimentada espacialmente e não somente temporalmente. (COOK, 1990, p. 39)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> “To ‘see’ musical events that are temporally remote from each other as constituting an objective structure – that is, to perceive them as relating directly to each other – is of necessity to have a spatial, and most likely visual, awareness of them. (...) In other words, music becomes form and not just sound to the extent that it is experienced spatially and not just temporally.”

Pode-se considerar esse cruzamento conceitual como um efeito colateral da interação criativa com a música, o que explicita novamente o caráter abrangente dessa interação, simultaneamente dentro e fora do tempo-relógio, conforme antes argumentado. Talvez por causa disso, como sugere Celso Loureiro Chaves, dizer que a música é uma das artes do tempo é uma afirmação “não tão óbvia quanto parece” (CHAVES, 2010, p. 86). Nesse sentido, nas atividades musicais voltadas à criação encontra-se mais exposta a imbricação espaço-tempo, possivelmente ocasionada por processos cognitivos, a qual, no entanto, invade sensivelmente a constituição da cultura musical. A citação de Cook refere-se ao lado de lá da cadeia produtiva, isto é, à estética da recepção, mas facilmente se reencontra o fenômeno transmutado do lado de cá, na composição e na performance. Assim, por exemplo, ao escrever sobre sua própria música, Joji Yuasa considera que “temporalidade e espacialidade são unidas quase inseparavelmente em sua natureza”<sup>81</sup> (YUASA, 1993, p. 217). Fausto Romitelli identifica entre ele e sua música “a mediação da escritura, o lugar do cálculo, da reflexão, da pesquisa, da abstração que se torna ‘som’, energia, comunicação”. Fala em crença no “poder do olho que controla o ouvido”<sup>82</sup> (ROMITELLI, 1999, p. 87).

Tais considerações, entretanto, não são exclusividade da música. Elas podem ser relacionadas a certos preceitos genéricos, concernentes à cognição temporal desde perspectivas psicológicas e sociológicas. Robert Adlington, abordando a questão sob o viés da teoria da metáfora, considera a tendência de concepção do tempo como “uma construção social para lidar com a mudança” (2003, p. 299). A mudança seria geralmente compreendida através de outra metáfora: a do movimento. Quando se passa a lidar especificamente com a música, frequentemente se encontra forte tendência em associar certas transformações sonoras ao movimento, particularmente ao movimento para adiante, do que advêm não somente a necessidade de se conceber um tempo mas também inúmeras metáforas que são moeda corrente na relação verbal com a música (a tensão do elemento x *conduz* ao y, a música *se dirige* ao registro agudo...). Entretanto, argumenta Adlington, a associação entre mudança e movimento é somente uma das possibilidades de cognição das transformações sonoras que se experimenta com a música. O autor menciona uma série de outras metáforas que implicam sensações corporais as quais não estão diretamente relacionadas com o mover-se. Tais

---

<sup>81</sup> “*Temporality and spatiality in music are almost inseparably united in their natures*”.

<sup>82</sup> “*Entre moi et ma musique, il y a la médiation de l’écriture, le lieu du calcul, de la réflexion, de la recherche, de l’abstraction qui deviennent ‘son’, énergie, communication. (...); je crois au pouvoir de l’œil qui contrôle l’oreille*”.

possibilidades acarretam desafios para a concepção temporal da música que ainda estão por ser investigados e sobre os quais me detenho mais adiante.

Por ora, busco relacionar a cognição temporal por metáfora de movimento com a bipartição temporal lírico/progressivo em música, conforme definida por Monelle (2000, p. 81-114). Para o autor, a temporalidade lírica, vinculada implicitamente a uma espécie de estado natural da música, seria de natureza holística, ou seja, se manifestaria de maneira cíclica e não progressiva, tornando os conceitos de passado e futuro irrelevantes, sendo percebida, portanto, como um presente contínuo. A temporalidade progressiva, como o próprio nome anuncia, estabelece o avanço semântico do tempo. Manifesta-se em estruturas musicais específicas as quais, no que se refere à música de concerto, podem ser datadas objetivamente: é a partir da *seconda prattica* que, segundo Monelle, os primeiros sistemas progressivos passam a se desenvolver<sup>83</sup>.

Desde já se pode facilmente inferir que a concepção de uma temporalidade progressiva depende fundamentalmente de sua cognição por metáfora de movimento. Monelle lhe reserva adjetivos bastante sugestivos, a vinculando à propulsão, à passagem, à orientação, ao direcionamento, entre outros (cf. MONELLE, 2000, p. 86-110). Como se observa, permanece, nessa concepção, a imbricação tempo/espço na teorização de uma temporalidade musical. Essa teorização carece, desde a perspectiva narrativa adotada nesta tese, de uma separação conceitual em duas facetas complementares, porém distintas. A primeira delas é aquela vinculada à fenomenologia da música, segundo a qual certas disposições de elementos musicais propiciam uma experiência temporal, o que implica dizer que se percebe o tempo da música se movimentar e, portanto, avançar. Essa percepção, em grande parte, não depende do ouvinte como criador do tempo, mas se atém a preceitos culturais que podem ser identificados histórica e estilisticamente.

Entretanto, quando se passa à dialética entre as temporalidades lírica e progressiva proposta por Monelle, a situação se transforma. Já não se trata exclusivamente de perceber uma temporalidade musical, torna-se aqui necessário conceber o tempo e, principalmente neste caso, a atuação criativa do ouvinte vem a ser imprescindível. Tal dialética, a qual chamo *tempo narrativo*, fundamenta-se no encadeamento de instâncias cíclicas, em que a própria concepção do avanço do tempo seria irrelevante porque inexistente, se essas não estivessem

---

<sup>83</sup> Para um estudo mais focado sobre as temporalidades lírica e progressiva, bem como sobre seu potencial teórico e analítico, remeto ao ensaio de minha autoria sobre a peça *Terra Selvagem* de Bruno Kiefer (ANGELO, 2012a).

permeadas por instâncias progressivas, as quais permitem a instauração de uma memória musical, isto é, de um passado com o qual afrontar o presente.

A necessidade de criação do tempo narrativo está evidentemente em linha com os demais elementos da narratividade abordados aqui. Sua existência é de origem interpretativa, portanto impede que se estabeleça sempre com exatidão aquilo que é lírico ou progressivo no desenrolar musical. A aplicabilidade imprecisa de tais conceitos não os torna irrelevantes para a teoria da música. Sua categorização, apenas aparentemente dicotômica, pode ser considerada vaga em relação a tentativas mais detalhadas de tipologias temporais em música<sup>84</sup>, mas proporciona uma relação das temporalidades lírica e progressiva como polos conceituais frutíferos, para uma abordagem interpretativa através da interpretação analítica. A decorrência mais importante de sua identificação não é propriamente uma ferramenta analítica, mas a possibilidade adquirida de se teorizar sobre esse outro viés da temporalidade em música, o qual se estabelece interpretativamente por sobre a temporalidade perceptiva desvelada pela fenomenologia.

Veja-se, então, qual pode ser o potencial de semelhante discussão sobre o exercício da análise musical, tomando por objeto a peça que encerra o ciclo *Coisas Pelo Ar*, *Pandorga*. A duração curta (ca. 2') e a simplicidade de seus materiais, incluída aí a literal superficialidade de sua estrutura, facilitam sua rápida apreensão como objeto, ao passo em que postulam um enigma temporal instigante à luz do que venho argumentando até aqui.

A partir dos primeiros compassos da partitura da obra, pode-se identificar os elementos básicos que a compõem até seu final:

---

<sup>84</sup> Cf., por exemplo, KRAMER 1981 e ALMÉN & HATTEN 2013.

## V. Pandorga

À distância ♩ = 96

Piano

*mf* *(mf)*

*p* *(p)*

*pp* *(pp)*

*sempre* →

Figura 36: *Pandorga*, [1]-[4].

Trata-se de uma estrutura em três planos, identificáveis registralmente como médio, agudo e sobreagudo. Além disso, nessa peça, nenhuma ressonância é abafada (o pedal de sustentação permanece pressionado até o final), e determinado nível de intensidade é vinculado a cada plano, de maneira que há médio-*pp*, agudo-*p*, sobreagudo-*mf*. Observa-se também que todos os ataques estão distribuídos intermitentemente entre os diferentes planos, sendo raros os casos de concomitância no correr da peça, ao que devo acrescentar que tal distribuição não obedece a nenhum planejamento sistemático pré-composicional. Todas as escolhas se basearam num critério subjetivo de manutenção mais ou menos estável e perceptível, porém não padronizada, dos três planos durante toda a peça, em que as vinculações de intensidade com os distintos registros ajudaram a equilibrar as diferenças idiomáticas de decaimento do piano.

A esta altura, pode-se considerar que todos os elementos descritivos anteriores permitem identificar uma realidade musical. Sua atuação conjunta é, por assim dizer, a peça *Pandorga*. Tal realidade permanece relativamente estável até o último compasso, sendo possível então outorgar-lhe, nos termos de Monelle, uma temporalidade lírica, considerando que não há ali passado ou futuro, apenas um presente que se mantém.

Entretanto, desde o compasso que segue a Figura 36, a peça vai passar por transformações de maior ou menor vulto, quase todas elas sutis e passageiras. A partir dessas transformações emerge o problema temporal em *Pandorga*.

Assim, já no [5], inicia-se um longo processo de transformação harmônica – que, de fato, perdura até o final da peça –, o qual conta com relativa independência de atuação entre os três planos e pode ser abstraído, em sua totalidade, da seguinte maneira:



Figura 37: plano de transformação harmônica em *Pandorga*. Essa representação cobre toda sua extensão.

No primeiro bloco vertical da Figura 37, observam-se os primeiros acordes tal qual aparecem dispostos na partitura mostrada na Figura 36. Os demais acordes da Figura 37 estão distribuídos aproximadamente de acordo com sua disposição temporal (significando, aqui sim, *tempo-relógio*) na peça. O último acorde, no plano médio (pentagrama inferior), coincide com o último ataque de *Pandorga*. À primeira vista nota-se que os três planos são, no concernente a essa transformação harmônica, bastante independentes entre si. Seu desengajamento configura uma espécie de contraponto em movimento oblíquo: enquanto o plano sobreagudo se mantém mais ou menos estável (a presença do sol#/láb é praticamente constante), os planos agudo e médio empreendem uma pequena curva descendente. Além disso, no caso do plano agudo (pentagrama intermediário), essa curva é bem menor do que no plano médio. Seu terceiro e último acorde se mantém presente, através da realidade musical antes descrita, até o final da peça. Considere-se, por fim, que o pedal de sustentação mistura as ressonâncias, fazendo com que a passagem de um acorde a outro seja sensivelmente amenizada. Como resultado de tudo isso, ainda que se perceba uma mudança harmônica constante durante toda a peça, pode-se considerar que a curva descendente, isto é, sua direção, dificilmente será percebida tal qual apontada na Figura 37 (o *tempo-relógio* para o acontecimento dessa curva é de aproximadamente dois minutos).

Sobre esse processo de transformação, que abarca virtualmente toda a peça, inserem-se três outros processos pontuais, ou seja, que possuem começo, meio e fim *dentro* da realidade musical de *Pandorga*. Trata-se de processos facilmente relacionáveis entre si, portanto a melhor maneira de abordá-los é a partir do primeiro deles a aparecer sobre a superfície da peça:

Figura 38: *Pandorga*, [5]-[12]. Fatores de movimento 1 e 2.

Primeiro, quero chamar a atenção para o pequeno processo de intensificação no plano agudo, entre os [5]-[6], na Figura 38 (salientado no quadro pontilhado 1.). Note-se que há uma aceleração seguida de uma desaceleração, as quais são acompanhadas pelo regulador de dinâmica que, embora extremamente sutil, se contrapõe à vinculação fixa de intensidades para cada plano, como parte da realidade musical de *Pandorga*, conforme já argumentado. Pode-se aqui considerar este processo de intensificação como um fator de movimento: com isso, estamos inferindo que o principal elemento a ser observado nesse gesto não é o material em si, mas seu movimento de aceleração e desaceleração, acompanhado de sua intensificação e de seu arrefecimento.

A questão temporal começa assim a aparecer, mas, antes de encará-la, avanço com a descrição dos outros dois fatores de movimento, ocorrentes respectivamente nos planos sobreagudo e médio. Um deles pode ser observado ali mesmo na Figura 38, no quadro pontilhado 2. Como fator de movimento, pode ser identificado nos mesmos moldes que o anterior, apenas expandido no tempo-relógio e no grau de intensificação da dinâmica. O terceiro fator de movimento, ocorrente no registro médio entre os [17]-[21], apresenta uma diferença importante: seu processo de intensificação e aceleração não é seguido por um de arrefecimento e desaceleração, como nos dois casos anteriores. Além disso sua extensão e o âmbito de intensidades que abarca (*pp-ff*) são desproporcionalmente maiores do que os dos outros fatores de movimento, afetando inclusive as intensidades do plano sobreagudo, as quais, nesse trecho, estão sob a indicação *forte*. Ei-lo:

Figura 39: *Pandorga*, [13]-[24]. Fator de movimento 3.

Tamanho desproporção de intensidade e aceleração, apesar de ameaçadora para a realidade musical de *Pandorga*, desemboca num vazio – não sonoro, mas conceitual, já que o pedal de sustentação segue sempre acionado. A afetação textural é mínima, Nos compassos que seguem até seu final, a realidade musical da peça permanece essencialmente inalterada, continuando sua transformação harmônica e mantendo sua vinculação de intensidades com cada plano: médio-*pp*, agudo-*p*, sobreagudo-*mf*.

Para efeito de clareza, pode-se então adaptar a Figura 37, inserindo nela os três fatores de movimento recém discutidos:

The image shows a musical score for three staves in 4/8 time. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score features various dynamics: *mf* (mezzo-forte) at the beginning and end of the top staff; *p* (piano) in the middle of the top staff; *pp* (pianissimo) at the start of the bottom staff; *ff* (fortissimo) in the middle of the bottom staff; and *pp* at the end of the bottom staff. There are also markings like *ppoco* and *pp* with hairpins indicating dynamic changes. The notation includes chords and melodic lines with slurs and accents.

Figura 40: plano de transformação harmônica e fatores de movimento em *Pandorga*.

O desafio temporal em *Pandorga* nasce, aqui, em forma de paradoxo. Ao se querer incluir na interpretação narrativa a curva de transformação harmônica e os fatores de movimento, como se pode conciliá-la com a realidade musical da peça, concebida como inscrita numa temporalidade lírica e, portanto, cíclica e não progressiva? Por outro lado, não se pode desprezar a progressividade temporal dos elementos representados na Figura 40, que são precisamente os de maior interesse musical na peça, a caracterizando ao (ou apesar de) contradizer sua realidade musical.

Esse problema parece pôr em xeque a dialética bicrônica de Monelle ou, pelo menos, impele a definir melhor as possibilidades de mistura entre as temporalidades lírica e progressiva. Ou seja, já não se trata aqui de conceber uma narrativa linear, a qual responderia a uma “necessidade de alocar unidades líricas num contexto discursivo” (MONELLE, 2000, p. 98). Trata-se da necessidade de se teorizar uma concepção temporal que englobe o próprio contexto discursivo, fornecendo interpretações, por exemplo, para instâncias temporais progressivas presentes no interior de uma unidade lírica, ou mesmo para casos em que se identifica simultaneidade de percursos temporais interativos<sup>85</sup>. Para tanto, é preciso abandonar a cognição temporal por metáfora de movimento progressivo. Neste caso, vale a pena revisitar o texto de Adlington e considerar algumas outras metáforas possíveis, quando se quer compreender as mudanças sonoras que se percebe em música.

Para Adlington, a associação das transformações musicais com o movimento não é senão uma das possibilidades cognitivas que a experiência com a música oferece. Há outras possibilidades metafóricas comuns ao discurso sobre música que não implicam movimento, ou o fazem de maneira apenas secundária. Alguns exemplos oferecidos por Adlington são metáforas que envolvem calor, pressão, dureza, tensão, peso, luz (cf. ADLINGTON, 2003). Segundo o autor,

<sup>85</sup> Conferir, neste sentido, o conceito de planos sonoros multidimensionais proposto por Paulo Zuben (2009) e, numa instância criativa particularmente instigante aos desafios mencionados aqui, a ideia de multiplicidade na música de Stéphane Altier, como se os instrumentos “não se conhecessem entre si” (2010, p. 72).

tensão e relaxamento figuram proeminentemente em textos musicológicos como metáforas de transformações sonoras; ainda assim elas são vistas tipicamente como implicadas no movimento da música para diante, em detrimento de uma metáfora sem conotação de movimento e com potencialidade para a autonomia total.<sup>86</sup> (ADLINGTON, 2003, p. 308).

Inclusive as metáforas que envolvem movimento, argumenta Adlington, não implicam necessariamente movimento progressivo. Assim, por exemplo, se pode compreender um ‘movimento descendente’ em música como um descenso absolutamente vertical e não necessariamente em diagonal, como geralmente representado (2003, p. 310). Vários subterfúgios cognitivos podem ser apontados como influentes para essa tendência horizontalizante na cognição das transformações musicais. Um deles, certamente não desprezível, é a relação de sons com sua distribuição representativa em partituras. A cognição do tempo como movimento linear, entretanto, parece permear todos os demais fatores (inclusive a partitura). Aqui emerge novamente o problema das temporalidades em *Pandorga*.

Adlington não fornece solução para a questão, pois vincula suas metáforas à cognição de mudanças sonoras e desvia, por assim dizer, do problema do tempo. Tempo, para todos os efeitos, permanece sendo movimento e música, a arte do tempo.

Para estabelecer uma concepção temporal para *Pandorga* e assim dar uma conclusão a esta discussão, mantenho intocada a relação tempo-movimento em seu viés fenomenológico. Entretanto, quero propor que conciliar esta relação com um viés meta-temporal, aquele do tempo narrativo criado, feito forma, no qual o movimento passa a ser secundário, embora conceitualmente presente. Quase como consequência inevitável de tudo o que foi posto em discussão até aqui, faço uso de uma metáfora temerária.

\* \* \*

Imagine-se o tempo, em *Pandorga*, como um lençol estendido sobre uma superfície plana qualquer. Sabe-se que tal superfície não é totalmente lisa, pois a aparente estabilidade da realidade musical da peça baseia-se em uma sucessão irregular de ataques distribuídos entre três planos registrais. Pode-se conceber que cada fator de movimento antes apresentado revolve frementemente esse lençol, alterando a visão que dele se apreende. O lençol não aumenta de tamanho, nem se expande pela superfície por sobre a qual se estende, antes, pelo contrário, o tempo, apesar de movimentar-se, não *avança*. Por lógica, se pode agora corrigir a

---

<sup>86</sup> “For instance, ‘tension’ and ‘relaxation’ figure prominently in musicological texts as metaphors for changing sound, yet they are typically seen as implicated in music’s forward motion, rather than as a potentially wholly autonomous, non-motional metaphor”

ideia de curva outorgada à transformação harmônica da peça (Figura 40) e dizer que ela não efetua nenhum tipo de direção linear. Deve-se, então, dizer que ela se encolhe, que arrefece. A partir de agora, o presente da unidade lírica em *Pandorga*, apesar de onipresente, deixa de ser compreendido como cíclico e passa a ser vagabundo...

\* \* \*

Pode-se considerar que a metáfora proposta existe à revelia do objeto musical que lhe serviu de impulso criativo. Para que esse divórcio entre texto e música fique mais radicalmente exposto, evito deliberadamente utilizar a imagem sugerida pelo título da peça – *Pandorga* –, a qual, me parece, também poderia subsidiar uma metáfora, que abrisse, na música, um caminho reflexivo semelhante àquela do lençol. Minha intenção é evidenciar o percurso criativo da análise, em sua interpretação do tempo narrativo em *Pandorga*, como paralelo ao processo e à intenção composicional e, além disso, apenas tangente à peça como objeto (partitura-gravação-performance). Creio que a proximidade objetiva, subjacente entre a analogia sugerida e as características indicadas, descritiva e fenomenologicamente, na partitura, está suficientemente clara, de maneira que não se poderia considerar a primeira como arbitrária em relação à segunda. Entretanto, já não se poderia associar diretamente o conteúdo semântico da metáfora, isto é, seu resultado desviante, à estrutura da peça que lhe possibilitou a existência. Elas existem, repito, uma à revelia da outra.

#### **4.5 Fatores de relevância da narratividade em música**

Chega o momento, então, de ligar os pontos, e encerrar este capítulo sobre narratividade em música, o qual conclui o conjunto de discussões teóricas que fundamentam esta tese. A proposta desta conclusão é tanto esclarecer critérios de relevância teórica para as interpretações narrativas aqui apresentadas, quanto reafirmar e resumir, na definição desses critérios, os pontos fundamentais discutidos até aqui.

Considerando que esses critérios não dependem de validação objetiva, opto por chamá-los *fatores de relevância* da narratividade em música. Isso significa que não se poderia determinar sucintamente qualquer interpretação como preenchendo ou não esses requisitos, mas que os três fatores devem ser considerados em conjunto, no qual a presença de um pode ser mais forte do que a de outro, dependendo dos objetivos de cada interpretação. Em qualquer caso, a identificação desses três fatores está ligada aos fundamentos epistemológicos

e metodológicos defendidos neste trabalho, respondendo por linhas de ação tidas em consideração por ocasião da criação das interpretações analíticas aqui contidas, sendo que adotei, nesse processo, uma abordagem que os intercalasse no desenrolar dos textos. Os fatores de relevância são: (A) grau de fundamentação da narrativa na obra musical; (B) relevância do conteúdo atribuído à música através da narrativa; (C) interesse intrínseco à narrativa proposta.

#### 4.4.1 Fator de relevância (A): grau de fundamentação da narrativa na obra musical

Foi argumentado anteriormente que a interpretação narrativa não é arbitrária, pois reflete aspectos mais ou menos evidentes, concernentes à percepção, configuração ou composição da obra em questão. Essa intersecção entre análise e interpretação pode ser rastreada em todas as interpretações analíticas promovidas nesta tese. Ela foi exemplificada detalhadamente na discussão sobre a peça *Ao Pó*, no capítulo 3. Nessa ocasião, os níveis poético, neutro e estésico da semiologia tripartite foram evocados como balizadores teóricos dessa intersecção, permitindo que ela fosse relativamente esclarecida na apreciação da interpretação analítica em questão.

É precisamente essa intersecção que subsidia o fator de relevância (A), sob a premissa de que os elementos relevantes de uma devem encontrar equivalências de semelhante importância em outra. Trata-se de uma premissa igualmente importante para a ideia e para a interpretação narrativas, mas que não pode ser sistematizada, ou seja, essa equivalência recai sobre critérios subjetivos e sua força varia de acordo com a interpretação em questão.

Através desse fator de relevância, justificam-se a apropriação da análise musical, em termos de ferramentas teóricas diversas, e seu vocabulário técnico, no fazer da interpretação narrativa. Mais do que um simples casamento por conveniência, as diferentes disciplinas envolvidas pela narratividade em música efetuam imprescindível interação e mobilização de saberes. Mesmo quando se propõe como continuação do processo composicional, essa narratividade o faz acionando também conhecimentos culturais tradicionais e convencionalmente sedimentados. Portanto, a perspectiva narrativa aqui adotada integra a teoria da música, fazendo uso substancial ou referencial de vocabulários e metodologias

analíticas e semióticas. Foi com essas disciplinas que me pus em diálogo durante a fundamentação teórica deste trabalho.

#### 4.4.2 Fator de relevância (B): relevância do conteúdo atribuído à música através da narrativa

Conforme a posição adotada nesta tese, a interpretação narrativa não é propriamente uma análise musical. Seu percurso metodológico assenta-se sobre uma ideia interpretativa que transcende, deliberadamente, o objeto musical tradicional e, mais importante, serve de fundamento principal para a trajetória narrativa. Assim, a interpretação narrativa propõe sempre um desvio da famigerada música ‘em si’. Esse desvio não deve ser simplesmente circunstancial ou poeticamente sugestivo, ele deve ser a principal substância da interpretação, justamente por se desenvolver em função da ideia interpretativa que a norteia.

Ao descartar a música ‘em si’, entretanto, a interpretação narrativa não se torna ‘extramusical’. Ela transforma a música e a ela se soma no sentido mais amplo aqui defendido, isto é, integra e expande o campo da experiência musical. Essa transmutação do discurso em música, vista aqui como continuação do processo composicional, é a principal justificativa para o fator de relevância (B). Nela baseiam-se também todas as interpretações analíticas aqui apresentadas.

Pela explanação antecedente, observa-se que os fatores (A) e (B) são aparentemente paradoxais: enquanto um solicita à narratividade um parentesco próximo com a configuração e com os procedimentos concretos, vinculados ao objeto musical que a subsidia, o outro a manda seguir uma ideia interpretativa que a desvie desses mesmos elementos. Esse paradoxo é apenas aparente, porque o fator (A) não impede a plena vigência do fator (B), mas lembra que o desvio da interpretação narrativa está (ou deveria estar) constantemente atravessando o objeto musical, a maneira como ele foi feito ou as maneiras de percebê-lo. Os dois fatores são, nesse sentido, complementares. Sua observância conjunta permite à ideia transformar o objeto, tanto quanto o objeto transforma a ideia.

#### 4.4.3 Fator de relevância (C): interesse intrínseco à narrativa proposta

Diz o jargão (popular e acadêmico) que há muitas maneiras de se contar uma história. Não obstante, em cada narrativa é apenas uma delas a que existe, a qual sendo única é circunstancialmente a própria história. Para dar conta da efemeridade dessa existência da interpretação narrativa, como sendo de fato uma performance, proponho o fator (C). Nele, reencontra-se a questão da enunciação e, mais especificamente, a estética da narrativa discursiva em música.

Esse não é um debate exclusivo. Ele pode ser encontrado, ou pelo menos pressentido, em muitos estudos até aqui mencionados. De certa forma, a utilização de recursos antropomorfizantes ou prosopopeicos; de agenciamentos, encadeamento de ações e tempo narrativo; de inferência de narração, posicionamento ideológico e arquétipos narrativos - todos esses elementos recorrentes em vários trabalhos - cumpre não somente a função de tornar a narrativa em música compreensível e portadora de compreensão musical, mas também a de torná-la interessante e dinâmica em relação à experiência de mundo. Almén propôs inclusive uma categorização de tipos narrativos em música, os quais chamou modos retóricos: (1) intrafísico ou pessoal; (2) interpessoal; (3) social; (4) sinedóquico ou metonímico; (5) não *actorial* (ALMÉN, 2008, p. 162-163). O autor os sugere como uma espécie de adendo à sua teoria da narrativa musical, em que a escolha por um ou outro depende da “própria esfera de interesse do intérprete” (ALMÉN, 2008, p. 163). No entanto, o interesse em jogo aqui é muito mais aquele do leitor, como o próprio Almén reconhece mais adiante (ALMÉN 2008, p. 164), sendo esse o interesse contemplado pelo fator de relevância (C).

Conforme identificado anteriormente, as interpretações analíticas desta tese surgiram de acordo com as premissas composicionais de indefinição de materiais e fluência da forma. Antes de começar a escrever cada uma dessas interpretações, não sabia qual seria seu teor. Porém, assim como acontecera com as notas sobre a partitura, as palavras sobre o papel suscitaram ideias e vice-versa, de maneira que a construção foi se fazendo junto com a interpretação. Esse procedimento não se deve somente às premissas composicionais mencionadas, mas também à importância dada aqui à enunciação, que se viu equiparada à própria interpretação. Afinal, a relevância dos textos aqui presentes, justamente por se

proporem a uma continuação composicional, deve ser buscada também como arte através do fator (C). Isso quer dizer que sua importância, sendo artística, depende do ouvinte/leitor, de sua reflexão e de seu interesse ou, de forma convenientemente direta, depende da continuação que ele dará a esse processo composicional.



## 5 Parêntese e delírio em *O Desvão*

### 5.1. Breve introdução

Associações com a linguagem não se restringem à narratividade e ocorrem quase automaticamente, no momento em que se passa a expressar alguma ideia sobre música, seja no âmbito morfológico, sintático ou semântico. Tal associação música-linguagem, que pode ser rastreada até a própria conotação da palavra *musiké* no grego clássico, passou historicamente por diversas tendências na cultura ocidental. Ora pendeu mais para a retórica – como nos séculos XVII e XVIII –, ora para considerações relacionadas à sintaxe ou mesmo à gramática – como em diversos tratados da tradição germânica e também em trabalhos mais recentes, como o de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), apenas para citar um exemplo emblemático. Mesmo aproximações com a semântica, comuns em boa parte da literatura sobre música desde o século XIX, têm sido refeitas de maneira mais explícita e sistemática nas últimas décadas, principalmente através da semiologia musical, no que o livro *The Sense of Music* (2000), de Raymond Monelle, constitui um exemplo.

Não é minha intenção aqui me debruçar sobre o problema da associação música-linguagem, já estudado por diversos autores, para o qual tomo por referência trabalhos como os de Kofi Agawu (2009) e Nicholas Cook (2007). Neste capítulo, pretendo refletir especificamente sobre a ideia de parêntese em música, que de certa forma, motivou a composição de minha peça *O Desvão* e, portanto, me levou a buscar, em outros trabalhos e partituras, referências que me ajudassem nessa associação. Com base nessa concepção parentética crio a interpretação narrativa dessa peça.

À guisa de preâmbulo, tomo algumas considerações e advertências dos autores referidos, para assim estabelecer a perspectiva desde a qual o presente estudo se desenvolve. Nicholas Cook, para quem as conceptualizações da música como linguagem têm sido marcadas por confusões constantes entre o que é descritivo e o que é prescritivo (2007, p. 250), propõe a individualização do problema através das especificidades de cada obra musical. Neste caso, o esclarecimento da comparação entre música e linguagem seria um problema de solução sempre local, para o qual a perspectiva epistemológica seria

desenvolvida a partir da questão “de que maneira uma peça de música específica tem, e de que maneira lhe faltam, propriedades de tipo sintático?”<sup>87</sup> (2007, p. 254).

Agawu, ao tratar a questão abrangentemente, a considera como paradoxal: “linguagem e música são tão semelhantes quanto dessemelhantes. Não há dois sistemas – semióticos ou expressivos – que, contrapostos como se estivessem profundamente imbricados nas práticas um do outro, ainda assim permaneçam, enfim, separados e distintos”<sup>88</sup> (2009, p. 18). Diz o autor que tal aliança é ‘inevitável’, seja na composição, na escuta ou na análise musical (2009, p. 17).

Agawu estima que a saída possível para o paradoxo da imbricação entre música e linguagem, no caso da análise, reside em sua subjetivação, isto é, na possibilidade de construção de conhecimento por parte do analista, através das próprias contradições assinaladas. Assim,

os analistas musicais mais imaginativos não são aqueles que tratam a linguagem como uma janela transparente para uma dada realidade musical mas aqueles que, explícita ou implicitamente, refletem as limitações da linguagem mesmo quando a usam para transmitir suas ideias [*insights*] sobre música<sup>89</sup> (AGAWU, 2009, p. 18).

Ambas as premissas aqui vislumbradas, seja a particularização do problema da associação música-linguagem, seja a subjetivação da análise – ou análise como “modo de performance” (AGAWU, 2009, p. 5) -, são complementares na medida em que orientam para a construção experimental do conhecimento musical através do texto. Os dois casos enfatizam o papel criativo do analista como aquele que torna visível um aspecto despercebido numa obra específica, em detrimento de sua pretensa função teórica e generalizadora dos aspectos eventualmente abordados.

Tais premissas servem, portanto, de suporte para minha interpretação de *O Desvão*. Meu objetivo, neste capítulo simultaneamente singelo e pretensioso, é criar uma experiência musical para essa peça, a qual possa ser compartilhada e apreciada por quem me lê. Neste sentido, em concordância com as premissas epistemológicas adotadas nesta tese, esta interpretação narrativa é uma espécie de composição ou expansão da obra. Embora seu

---

<sup>87</sup> “If the concept of syntax is to be useful when applied to music, then, we need to ask a different question (...): in what way does a particular piece of music have, and in what ways does it not have, syntax-like properties?”

<sup>88</sup> “(...) language and music are as like as they are unlike. No two systems – semiotic or expressive – set against one another as thoroughly imbricated in each other’s practices and yet remain ultimately separate and distinct”.

<sup>89</sup> “The most imaginative musical analysts are not those who treat language as a transparent window onto a given musical reality but those who, whether explicitly or implicitly, reflect on language’s limitations even as they use it to convey insights about music”.

resultado não seja definitivo, talvez constitua um impulso para a criação de novas experiências relacionadas à peça em questão.

## 5.2. A noção de parêntese em música

Dentre as inúmeras associações possíveis entre música e linguagem, a que me interessa, neste capítulo, é aquela relacionada ao parêntese, o qual me serviu de motivação para a composição da peça *O Desvão*. Sendo um elemento de sintaxe certamente menos recorrente no discurso sobre música que os conceitos de frase, período ou sentença, por exemplo, a noção de parêntese é encontrada, com certa frequência, em textos ou explicações analíticas, embora nem sempre com a mesma conotação.

A demarcação entre o extra e o intra parentético [a utilização do sinal gráfico ( )]; a relação de seu conteúdo com o contexto em que está inserido; sua pretensa função explicativa; o fato de ser essencial ou supérfluo: todas essas questões estão envolvidas na transposição da noção de parêntese para a música.

Em seu artigo *The Cadenza as Parenthesis* (2006), Matthew Bribitzer-Stull busca justamente dar alguma sistematização a essas diferentes conotações, extraindo uma categorização de nove tipos de parênteses em música, ao cruzar os parâmetros *essencial*, *indefinido* [*unclear*] e *inessencial* com informações sobre as estruturas formal e tonal das peças estudadas (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 237-248).

Dado seu objeto bastante específico - cadências de concertos compostos entre os séculos XVIII e XIX -, dificilmente se poderia adaptar semelhante categorização a outros contextos musicais, ainda mais considerando que a definição de essencialidade das estruturas formal e tonal passa, segundo o autor, pela análise schenkeriana (2006, p. 237). Sua discussão sobre a transposição da noção de parêntese para a música é bastante relevante, pois abre caminho para definições mais híbridas do termo, volatilidade importante para as discussões levantadas neste ensaio.

Ao buscar uma definição abrangente do parêntese na linguagem, Bribitzer-Stull considera que, em seu contexto, “o parentético deve invocar um sentido de interrupção – um pronunciamento relacionado ao ponto em questão, embora tangencialmente, que se acrescenta a um fluxo de pensamento até então focado.” (2006, p. 213). Para além de sua definição como

interrupção, o autor considera que “o fluxo de informação em ambos os lados do parêntese deve continuar com clareza semântica e correção sintática”<sup>90</sup> (2006, p. 214).

Claramente, a faceta mais difícil na transposição dessa noção para a música ocorre no campo da semântica, não tanto pelo que está do outro lado, como referido por Bribitzer-Stull, mas pela relação tangencial entre os conteúdos dentro e fora do parêntese – a qual, me parece, só poderia ser estipulada como convenção em contextos musicais muito restritos, se tanto.

A fim de esboçar uma noção de parêntese pertinente à minha interpretação narrativa de *O Desvão*, proponho um pequeno exercício analítico. A partir da discussão feita até aqui, considere-se como um parêntese a intervenção do violoncelo na seguinte passagem de Sciarrino, extraída de *Lo Specchio Infranto*, penúltima peça de *Vanitas*:

Figura 41: S. Sciarrino, *Lo Specchio Infranto*, [35]-[41].

<sup>90</sup> “In context, the parenthetical must invoke a sense of interruption – a statement related, but tangential, to the point at hand is added to an otherwise focused train of thought. And the flow of information on either sides of the parenthesis must continue with semantic clarity and syntactic correctness”.

Ao se tomar como ponto de partida a metáfora da sintaxe musical, facilmente se pode interpretar a entrada do violoncelo como estando entre parênteses. A própria aparição deste instrumento, até então ausente na peça, corrobora a impressão de sua existência nela como um enxerto. A isso se pode acrescentar as mudanças drásticas de textura e de tempo, no que o fluxo constante do piano, sob as aparições intermitentes e *dal niente* da voz, dá lugar ao pulso constante e irregular dos *pizzicatos* atrás da ponte do violoncelo<sup>91</sup>.

Por fim, ao ensejo da própria metáfora, até mesmo os sinais de parêntese podem ser identificados nos dois ataques do piano em *sff* que emolduram a presença do violoncelo. O retorno da textura inicial a partir do [40], bem como a desapareição do violoncelo, é o último indício alentador de semelhante interpretação.

Um outro parêntese ocorre mais adiante na peça:

Figura 42: S. Sciarrino, *Lo Specchio Infranto*, [62]-[65].

<sup>91</sup> Bribitzer-Stull cita os seguintes elementos como possíveis indícios da retórica parentética em música: mudanças bruscas de textura, registro, harmonia ou conteúdo temático (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 214). Ainda que em um contexto diferente daquele a que se refere o autor, pode-se inferir, nesta entrada do violoncelo em *Lo Specchio Infranto*, a presença acentuada de todos esses elementos.

Note-se que esta nova ocorrência, apesar de ser mais curta e portar elementos diferentes, mantém essencialmente as mesmas características da anterior: a inserção inusitada e estática do violoncelo, em pulsação constante, e a emolduração desse gesto pelos ataques do piano em [62] (agora reforçada pelo grito da cantora) e [64].

Um passo adiante em minha interpretação é agora estabelecer uma relação entre o que está dentro e fora do parêntese, o que, bem se vê, está fortemente imbricado com a interpretação da própria peça como objeto estético. A questão mais instigante, neste caso, é o porquê da existência desses dois parênteses em *Lo Specchio Infranto*, pois, do ponto de vista sintático, a peça poderia existir perfeitamente sem eles.

A identificação daquilo que é tangencial entre o parêntese e o ‘texto’ seria, em música, uma tarefa ingrata, pois pressuporia uma asserção de conteúdo tão instável quanto pretensiosa. Basta lembrar, por exemplo, a posição de Nattiez e se percebe que a asserção de parênteses sobre *Lo Specchio Infranto* acarreta problemáticas semelhantes. Ou seja, no que se refere ao pequeno exercício analítico por mim sugerido, pode-se afirmar, analogamente a Nattiez, que se sabe que as Figura 41 e 42 funcionam como parênteses dentro da peça, mas ainda assim ignora-se sua relação semântica ou se fica impossibilitado de estabelecê-la precisamente. A mera asserção da existência dos parênteses abre, neste caso específico, um caminho renovador da análise: as duas aparições do violoncelo, alheias à estrutura da peça, abrem nela uma realidade musical subjacente. É bem certo que se pode entrevê-la somente em dois momentos no correr da peça, no entanto o fato de essa realidade estar aí contida corrói a veracidade da música feita por piano e voz e, desde uma perspectiva estética, se pode então considerar que *Lo Specchio Infranto* conforma duas músicas.

### 5.3. (como um delírio)

*L’huile de ce Tableau ternira ses couleurs*<sup>92</sup>

A ausência do valor de verdade no que até o [36] parecia ser a peça *Lo Specchio Infranto* é uma constatação interpretativa de consequências marcantes na definição do que ela é. Seu vazio conceitual pode então ser preenchido potencialmente por outras músicas além dos parênteses do violoncelo, quando a existência da peça se estende para além do objeto

---

<sup>92</sup> “O óleo deste quadro embotará suas cores”.

sonoro – ou: a partir de seu título, sua imagem ilusória se desfaz como um espelho estilhaçado, sendo assim completada por uma realidade que, mesmo invisível, a circunda sensivelmente.

Pode-se, no entanto, considerar que a delimitação de uma relação semântica e tangencial entre o que é ou não parêntese, além de semiologicamente arriscada, é também prescindível. A questão-chave, neste contexto, é a implicação estética da existência do parêntese em seu potencial de vislumbrar outras realidades musicais, inclusive aquelas que não serão ouvidas. Neste sentido, a metáfora musical se afasta ainda mais de sua contrapartida linguística, na medida em que o parêntese, contrariamente à sua função original explicativa ou ilustrativa, escava na música elementos que a multiplicam, que a tornam mais do que a imagem concreta do objeto sonoro.

Justamente esse aspecto multiplicador é considerado na interpretação narrativa de minha peça *O Desvão*, como mostra a Figura 43. (Trata-se da identificação do parêntese como um delírio, mas um delírio que transborda a realidade da peça, tornando-a uma música surreal).

A abertura do parêntese ocorre com a entrada do piano no [23]:

The image shows a musical score for measures 21 to 25 of the piece 'O Desvão'. It features four staves: two for Clarinet 1 (sib Cl. 1) and Clarinet 2 (sib Cl. 2), one for Clarinet Bass (Cl. B.), and one for Piano (Pno.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 21-22 show the woodwinds playing with various articulations and dynamics like *p* and *pp*. Measure 23 marks the entry of the piano, which plays a sustained chord with a dynamic of *p*. The piano part continues through measures 24 and 25. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 43: *O Desvão*, [21]-[25], partitura em dó.

Antes disso, há música para trio de clarinetes. Uma música que, a partir de seu primeiro compasso, está em lento e irregular processo de intensificação, de aceleração e de expansão registral. A entrada do piano, ainda que possa ser ligada ao movimento ascendente do segundo clarinete (v. Figura 43), provoca uma dobra sutil no tecido musical, intrometendo

nele novo timbre e novo tempo, através do acorde sustentado. O trio de clarinetes retoma seu curso logo adiante e, nesse caso, a pausa sob o signo de *fermata* no [23] pode ser considerada, no máximo, um reflexo estupefato, uma perplexidade em relação à estranheza da intromissão do piano.

Observa-se, portanto, que considerar a entrada do piano em *O Desvão* como um parêntese é, em relação a *Lo Specchio Infranto*, um passo a mais na direção contrária de sua definição na linguagem. Neste caso, além de desconsiderar a relação semântica entre o dentro e o fora da intervenção parentética, estou também a desprezar as regras mesmo de sua sintaxe.

No caso de *O Desvão*, a abertura do parêntese não implica o enxerto de uma passagem delimitada num espaço temporal contínuo da peça, mas simplesmente a abertura desta a uma outra realidade, antes invisível. Ao se insistir na relação metafórica com o parêntese linguístico, se terá que imaginá-lo agora como um elemento simultâneo à própria continuação do texto. Tal aberração, convenientemente polifônica, mantém, no entanto, as implicações estéticas assinaladas em *Lo Specchio Infranto*: a entrada do piano, não fazendo parte da música, atenta contra a veracidade da mesma (como um delírio) e instiga a questionar quantas músicas existirão por detrás ou ao redor d'*O Desvão*.

De certa maneira, o percurso de afastamento em relação ao conceito linguístico de parêntese, que venho seguindo até aqui, encontra-se justificado, ou pelo menos encorajado, pelas perspectivas adotadas como preâmbulo a este capítulo. Aqui se pode retomar a ideia de Agawu e considerar que minha tentativa é a de extrapolar as 'limitações' da linguagem, enquanto as uso como suporte para a interpretação analítica (AGAWU, 2009, p. 18).

Devo dizer que, dentro da própria perspectiva de Agawu, o termo 'limitação' me parece inadequado, já que qualquer comparação entre esses dois 'sistemas semióticos' (linguagem e música) seria um tiro no escuro. A linguagem, suporte da análise, não é aqui nem limitada, nem restritiva, pois não se propõe como tradução da música e, portanto, pode ser vista antes como multiplicadora de possibilidades, conforme a discussão feita no capítulo 3. Neste sentido, a expansão de determinados conceitos (como o de parêntese), através de seu emprego metafórico, me parece ser de grande valor epistêmico para a teoria da música e para este ensaio específico. Como ideia interpretativa, ele outorga valor criativo à análise musical, através do qual esta atividade, ao invés de se preocupar em transplantar sistematicamente conceitos para seu domínio, permite que eles se transformem, enquanto a transformam, de acordo com as características da música estudada.

Deste modo, a designação da entrada do piano em *O Desvão* como uma abertura parentética não é uma conceituação genérica do parêntese em música, nem tampouco serve como explicação estanque da peça. Ela é antes um disparador do processo criativo, um núcleo poético em torno do qual se constrói o texto analítico, assim como, neste caso específico, se construiu a própria composição, embora os caminhos criativos de análise e composição, conforme tenho proposto, sejam independentes, às vezes mesmo distantes.

Veja-se agora como, no correr da peça, se dá a coexistência entre as músicas que compõem *O Desvão*. O piano insere outra velocidade na peça e, em princípio, anda completamente desengajado do trio de clarinetes. Entretanto, a partir do [35] empreende também um processo de intensificação, alinhando-se com o restante do grupo. Neste caso, além da aceleração dos gestos em cada instrumento e do aumento drástico da expressividade dinâmica em relação ao ambiente *piano* da primeira parte da obra, se vê, até o [42], o desabamento da peça em direção ao registro grave, até então inexplorado:

Figura 44: *O Desvão*, [41]-[43].

Conquanto se tenha evidenciado um processo de intensificação desde o começo da peça, portanto antes da entrada do piano, é ainda assim notável certa afetação desse processo entre os [24]-[42], como se a abertura do parêntese propiciasse seu descontrole em relação à sua moderação inicial. Embora o direcionamento ao registro grave não apareça entre [24]-[34] – o piano, neste momento, empreende antes um movimento em direção ascendente. Observa-se, desde já, além da mencionada expansão do âmbito de intensidades, maior diversidade rítmica

e de articulação no trio de clarinetes. A precipitação vertiginosa, levada a cabo principalmente entre [37]-[42], possibilita a interpretação de que a abertura do parêntese é o fator que desestabiliza a peça, a conduzindo ao sismo subsequente.

A partir do [43], com a adoção, por parte do piano, da subdivisão ternária constante, torna-se cada vez mais marcante o desengajamento desse instrumento do trio de clarinetes. Seu nível de atividade acentua-se de tal modo que o coloca no primeiro plano, em perspectiva aos demais instrumentos, até finalmente irromper em *solo*:

The image shows a musical score for three clarinets and piano. The top part of the score is for the clarinets, with parts for 'si♭ Cl. 1', 'si♭ Cl. 2', and 'Cl. B.'. Each part has a treble clef and a 4/4 time signature. The piano part is below, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 4/4 time signature. The piano part starts with a 9/16 time signature and includes markings for 'rall.' and 'decresc.'. The score is titled 'o desvão' and has the number '11' in the top right corner.

Figura 45: *O Desvão*, [65]-[68].

Esse breve desvario, que forma, na peça, uma espécie de aresta extravagante, marca também o fechamento do parêntese, o qual culmina com o retorno do piano ao registro agudo, e, mais precisamente, ao acorde com o qual o abriu quando de sua entrada na peça:

Figura 46: *O Desvão*, [69]-[73].

Os multifônicos nos clarinetes, preenchimento harmônico para a retirada do piano, servem também como retransição para a música que precedeu o parêntese. Considerando o caminho analítico percorrido até aqui, dificilmente se poderia caracterizar os compassos que se seguem desde a Figura 46 até o final da peça como uma reexposição. Trata-se antes de uma possível continuação àquilo que foi interrompido pela abertura do parêntese, quando o retorno a um âmbito de intensidades baixas e a retomada do tempo e das velocidades rítmicas iniciais, bem como a própria extinção do piano, ajudam a reestabelecer o ambiente que deu início à peça. O aparecimento esporádico de *sforzatti* ou de espasmos rítmicos e articulações destacadas ainda mantêm certa suspensão nessa textura final, como que aventando a possibilidade de a música facilmente voltar a se desfazer, quiçá com o segundo irromper de parêntese.

#### 5.4. As arestas e os fantasmas d'*O Desvão*

Em seus compassos finais, os quais empreendem gradativa diminuição de intensidade e atividade nos três clarinetes – como num retorno apaziguado ao silêncio semelhante ao de *Ao Pó* (cap. 2) –, chama a atenção do ouvinte e também do observador da partitura a pequena intervenção do segundo clarinete no [93]:

The image shows a musical score for three clarinets: two soprano clarinets (Cl. 1 and Cl. 2) and a bass clarinet (Cl. B.). The score covers measures 91 to 95. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first clarinet part (Cl. 1) features a melodic line with a triplet in measure 91 and a dynamic marking of *pp* in measure 95. The second clarinet part (Cl. 2) has a more complex texture, including a triplet in measure 91, a section labeled 'efêmero' with a sixteenth-note pattern in measures 92-93, and dynamic markings of *pp*, *ppp*, *pochiss.*, and *ppp ten.*. The bass clarinet part (Cl. B.) provides a harmonic and rhythmic foundation, with a triplet in measure 91 and a dynamic marking of *pp* in measure 95.

Figura 47: O Desvão, [91]-[95].

Por certo, essa sequência rápida de ornamentos se destaca acentuadamente em relação a qualquer outro material que a circunda. O fato de interromper a textura justo ao final da obra, como se provocasse uma pausa perplexa nos outros dois clarinetes, sugere uma referência direta à intromissão do piano discutida na Figura 43: seria este outro parêntese? Seja a resposta qual for, a ideia de delírio, que venho assinalando neste ensaio desde a análise de *Lo Specchio Infranto*, permanece aqui adequada. Inclusive, nessa ocorrência tão fugidia e inconsequente, pode-se talvez inferir mais claramente o atentado à veracidade da música ocasionado por essas intromissões. Elas permitem interpretar a realidade musical apresentada pelo trio de clarinetes como uma superfície tênue, passível de se desfazer efemeramente, a qualquer momento.

Preserve-se a exclusividade da designação de parêntese para a intervenção do piano em *O Desvão*, a qual é a única a impactar sensivelmente a forma da composição. Para o caso da Figura 7, pode-se considerar o desvario do segundo clarinete como outra aresta na peça, assim como o breve solo do piano discutido na Figura 45. Neste ensejo, concluo esta interpretação narrativa retrospectivamente, buscando em *O Desvão* algumas arestas que passaram aqui inadvertidas e que, em maior ou menor detalhe, compõem uma obra permeada por delírios.

(1)

Musical score for measures 11-15 of *O Desvão*. The score is for three clarinet parts: soprano Clarinet 1 (sib. Cl. 1), soprano Clarinet 2 (sib. Cl. 2), and Bass Clarinet (Cl. B.). The music is in 3/4 time. The first part of the score (measures 11-13) features a melodic line with triplets and dynamics ranging from *mp* to *p*. The second part (measures 14-15) features a more complex texture with a quintuplet in the soprano parts and a *ppp* dynamic. The bass clarinet part has a *fp* dynamic at the beginning.

Figura 48: *O Desvão*, [11]-[15].

(2)

Musical score for measures 34-36 of *O Desvão*. The score includes three clarinet parts (sib. Cl. 1, sib. Cl. 2, Cl. B.) and a piano (Pno.) part. The music is in 3/4 time. The clarinet parts are mostly rests, with some notes in measure 36. The piano part features a complex texture with a *pp* dynamic and a *riton.* marking. The piano part is divided into two sections: *una corda* (one string) and *tre corde* (three strings). The piano part has a *pp* dynamic at the beginning and a *mf* dynamic at the end.

Figura 49: *O Desvão*, [34]-[36].

(3)

Musical score for measures 57-60 of *O Desvão*. The score includes three clarinet parts (sib. Cl. 1, sib. Cl. 2, Cl. B.) and a piano (Pno.) part. The music is in 3/4 time. The clarinet parts feature a *ff* dynamic and a *riton.* marking. The piano part features a complex texture with a *p* dynamic and a *riton.* marking. The piano part has a *p* dynamic at the beginning and a *ff* dynamic at the end.

Figura 50: *O Desvão*, [57]-[60].

(4)

The image shows a musical score for three parts: sù Cl. 1, sù Cl. 2, and Cl. B. The score covers measures 75 to 78. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The first staff (sù Cl. 1) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with dynamics *mp*, *p*, *sfz*, and *pp*. There are also markings for *p* and *p* later in the passage. The second staff (sù Cl. 2) also has a treble clef and one flat key signature, with dynamics *p* and *pp*. The third staff (Cl. B.) has a bass clef and one flat key signature, and is mostly silent with some rests. A box highlights a specific passage in measures 76-77 across all three staves, where the first staff has a *sfz* dynamic and the second staff has a *pp* dynamic.

Figura 51: *O Desvão*, [75]-[78].

Pode-se, finalmente, fantasiar um número indefinido de músicas sob essa superfície tênue que, uma vez rasgada em qualquer ponto, deixaria aparecer outras realidades que não aquela propriamente sua. Esteticamente, a implicação mais pungente dessa interpretação não é a realização efetiva – aliás, impossível – de todas essas músicas, mas uma vaga consciência de sua existência como potência, como possível presente. Descreditar a verdade da música tocada e escutada implica, assim, o transborde de *O Desvão* em relação à sua partitura e ao seu objeto sonoro, de forma a abranger também a música que a peça não é.

## 6 Epopeia Fantástica

*He hadn't expected it to go that long, but one thing kept leading to another, and by the time Nashe understood what was happening to him, he was past the point of wanting it to end*<sup>93</sup>.

*Paul Auster, The Music of Chance*

Quando se propôs a analisar as obras para piano de F. Liszt sob um viés narrativo, Márta Grabócz aproveitou o termo ‘epopeias filosóficas’, atribuído ao próprio compositor, para conceber uma relação entre suas composições e algumas obras literárias emblemáticas para o século XIX – principalmente *Fausto*, de Goethe, e *Obermann*, de Senancour. Tal relação, como sugere Grabócz em seus três artigos publicados sobre o assunto<sup>94</sup>, não se restringiria ao universo composicional de Liszt, mas responderia, em certa medida, às principais transformações formais e estruturais da música europeia pós-bethoveniana. Assim, no âmbito da composição musical, tais transformações são traduzidas, segundo a autora, numa espécie de síntese entre a forma enumerativa do período barroco e os conflitos motivico-temáticos do classicismo, gerando novo tipo de narratividade em música. Nele, a ação dramática entre elementos contrastantes cede espaço a uma sucessão de etapas, uma ‘busca’ [*quête*], frequentemente monotemática, na qual o interesse narrativo consiste na condução de diferentes estados desde um ponto de partida até um ponto de chegada, sendo este último o ponto de referência teleológica para a significação da obra (GRABÓCZ, 2009, p. 219). Nas palavras de Grabócz:

A forma típica enumerativa, proveniente de Liszt, põe fim ao princípio da estrutura motivico-temática, assim como o romance à colisão dramática. Seguindo o modelo do sujeito tornado “unipolar”, desprovido de contraste, para a ação musical é também comumente *um só tema* (e suas variantes aparentadas) que serve de base. As justaposições não estão mais ligadas pelo contraste nascido do conflito e pela tendência à síntese, mas pelo princípio, presente do começo ao fim, da modificação lenta, gradual, pela variação de apresentação<sup>95</sup> (GRABÓCZ, 2009, p. 220).

---

<sup>93</sup> “Ele não esperava que aquilo durasse tanto, mas uma coisa terminava levando a outra, e quando Nashe deu-se conta do que lhe estava acontecendo, ele já havia ultrapassado do ponto de querer que terminasse”.

<sup>94</sup> Esses três textos estão reunidos em GRABÓCZ 2009, p. 211-259.

<sup>95</sup> “*La forme typique énumérative, série de Liszt met fin au principe de la structure motivique-thématique, tout comme le roman à la collision dramatique. Suivant le modèle du sujet romanesque devenu ‘unipolaire’, dépourvu de contraste, pour l’action musicale c’est aussi souvent un seul thème (et ses variants apparentés) qui sert de base. Les juxtapositions ne sont plus ralliées par le contraste né du conflit et par la tendance à la*

No presente capítulo, dedicado à minha peça *Epopéia Fantástica* (ob., trbne., perc., vln., cb.), me aproprio das ideias de Grabócz mencionadas acima, inspirando-me em seu conceito de forma enumerativa no século XIX para criar uma interpretação narrativa sobre minha música. Evidentemente, considerando as enormes diferenças contextuais em jogo, se fazem necessárias adaptações importantes. No capítulo 4 desta tese, referi algumas diferenças consideráveis entre meu empreendimento e o trabalho de Grabócz, não somente epistemológicas como também relacionadas aos próprios objetivos pretendidos por um e outro. Resta-me agora apenas mencionar diferenças estruturais entre minha música e a de Liszt que estariam implicadas na influência do modelo literário épico sobre a forma enumerativa, tal qual identificada no compositor húngaro. São elas: (1) a ausência (no meu caso) de material temático claro a ser ‘transformado’ no correr da peça, dando este lugar ao conceito de realidade musical; (2) o despreendimento de asserções semânticas em relação a unidades de significação culturalmente definidas, fundamentais nas análises narrativas de Grabócz, as quais são praticamente descartadas aqui em prol de uma interpretação baseada em inferências criativas sobre a partitura de *Epopéia Fantástica*.

Entretanto, apesar das diferenças mencionadas aqui e no capítulo 4, considero que minha apropriação das ideias de Grabócz sobre a forma lisztiana permanece relevante e enriquecedora para a interpretação narrativa de *Epopéia Fantástica*. O ponto de contato mais interessante entre as duas abordagens ocorre precisamente na ênfase posta sobre o percurso formal teleológico, isto é, sobre as transformações de algo desde um estado inicial até um estado final, concedendo a esse percurso finalmente um sentido interpretativo. Esse ‘algo’ não pode ser simplesmente ligado a uma ideia musical, já que, no próprio trabalho de Grabócz sobre a música para piano de Liszt, diferentes materiais musicais podem ser conjugados na identificação de um percurso narrativo. Estando sua inspiração nas epopeias filosóficas da literatura do século XIX, Grabócz projeta sobre a obra lisztiana a manifestação do herói romântico, o indivíduo solitário que, na procura de um sentido existencial universal, tende a se afastar da sociedade e do mundo, buscando o retiro e a comunhão com a natureza. É certo que tal herói pode ser identificado objetivamente com determinado tema ou complexo temático musical, porém o que preocupa Grabócz não é o catálogo das unidades de significação pontuais nas obras estudadas, mas o reconhecimento do trajeto percorrido, da ‘busca fáustica’ empreendida em tais peças. Para tanto, lhe são fundamentais os significados

---

*synthèse, mais par le principe, présent du début à la fin, de la modification lente, graduelle, par la variation de déploiement.”*

possíveis de grandes seções, chamados por ela, a partir do trabalho de Greimas, de isotopias, pois é sobre eles que a mudança sucessiva de estados pode ser reconstruída:

Após ter realizado a análise estrutural e semântica em todos os níveis da macroestrutura e em quase todas as obras para piano de Liszt, posso pretender ter conseguido *abstrair sete isotopias*, sete significados de grandes unidades, constituindo *as funções narrativas mais importantes*. Sua sequência constrói a dramaturgia latente ou a linha de pensamento fundamental na maior parte das obras de Liszt<sup>96</sup> (GRABÓCZ, 2009, p. 224).

*Epopéia Fantástica* não conta com um herói em sua busca redentora, tampouco com isotopias em sentido estrito. A substância de seu percurso narrativo – o seu ‘algo’ – é antes uma realidade musical incompleta, que se mostra ora fragmentada, ora tão somente sugerida. Seus momentos mais intensos, os quais, mais adiante, denomino explosões, não chegam a concretizar nem a revelar tal realidade, de maneira que a peça se mantém sempre em ação, com uma energia propulsora. É aqui justamente que seu percurso se assemelha à proposta de Grabócz para as obras de Liszt, pois a ideia de que *Epopéia Fantástica* está prestes a se definir permite também uma interpretação teleológica, isto é, de busca. Neste caso, é também conveniente identificar os estados sucessivos dessa busca e traçar seu caminho, agora não através de isotopias, mas através de episódios cuja designação responde às transformações e reaparições dos diversos materiais musicais, postos em ação desde o início da peça. Tal qual nas análises de Grabócz, o final da epopeia permite completar o sentido da interpretação aqui proposta, não sem algumas implicações imprevistas no trabalho da musicóloga. Contudo começa, como dizia Aristóteles, de acordo com a ordem natural: primeiro pelas coisas que são primeiras.

### **Episódio 1 – onde se exploram potências e se depara com um elemento subversivo**

A ênfase posta sobre a busca pode ser remetida ao próprio Aristóteles, para quem o fator mais importante da tragédia (e, conseqüentemente, da narrativa épica que lhe serviu de origem) é a imitação [*mímesis*] de ações e não de personagens ou caracteres (ARISTÓTELES, 2009, p. 47-48). *Epopéia Fantástica*, apesar de sua pouca afeição a princípios estruturantes e

---

<sup>96</sup> “Après avoir effectué l’analyse structurelle et sémantique à tous les niveaux de la macrostructure et dans presque toutes les œuvres pour piano de Liszt, je peux prétendre avoir réussi à abstraire sept isotopies, sept signifiés de grandes unités, constituant les fonctions narratives les plus importantes. Leur série construit la dramaturgie latente ou la ligne de pensée d’arrière-plan dans la plupart des œuvres de Liszt”. As sete isotopias identificadas pela autora são: (1) isotopia da busca macabra; (2) isotopia heroica; (3) isotopia pastoral-amoroso; (4) isotopia da luta macabra; (5) isotopia do luto; (6) isotopia religiosa; (7) isotopia panteísta.

de coerência comuns na atividade de composição musical, pode ser vinculada ao preceito narrativo mais elementar do pensador clássico:

(...) assim como nas demais [artes] imitativas é unitária a imitação que o é de um objeto unitário, é necessário que também a trama, sendo imitação de ação, o seja de uma ação unitária e inteira, e que as partes das ações [que a formam] estejam reunidas de maneira tal que, se se transpõe ou se elimina alguma delas, o todo se altere e se comova. Pois aquilo cuja presença não acarreta em nenhuma consequência notória não é parte alguma do todo<sup>97</sup> (ARISTÓTELES, 2009, p. 63-64).

A *Epopéia Fantástica* começa assim:

**Epopéia Fantástica**

Bruno Angelo

Figura 52: *Epopéia Fantástica*, [1]-[6]. A legenda para a parte de percussão encontra-se com a partitura anexada a esta tese.

<sup>97</sup> “Por tanto, así como en las restantes [artes] imitativas es unitária la imitación que lo es de un objeto unitario, es necesario que también la trama, puesto que es imitación de acción, lo sea de una imitación unitaria y entera, y que las partes de las acciones [que la forman] estén reunidas de manera tal que, si se transpone o se elimina alguna de ellas, el todo se altere y se conmueva. Pues aquello cuya presencia o ausencia no acarrea ninguna consecuencia notoria no es parte alguna del todo”.

É evidente o destaque dado ao oboé na textura, não somente por sua relativa hiperatividade, mas também pelo fato de os demais instrumentos não soarem convencionalmente – o trombone com sons eólicos, as cordas com harmônicos esparsos. Os sons contínuos e metálicos da percussão ajudam a amalgamar as ações dos outros instrumentos, de maneira a configurar uma textura semelhante à de uma melodia acompanhada, sendo o destaque do oboé enfatizado por suas velocidades variantes e também por sua articulação picotada, entre *staccati* e pequenas ligaduras em saltos melódicos.

Considerando o instrumental disponível, pode-se dizer que esta abertura, entre *piano* e *pianíssimo*, é expectante de algo que esteja por acontecer. Neste sentido, a utilização do registro torna-se particularmente significativa: não somente estão ausentes os graves de trombone, contrabaixo e percussão, como também o próprio oboé atua em um registro mais agudo do que aquele que lhe é característico, mantendo-se boa parte do tempo na sua terceira oitava, na qual as notas lhe saem bastante mais magras que aquelas em seus registros grave e médio.

Nesses compassos iniciais, já se pode observar que a peça começa em movimento ou, para aproveitar o termo de Grabócz, em variação de apresentação. O violino, no [2], empreende uma segunda descendente ré-dó, talvez como uma aura harmônica quase sincrônica ao mi-ré do oboé. Entretanto, no compasso seguinte, esse movimento descendente já ensaia certa autonomia sequencial, continuando em dó-sib. Há também uma sutil sugestão de sons mais graves, seja no fá<sup>3</sup> isolado do oboé no [2], seja no si <sup>b</sup> do violino ao final do [3], o qual aparece rapidamente, justo quando oboé e a percussão fazem uma pausa repentina. Através das características mencionadas até aqui, bem como nessas interjeições minúsculas de sons quase escondidos, pode-se entrever uma música ainda com muito espaço para ocupar, seja em timbre, registro, textura ou dinâmica.

Entretanto, dada a sutileza desse processo exploratório incipiente, a intervenção do trombone no [5] é certamente exagerada, inoportuna para a realidade musical que buscava se estabelecer nesses compassos iniciais. Surgindo aparentemente como uma extensão da parte do oboé, o trombone imediatamente se afunda no registro grave, levando a intensidade da peça vertiginosamente (ou precocemente) ao *fortíssimo* – no que é acompanhado comedidamente pelo ataque no bumbo na cabeça do [6]. Após um pequeno período de instabilidade, há uma retomada da textura inicial no [8]:

Figura 53: *Epopéia Fantástica*, [7]-[9].

Veja-se, entretanto, que já se têm algumas relações novas em jogo: o ré3 do oboé no [8], que marca seu recomeço como solista à maneira marcada do fá3 discutida no [2], agora encontra ressonância mais clara nas cordas, que o prolongam brevemente, também o glissando mi5-fá5, ao final do [8], ressoa no violino ([8]-[9]). Além disso, se vê que notas ordinárias começam a entrar no vocabulário do trombone e das cordas. Por fim, o próprio *status* solista do oboé é contestado, sendo esse instrumento ocasionalmente dobrado por violino (final do [9]) e, mais adiante, por percussão (v. [11]). Todos estes fatores parecem retomar uma ideia de processo, ativa na peça antes da intromissão do trombone no [5], o que talvez lembre a discussão concernente ao parênteses em música, efetivada no capítulo 5 em relação à peça *O Desvão*. Ou seja, teria neste caso o trombone cumprido um papel semelhante àquele do piano n' *O Desvão*, abrindo espaços imprevistos dentro da realidade musical de *Epopéia Fantástica* ? Não. Na sequência da peça, pode-se rapidamente constatar que a situação aqui é diferente: são tantas e tão variadas as intromissões, em todos os instrumentos, que sua designação como parênteses deixa de ser conveniente. Insistindo na comparação com *O Desvão*, me interessa a constatação de que, se na peça do capítulo 5 se estabelece uma relação de afirmação e negação de uma ou mais realidades musicais, à *Epopéia Fantástica* falta ainda a concretização de uma realidade qualquer que seja. Isso, em composição musical, responde diretamente pelo que se chama de fragmentação de materiais, da qual se pode encontrar alguns exemplos ainda dentro do primeiro episódio da peça. Para identificar os estilhaços de materiais na Figura 54 (que mostra os compassos seguintes aos da Figura 53), e assim deixar claro o que estou chamando aqui de fragmentação, os designo por letras:

The image displays a musical score for 'Epopéia Fantástica' from measures [10] to [17]. It features five staves: Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is annotated with letters 'a' through 'f' and various dynamic markings to illustrate specific musical styles and techniques. The Oboe part includes markings like 'f', 'molto', and 'p'. The Trombone part includes 'growl', 'p', and 'pp poco'. The Percussion part includes 'f', 'ff', 'poco', 'mp', and 'p'. The Violin part includes 'mf', 'p', and 'c.'. The Cello part includes 'p', 'mp', and 'pp'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 17.

Figura 54: *Epopéia Fantástica*, [10]-[17]. Demonstração de estilos.

Onde:

- a** = material do oboé solista no começo da peça;
- b** = intervenções efêmeras em *p* ou *pp* no registro grave, geralmente em movimento descendente (v. tbne. [7], ex. 6.2);
- c** = material de acompanhamento do oboé solista no começo da peça;
- d** = pontuações rítmicas, secas, sugestivas de certa regularidade (material introduzido no [10], a partir de então reutilizado diversas vezes no restante da peça);
- e** = precipitação vertiginosa ao registro grave, a exemplo da intromissão primeira do tbne. (v. Figura 52, [5]);
- f** = notas em trinado dinâmico claramente associadas ao uso do triângulo (v. Figura 53, [7]).

No próximo passo, juntamente com essa fragmentação, é necessário observar sua contradição, isto é, as ligações minúsculas e interativas entre os instrumentos. Já foram

mostradas algumas dessas interações, como no caso de ressonâncias de gestos do oboé nos demais instrumentos ou da vinculação entre os ataques de triângulo e trinados que surgem e desaparecem rapidamente. Contudo, para que se tenha ideia do grau de contradição a que me refiro, é útil retomar um trecho da Figura 54, desta vez destacando os pontos de contato ao invés das fragmentações:

The image shows a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is in 4/4 time and consists of measures 14 through 17. The Oboe part features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *pp*. The Trombone part includes a 'growl' effect and a *pp pos.* marking. The Percussion part shows a complex rhythmic pattern with dynamics like *p*, *pp*, *poco*, *mp*, and *p*. The Violin part has a trill-like texture with dynamics *mf* and *p*. The Cello part features a glissando and dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to highlight the micro-orchestrations.

Figura 55: *Epopeia Fantástica*, [14]-[17]. Demonstração de micro-orquestrações.

Há um ataque simultâneo de triângulo e bumbo, respectivamente ligados ao trinado do violino e às duas primeiras notas do contrabaixo. Do trinado sai o si4 do oboé. O contrabaixo antecipa os ataques isolados do trombone. O si4 do oboé é interrompido pelo ataque na coroa do prato suspenso, o qual dispara uma rápida sucessão de harmônicos no contrabaixo, que conduz ao novo trinado do violino, que conduz ao primeiro trinado oboé. O trombone parece solto na textura, dando-lhe uma dimensão mais horizontal, mas logo se reencontra com o bumbo, instrumento que no [17] dispara o pequeno gesto em glissando do contrabaixo, o qual será, a seguir, finalizado pelo último ataque do trombone.

Os tipos de conexões enunciados no exemplo apresentado (dos quais acabo de ensaiar uma descrição sucinta) é constante durante toda a *Epopeia*. Seria bastante exaustivo seguir as rastreando e tentar descrevê-las em detalhe. Creio que já está suficientemente claro o caráter dessas micro-orquestrações. A quantidade e a velocidade dessas pequenas conexões no correr da peça, aliadas à constante renovação de materiais musicais, mantêm sua dinâmica ofegante, pois um movimento hesitante em qualquer instrumento pode ecoar nos demais. Agora, se pode, portanto, encontrar a contradição anteriormente anunciada: como se pode conjugar, numa mesma interpretação, a sintaxe estilizada e as inúmeras ligações entre os pequenos

gestos que compõem a *Epopéia Fantástica*? Aqui se reencontram tanto os escritos de Grabócz como o potencial da narratividade em música, pois é precisamente essa contradição que serve de base para a asserção do conflito narrativo da peça. Conforme antecipado no começo deste capítulo, a busca épica dessa peça é por uma realidade musical concreta que a defina. Agora se pode formular essa busca de maneira mais objetiva, perguntando se a sensibilidade inegável das micro-orquestrações é suficiente para sobrepujar a fragmentação dos materiais musicais – e a própria diversidade tímbrica dos instrumentos empregados – e levar a obra a um lugar que a justifique como epopeia.

Os momentos mais vertiginosos da peça são também aqueles de maior intensidade e atividade, como explosões nas quais a química entre os diferentes instrumentos se potencializa e os conjuga numa ação única, ou quase isso. De certa forma, pode-se considerar tais explosões como manifestações globais do gesto impulsivo do trombone no início da peça, conforme evidenciado na Figura 52. O final do primeiro episódio de *Epopéia Fantástica* ocorre com uma dessas explosões, a partir do [21]. Além do *crescendo*, há também uma tendência à aceleração rítmica e, mais importante desde a perspectiva de atuação conjunta dos instrumentos, uma propulsão motora claramente observável no [21], em que se estabelece uma base em tercinas de colcheias, a qual avança para semicolcheias no final do compasso e, já no [22], dá lugar a uma confusão generalizada de velocidades.

Nessa explosão, é igualmente notável a dessincronização entre os instrumentos, os quais atingem ápices de dinâmica, registro ou velocidades em momentos diferentes. Desta forma, embora se tenha uma impressão geral da atuação conjunta, ela está longe de ser homogênea ou unitária. O oboé atinge seu fortíssimo ainda no [21], seguido pelo violino no segundo tempo do [22]. Quando a percussão explode em seu ataque na caixa clara e prato suspenso no [23], acompanhada pelo *crescendo* do contrabaixo, o oboé já desapareceu e o violino está no meio de um rápido *decrecendo*, em franca retirada. Além disso, ao se considerar esse ataque de percussão na cabeça do [23] como ponto alto geral da explosão, há um trombone que chega atrasado, alcançando seu fortíssimo somente no final do segundo tempo:

Figura 56: *Epopéia Fantástica*, [23]-[26]. A percussão explode quando o oboé já saiu, com violino e contrabaixo em retirada, e trombone ainda por chegar.

O ponto mais intrigante é ainda o que segue o ataque do [23], entre percussão e trombone. Não somente estão desencontrados, cada qual imerso em seu próprio devaneio, mas também discordam quanto à maneira de finalizar a explosão: o trombone empreende uma retirada à maneira das cordas, enquanto a percussão segue obstinada num fortíssimo já completamente isolado na textura da peça. Para um final de primeiro episódio, tal desconjunção deixa a busca do percurso narrativo mais aberta e ativa do que antes.

**Episódios 2 e 3 – quando realidades até então inauditas são vislumbradas, o que aumenta simultaneamente as possibilidades de concretização da busca épica e a pulverização sintática da música**

Havendo me detido com considerável detalhamento sobre o primeiro episódio da *Epopéia Fantástica*, deixo agora o percurso narrativo da peça correr de maneira mais fluida, tendo em vista que os procedimentos técnicos mencionados (micro-orquestrações e fragmentações de materiais) permanecem, *grosso modo*, os mesmos.

O segundo episódio, que começa imediatamente após a explosão recém abordada, resgata inicialmente a vinculação triângulo-trinado, uma micro-orquestração apenas circunstancial durante o episódio 1:

Figura 57: *Epopéia Fantástica*, [28]-[31].

Observa-se, na Figura 57, que a vinculação triângulo-trinado abre espaço para uma nova faceta da realidade buscada na peça. Isto é, as interações entre as ressonâncias dos instrumentos terminam por sugerir uma textura nova, na qual praticamente inexistem ataques claros e curvas volumosas de intensidade se alternam em vários registros. Ao tomar seu impulso inicial em um gesto pouco importante no primeiro episódio, o episódio 2 termina por abrir outra porta na realidade possível da *Epopéia Fantástica* e, conseqüentemente, deixa para trás o que antes parecera transcendente: o incipiente *status* solista do oboé, a aparente subversão do trombone ou da percussão. A importância que dou ao fato de um episódio abrir-se a partir de um detalhe secundário de outro deve-se a dois fatores fundamentais, nesta interpretação narrativa: (1) ele corrobora a ideia de conjunção gestual da peça apesar de sua fragmentação e, principalmente, (2) ele ajuda a definir a ideia de busca por uma realidade musical no correr dos episódios. Esse segundo ponto esclarece melhor o tratamento dado aos materiais da peça, pois ele não se refere propriamente a um desenvolvimento em sentido tradicional, já que a vinculação triângulo-trinado, uma vez cumprida sua função de impulso do episódio 2, desaparece. Trata-se aqui de propiciar um ambiente criativo em que qualquer detalhe pode aparentemente assumir papel determinante no destino da peça, tornando-a uma superfície porosa, passível de ser atravessada por novas ideias com extrema facilidade.

Por sua vez, essas novas ideias também podem ser atravessadas:

Figura 58: *Epopeia Fantástica*, [32]-[34].

Nesses três compassos, que ocupam cerca de 10 segundos na gravação que acompanha esta tese, efetua-se uma descaracterização do trinado (alargado e emborcado pelo violino no [32]) e um deslocamento da textura desde o registro agudo até o médio. Há ainda uma contraposição a esse deslocamento por parte da intervenção do trombone no [33], a qual tem efeito sobre o contrabaixo no compasso seguinte (e desse mesmo gesto sai a segunda explosão mais adiante). Nessa deformação veloz, dentro da qual já vai surgindo, portanto, um elemento novo (que alguns compassos mais adiante adquire importância inaudita), se mantém claro o aspecto dinâmico e maleável da peça e, com ele, a ideia de incompletude e propensão à transformação, que alimenta a concepção de busca em minha interpretação narrativa.

Após um dos momentos mais calmos da peça, entre [35]-[42], nasce então a segunda explosão, fazendo uso do glissando surgido no trombone ([33]), mas também do crescendo e do acelerando que marcaram a explosão anterior. É outra vez notável a velocidade com que a música sai de seu estado recolhido para atingir o ápice da explosão já nos [46]-[47] e, mais ainda, a velocidade com que tal ápice se desfaz, quase imediatamente:

Figura 59: *Epopeia Fantástica*, [46]-[49]. Final da segunda explosão.

Ao mesmo tempo em que se desfaz a explosão, o violino ganha o primeiro plano da textura, nela já introduzindo o terceiro episódio, o qual se caracteriza pela interação pontilista entre os instrumentos. Nesse episódio, no qual está praticamente ausente a percussão, retomase a articulação e a variação de velocidades do oboé solista que abriu a *Epopeia Fantástica*, de maneira a enfatizar a diversidade tímbrica dos instrumentos. De modo geral, a textura é composta somente pelas intervenções alternadas dos instrumentos:

Figura 60: *Epopeia Fantástica*, [57]-[59]. Indicação da interação pontilista entre os instrumentos.

Devido à diversidade de timbre, registro, intensidade, velocidades e articulação, essa interação melódico-pontilista dificilmente pode ser concebida como uma textura homogênea. Além dos parâmetros antes indicados, considere-se também a ocasional sobreposição entre o fim de uma linha num instrumento e o começo de outra em outro, gerando elisões bastante perceptíveis na gravação e, mais ainda, na performance ao vivo, pois a disposição espacial dos instrumentistas interfere nessa questão. Ao invés de uma unidade, portanto, tem-se aqui ainda a fragmentação, mas agora mais notável que em qualquer outro momento da peça, pois ela ocorre não somente na disposição sintática dos materiais como também na ausência de micro-orquestrações claras que interliguem cada uma das intervenções.

É quase desnecessário dizer que a explosão que encerra esse terceiro episódio, no [71], é também a mais desconjuntada, de impacto muito menos importante que as duas anteriores. Entretanto, considerando o percurso narrativo, não se pode deixar de mencionar as porosidades desse episódio, isto é, as sugestões de outras facetas da realidade buscada na peça, as quais surgem a partir ou apesar da textura pontilista recém indicada. A título de exemplo, cito duas.

(1) As aparições da percussão ([55] e [63]), com material relacionado ao ponto ‘d’ da Figura 54. Além das interrupções no fluxo da textura pontilista, ambas as aparições da

percussão estão também cercadas por gestos mais horizontais nos demais instrumentos, possibilitando a interpretação de uma interferência da percussão na textura fragmentada do episódio, como se vê na Figura 61:

The musical score for Figure 61 shows five staves: Ob., Tbn., Perc., Vln., and Cb. The percussion part has a large vertical bar between measures 54 and 56. Dynamics include *sf*, *ppp*, *mp*, *mf*, and *f*. Articulations like 'ricochet' are marked on the violin and cello parts.

Figura 61: *Epopéia Fantástica*, [54]-[56]. Primeira intervenção da percussão e sua interferência na textura do episódio 3.

(2) As insinuações dos *glissandi* ascendentes, à maneira daqueles que originaram a explosão do segundo episódio. São pequenas e aparecem brevemente no contrabaixo, não sem reflexo no trombone. Devido, porém, à sua curva dinâmica, estão aqui despidas do caráter ameaçador de suas ocorrências no episódio antecedente.

The musical score for Figure 62 shows four staves: Ob., Tbn., Vln., and Cb. The cello part has ascending glissandi. Dynamics include *mf*, *sf*, *p*, and *ff*. Articulations like 'slap tongue' and 'sp.' are marked.

Figura 62: *Epopéia Fantástica*, [65]-[67].

## Episódio 4 – O Absurdo

*There was no doubt that things had taken a strange turn, but Nashe realized that he had somehow been expecting it, and now that it was happening, there was no panic inside him*<sup>98</sup>.

*Paul Auster, The Music of Chance*

No que concerne ao paralelo traçado entre este capítulo e os estudos de Grabócz sobre a obra pianística de Liszt, é oportuno ampliá-lo e mencionar também obras literárias que me servem de inspiração, tal qual supõe Grabócz que Byron, Goethe e Senancour (entre outros) impulsionaram o compositor húngaro.

Minha inspiração, entretanto, não calca concretamente sobre a composição da *Epopéia Fantástica*, mas majoritariamente sobre a concepção desta interpretação narrativa. Com isso quero dizer que a peça em questão não foi criada sobre nenhum modelo literário, embora não me seja difícil reconhecer ligações entre minhas leituras de certos textos e meus interesses como músico, desde uma perspectiva geral da composição, as quais, creio, transparecem também na sequência deste capítulo. Ao me referir à literatura, pretendo pontualmente dar sentido e interesse à entrada do vibrafone no episódio 4 da *Epopéia Fantástica* e, de maneira geral, seguir ampliando a ideia do percurso narrativo da peça, da busca pela concretização de uma realidade musical.

O primeiro texto é a novela *The Music of Chance*, de Paul Auster. Nela narra-se a vida do personagem Jim Nashe, a partir do momento em que ele ganha uma volumosa herança de seu pai, com quem não se relacionava desde a infância. O ponto de interesse para o presente capítulo está na sucessão dos acontecimentos que, conquanto impensáveis desde qualquer perspectiva minimamente realista, são engenhosamente vinculados ao caráter de Nashe, propenso a mergulhar a fundo nas coisas, até que as coisas comecem a carregar sua vida – desde aí a ilusão de *não escolher* passa a ser um ponto chave na novela. A simples enumeração dos três grandes momentos da narrativa reflete sua aparente incongruência. Primeiro, ao receber a herança, Nashe se desfaz de tudo o que tem, compra um carro e se põe a viajar ziguezagueando pelos EUA, sem prever o começo ou o fim dessa viagem, que afinal lhe toma cerca de um ano e praticamente todo o dinheiro herdado. A seguir, encontra Jack Pozzi e com ele se envolve numa extensa partida de pôquer contra a dupla de excêntricos multimilionários Flower e Stone, quando Nashe perde absolutamente tudo o que lhe restava, inclusive o carro. Por fim, para pagar a dívida contraída na partida de pôquer, Nashe e Pozzi

---

<sup>98</sup> “Não havia dúvida que as coisas haviam tomado um curso estranho, mas Nashe deu-se conta que, de alguma forma, havia esperado por isso, agora que estava acontecendo não havia pânico dentro de si”.

se veem metidos na realização de um projeto inóspito de Flower e Stone: a construção de um muro gigante e sem nenhum propósito prático, feito com pedras que formaram um castelo europeu no século XV, as quais tinham sido transportadas, desde a Irlanda, por Flower para levantar esse muro inútil no meio de um prado na Pensilvânia.

Pelo descrito, é notável a constante e crescente pressão da narrativa sobre o que é verossímil, desta vez, sim, contrariando completamente o preconizado por Aristóteles: “deve-se preferir as coisas impossíveis verossímeis às possíveis inacreditáveis”<sup>99</sup> (ARISTÓTELES, 2009, p. 195). É sempre a insistência de Nashe em jogar sua existência ao limite do azar que concede uma ligação causal à sucessão dos eventos da novela. De fato, todos eles são possíveis, mas seu resultado não deixa de ser absurdo.

Neste ponto, creio estar suficientemente clara a relação entre minhas considerações sobre *The Music of Chance* e o projeto composicional desta tese – composição da música e composição das interpretações analíticas, do poiético e do estésico. A própria concepção de realidades musicais serve fundamentalmente aos propósitos de contradição, expansão e transformação musical, no sentido de encontrar, na música, espaços (ideias) que a tornem outra música, e assim sucessivamente. Isso pode ser facilmente observado em todas as análises feitas até aqui. O caso de *Epopéia Fantástica* é, no entanto, extremo, pois nela inexistente qualquer realidade musical minimamente definida. O jogo em ação aqui, desde a perspectiva composicional, é levar uma obra musical ao limite de sua existência como objeto, colocando em questão noções importantes para a área de composição, como coerência e unidade. Todos os elementos suscitados pela interpretação narrativa feita até o momento fazem parte desse jogo, desde a própria instrumentação de timbres heterogêneos, passando pela correlação entre micro-orquestrações e fragmentações, até o aproveitamento de detalhes secundários como impulsos para novos rumos composicionais que atravessam a música.

A entrada do vibrafone no episódio 4 é sutil, porém com destaque na textura:

---

<sup>99</sup> “*Se deben preferir las cosas imposibles verosímiles a las posibles increíbles*”.

Figura 63: *Epopéia Fantástica*, [74]-[75]. Primeira aparição do vibrafone.

Seu destaque deve-se não a uma diferença de intensidade, mas ao espaço concedido pelos demais instrumentos, nos quais proliferam ataques curtos e suaves, em longos descensos. Assim como a utilização da vinculação triângulo-trinado no episódio 2, as aparições do vibrafone - no começo dos [74], [75] e [76] - parecem dar impulso à música, carregando consigo novas intervenções do conjunto instrumental. Entretanto, já a partir do [76], pouco a pouco, esse conjunto cobra vida própria, sendo a atuação do oboé marcante pela proximidade que alcança em relação a seu solo de abertura. Trata-se, mais uma vez, de um destacamento que, a exemplo do trombone do [5], fomenta o desequilíbrio da peça, dando lugar, neste caso, ao início da cadência de vibrafone:

Figura 64: *Epopéia Fantástica*, [84]-[87]. Exasperação do oboé e início da cadência do vibrafone.

Assim, com ‘meio caminho andado’, *Epopéia Fantástica* abre um espaço desproporcional de sua existência para a intervenção do vibrafone, sendo este um instrumento

até então ausente da peça. Essa cadência, que ocupa pouco mais de um minuto na gravação apresentada nesta tese, é também o único momento longo em que a peça se reduz a um instrumento desacompanhado – com exceção, talvez, do seu final. Pelo percurso narrativo percorrido até aqui, deve estar clara a maneira pela qual quero adaptar essa cadência à interpretação analítica, isto é, como um passo enorme na abertura e na indefinição da realidade musical buscada. Neste sentido, retornando a *The Music of Chance*, a entrada do vibrafone assemelha-se àquela de Jack Pozzi na novela de Auster: uma carona despretensiosa no meio de uma longa viagem, mas que afinal tomará um espaço primordial na narrativa<sup>100</sup>.

Em conformidade com o argumento apresentado no começo deste capítulo, resta-me ainda observar que o ponto-chave, nesse trecho da *Epopéia Fantástica*, não é a entrada e a subsequente cadência do vibrafone em si, como objeto, mas o caminho que este instrumento perfaz, no seio da peça, e a conseqüente transformação da ideia da realidade musical buscada possível até aqui. A pergunta que interessa é, portanto: o que acontece na cadência do vibrafone?

A alternância entre gestos efusivos (sucessões rápidas de notas sob marcação de pedal) e ataques secos (mais uma vez, não longe daqueles identificados na letra ‘d’ da Figura 54) ocupa a primeira parte da cadência, sempre em *fortíssimo*. No entanto, nos [96]-[97], os ataques adquirem ressonância e, baixando de intensidade, desembocam na seção designada ‘calmo’, que é também o final da cadência:

The image shows a musical score for the vibraphone (Vib.) in the piece 'Epopéia Fantástica'. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 99 and ends at measure 103. It is marked 'calmo' with a tempo of quarter note = 56. The music features a series of chords and melodic lines that gradually become more sustained and resonant. The second system starts at measure 104 and ends at measure 107. It is marked 'fim da cadência' and 'anacruse episódio 5'. The music continues with sustained chords and a final melodic phrase.

Figura 65: *Epopéia Fantástica*, [98]-[103]. Final da cadência de vibrafone.

O intrigante aqui reside no fato de o vibrafone alcançar, ao final de sua cadência, uma estabilidade até então inédita na peça. Não somente desaparece a alternância fragmentada de materiais, como também a própria sucessão dos acordes torna-se, em geral, cada vez mais lenta, formando uma longa linha descendente de blocos harmônicos. Por outro lado, se há de

<sup>100</sup> Aqui aproveito para me reconciliar com Aristóteles, fazendo notar que a semelhança não se dá em relação ao personagem (Pozzi), mas à ação (sua entrada ‘de carona’) (cf., p. ex., ARISTÓTELES, 2009, p. 39-53).

lidar com o fato de isso ocorrer no vibrafone, instrumento invasor da peça e que, portanto, traz consigo a estranheza de uma música que deu um passo para fora de si. Aqui nos deparamos com outra contradição representativa do conflito narrativo da realidade musical buscada. Mas a interpretação dessa passagem também depende da música que a rodeia.

### **Episódios 5 e 6 – onde se percebe definitivamente que, na *Epopéia Fantástica*, não há volta atrás**

*Hizo levantarse a la orquesta, y los aplausos y los bravos redoblaron*<sup>101</sup>.

*Julio Cortázar, Las Ménades*

Se a entrada do vibrafone na peça pôde ser aparentada com a de Jack Pozzi em *The Music of Chance*, sua saída está bem mais próxima àquela de Flower e Stone. A dupla de rifaços simplesmente desaparece da novela após vencer a partida de pôquer e assinar, juntamente com Nashe e Pozzi, o contrato concernente à construção do muro. Entretanto, sua presença permanece como uma sombra até o final da narrativa, já que todos os empreendimentos que seguem sua saída decorrem da suposta vontade dos dois multimilionários: suas ordens (supostamente), seu dinheiro, sua mansão, seu prado, seu muro.

Com o final de sua cadência, dando lugar ao episódio 5, o vibrafone também desaparece da *Epopéia Fantástica*. A retomada da ação por parte dos instrumentos que o antecederam não serve, porém, como reexposição – pois não há propriamente um material musical suficientemente definido que possa servir a semelhante propósito formal. Neste sentido, ao ‘retornar aos eixos’ depois da cadência do vibrafone, a peça o faz apenas parcialmente, já que segue alienando-se em novos materiais, ou novas interações entre os antigos. No episódio 5, são aproveitadas inclusive algumas características vagas da cadência recém terminada, como as longas ligaduras (principalmente oboé) ou os ataques secos (principalmente violino).

---

<sup>101</sup> “Fez levantar-se a orquestra, e os aplausos e os bravos redobraram”.

Figura 66: *Epopéia Fantástica*, [108]-[109]. Começo do episódio 5, após a cadência de vibrafone.

O episódio 5 culmina na explosão mais coordenada de toda a peça, ou seja, na qual a atuação dos instrumentos resulta numa ação mais conjunta, sempre ajudada por micro-orquestrações:

Figura 67: *Epopéia Fantástica*, [115]-[116]. Explosão do episódio 5.

Diferentemente das anteriores, essa explosão não se desfaz para dar lugar ao episódio subsequente. Ela se transforma diretamente no episódio 6, tomando um impulso novo no [118] e ascendendo até configurar-se numa textura aguda e metálica, numa escrita ornamentada em que abundam rápidas mudanças de intensidade, velocidade e articulação. A instrumentação desse episódio 6 restringe-se a oboé, violino e pratos suspensos. De sua estridência confusa escapa o violino, subindo e decrescendo até descaracterizar-se (e, com ele, o próprio episódio como um todo).

Figura 68: *Epopéia Fantástica*, [126]-[128]. Descaracterização do episódio 6 e começo do 7.

Descaracterizar-se é uma ação que define a própria *Epopéia Fantástica*, através da sequência de todos os seus episódios até aqui. Em todos os seus impulsos, explosões e reinvenções de texturas e materiais, a peça volta a se rasgar e a dar lugar ao inaudito, de maneira a multiplicar, uma e outra vez, suas possibilidades de existência. Mantém assim sempre ativa sua busca por uma realidade musical que a termine de definir – e, com ela, a presente interpretação narrativa.

### Episódio 7 – Foi-se

*Los atriles caían como espigas a medida que por los dos lados del escenario subían hombres y mujeres de la platea, al punto que ya no se podía saber quiénes eran músicos o no*<sup>102</sup>.

*Julio Cortázar, Las Ménades*

Quando o episódio 7, o último, surge, logo após o desaparecimento do violino no sobre agudo, seu efeito de justaposição opera um corte vertical na peça, que passa da proliferação gestual, extensiva e sem tempo, do episódio 6 para uma pulsação que, no princípio do episódio 7, elimina qualquer construção linear da textura da peça. Reaparecem aqui as pontuações rítmicas recorrentes esporadicamente durante os episódios anteriores (chamadas de ‘d’ na Figura 54) e, com elas, os silêncios que as separam.

A exemplo do ocorrido com a vinculação triângulo-trinado no episódio 2, essas pontuações são agora o impulso do episódio 7, encontrando replicações em todos os instrumentos – embora tais pontuações sejam amaciadas pelo jogo de intensidades que as

<sup>102</sup> “As estantes caíam como espigas à medida que pelos lados do palco subiam homens e mulheres da plateia, ao ponto em que já não se podia saber quem era músico ou não”.

acompanha (v. Figura 68, [128]). Esse jogo é o impulso da peça para além da sugerida realidade do episódio em questão, pois os *crescendo* e *decrescendo*, uma vez estendidos no tempo, se afastam de sua vinculação com os ataques percussivos, enodoando sua sucessão e levando a música ainda a outro lugar.

Figura 69: *Epopéia Fantástica*, [134]-[140]. Distorções gradativas na textura percussiva através da extensão dos *crescendo* e *decrescendo* em todos os instrumentos ('borrões').

Há uma particularidade em relação a este último episódio. Ele é o único na peça a integrar duas explosões, ambas consideravelmente intensas, porém curtas. A primeira (a quinta da *Epopéia* como um todo) aparece justamente após a Figura 69, trazida à tona pelo *crescendo* na caixa clara que ali aparece inconcluso.

Figura 70: *Epopéia Fantástica*, [141]-[144]. Primeira explosão e retomada do episódio 7.

Abrupta, essa explosão pode entretanto ser vinculada diretamente ao *crescendo* e aos borrões dos ataques percussivos que a antecederam (v. Figura 69). Intempestiva, desfaz-se imediatamente e dá lugar à retomada do episódio 7: não à repetição literal do início do episódio, mas à volta a seu estado de abertura, com as pontuações percussivas e suas ressonâncias nos demais instrumentos.

Não obstante, nos compassos que seguem à Figura 70, os borrões ressurgem radicalmente, ou seja, mais extensos e sem a intensificação que proporcionou a primeira explosão. Além disso, há que se mencionar as transformações de andamento que ocorrem constantemente, desde o [145], pois estão diretamente ligadas com as contrações e extensões dos borrões. Elas podem ser representadas graficamente, como mostra a Figura 71, de acordo com sua variação na passagem dos compassos da partitura:

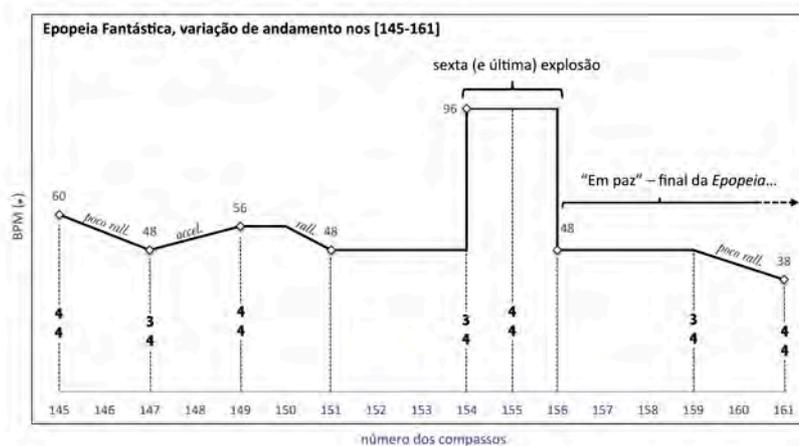


Figura 71: variação de andamento nos [145]-[161] de *Epopéia Fantástica*.

Por primeira vez, desde o final da cadência do vibrafone, o andamento da peça arrefece, mas agora ao extremo. A descida a 48 BPM ocorre justamente com o ressurgimento dos borrões, de maneira a torná-los ainda mais espalhados no tempo, sendo os retornos a 56 ou mesmo a 96 BPM (este na última da explosão da peça) claramente vinculados a inferências percussivas no meio da textura (v. [149] e [154]-[155]). Ao longo de todo o trecho demarcado na Figura 71 pode-se, pois, delinear uma transformação aos solavancos, na qual as pontuações rítmicas finalmente se amolecem e se mesclam entre si, fazendo com que a peça, aos poucos, ceda a última metamorfose, definitivamente afastada da energia acumulada em todas as suas explosões.

É assim que a chegada à última seção da peça, “Em paz, a partir do [156], deve ser ainda concebida dentro do sétimo episódio. O amálgama arrastado entre violino e contrabaixo é também uma fase (muito afastada, quase imprevisível) nessa transformação do rítmico em borrão, num tempo lento em que as pulsações deixam de ser relevantes. No que concerne à realidade musical buscada na *Epopéia Fantástica*, cruza-se aqui a própria barreira do real, da convenção do possível e abre-se uma porteira pela qual a peça se esgueira.

No caminho entre o real e o surreal - ou, mais apropriadamente, o fantástico -, o interesse do percurso que venho delineando manifesta-se desde uma perspectiva teleológica,

como referido no início deste capítulo. Na ausência de realidades definidas, cada passo para fora de qualquer realidade sugerida contribui para a construção de uma fuga composicional, que se desprende dos fatores de coerência tradicionalmente caros à teoria da Música. Para todos os efeitos, uma peça em forma A, B, C, D, E, F... sem estrutura harmônica precisamente fechada, sem temas ou motivos, sem delimitação definitiva dos materiais que a compõem parece relutar ao próprio *status* de ‘obra’. É oportuno, portanto, introduzir uma segunda fonte de inspiração literária e, através dela, construir o final deste capítulo.

Ao narrar um concerto sinfônico em uma cidade indefinida – só se sabe que ela está ‘afastada dos grandes centros’ –, Julio Cortázar criou um percurso narrativo semelhante, em certa medida, àquele que insinuo para o final de minha interpretação narrativa da *Epopéia Fantástica*. Nele, Cortázar empreende a descaracterização de um contexto social (a saber, o entusiasmo provinciano pelo ritual de um concerto com obras musicais emblemáticas da alta cultura europeia), o empurrando impassivelmente à beira do precipício e o deixando cair e transformar-se num absurdo despudorado e descomunal. Esse conto, sob o título *Las Ménades*, faz referência às bacantes, responsáveis mitológicas pelas festas de Baco (as *Orgias*), “com atitudes, gritos e pulos desordenados” (COMMELIN, 1997, p. 67). Em sua dúzia de páginas, apresenta um narrador que testemunha como, durante o referido concerto, a empolgação da plateia com a orquestra e (principalmente) seu maestro atinge níveis humanamente insuportáveis de exasperação. Não podendo se conter apenas com aplausos e gritos extasiados, o público termina por subir ao palco, apoderar-se dos músicos, carregá-los efusivamente para todos os cantos do teatro e, supõe-se, comê-los<sup>103</sup>.

Empurrar uma dada realidade à beira do abismo e jogá-la, neste caso, é desfigurá-la através da imaginação criativa, descarná-la aos poucos até descobrir que nela, desde o princípio, não havia nada de real. Nesse sentido, traço a relação com a *Epopéia Fantástica*, na qual tenho a impressão de que qualquer elemento que ali fosse jogado entraria já em fase de descaracterização, se desfazendo em outros. O episódio 7, justamente seu final, é o mais representativo desse processo – o mais cortaziano, por assim dizer. Nele, o amolecimento das pontuações percussivas no amálgama sonoro de violino e contrabaixo, a partir do [156], a diminuição do andamento e da intensidade geral da peça, tudo leva ao término manso da *Epopéia Fantástica*, o qual não poderia ser predito por seu percurso narrativo. Recorde-se que quase todos os seus episódios culminaram nas explosões que a permeiam, as quais afinal se mostraram irrelevantes para seu destino.

---

<sup>103</sup> Uma tradução minha de *Las Ménades* está disponível em meu *website*: <http://epopeiafantastica.files.wordpress.com/2013/08/as-menades1.pdf>

O duo de cordas, porém, é ainda o meio do caminho, pois a música segue desmoronando num novo *rallentando* até 38 BPM no [161] e, dali, para a entrada de ruídos em todos os instrumentos (som de ar nos sopros, raspagem de vassourinha na caixa clara, arco sobre cordas abafadas em violino e contrabaixo).

Figura 72: *Epopéia Fantástica*, [161]-[167].

Dois elementos instigam minha interpretação dessa passagem ruidosa como continuação do duo de cordas (portanto do próprio episódio 7). O primeiro é a transição tímbrica existente entre o final do duo de cordas e o começo dos sons ruidosos, principalmente quando se consideram os sons entre o nada e *mezzo piano*, cada vez mais longos e, no caso do contrabaixo, mais agudos, de maneira que o som ruidoso da arcada tende a emergir gradativamente sobre o primeiro plano auditivo. O segundo elemento reside na continuidade gestual, em sua alternância de *crescendo* e *decrescendo dal niente*, em que se mantém uma parte substancial da textura introduzida pelo duo de cordas.

Deve-se considerar agora três transformações essenciais para o percurso narrativo que venho anunciando, as quais estão evidentemente inter-relacionadas:

- a omissão das alturas definidas, que, aliada ao tempo extremamente lento, sugere um novo passo na busca por realidade musical na peça;
- a maior estabilidade na sucessão entre os crescendos e decrescendos em cada instrumento, dando à *Epopéia Fantástica* uma perspectiva de (quase) estatismo sem precedentes;
- a relação possivelmente icônica de trombone e oboé com a respiração animal (ou, mais especificamente, humana), sendo sua baixa velocidade um fator que corrobora o

ambiente de tranquilidade gerado, bem como a confirmação da designação “Em paz”, anunciada no começo dessa última seção da peça.

O fechamento da *Epopeia Fantástica* não pode ser definido semanticamente sem uma boa dose de ambivalência. Será, finalmente, o caminho do episódio 7 aquele que encontra, ou pelo menos vislumbra, a realidade musical da peça? Ou estará a música simplesmente avançando em sua transformação para fora de si mesma, assim como o fez desde o começo, embora agora desprovida de sua energia e dinamismo?

O enigma, desnecessário dizer, fica sem resposta. Conforme meus objetivos nesta tese de doutorado, meu interesse foi criar percursos narrativos através de minhas interpretações analíticas e não prover respostas cabais sobre a significação em música, minha ou de outrem, como parece ser o caso em questão. Falta-me ainda mencionar a coda do contrabaixo na *Epopeia Fantástica* que, seguindo o próprio enigma proposto, pode ser concebida tanto como a negação fatídica da realidade buscada ao final da peça (um final trágico, diria Almén), quanto como a perpetuação da busca desde sempre e para sempre, nela mantendo o curso de transformação impassível da música, com a insinuação de que a *Epopeia*, afinal, não tem fim.

The image displays a musical score for the cello part of the piece *Epopeia Fantástica*, specifically measures 168 through 179. The score is written in bass clef and 4/4 time. It features a complex rhythmic and dynamic structure. Measures 168-172 are marked 'p' (piano) and 'poco'. Measure 173 is marked 'f' (forte) and 'attacca subito' with a tempo change to quarter note = 96. The score continues with various dynamics including 'f', 'p', and 'poco'.

Figura 73: *Epopeia Fantástica*, [168]-[179]. Coda no contrabaixo.

A coda no contrabaixo é também ambivalente. Irrompe a textura e traz consigo coisas que já não existiam: o andamento elevado da última explosão, sucessões de velocidades distintas, diversidade de articulações. Entretanto, toda essa energia é contida sobre a permanência do abafamento das cordas. O som, que seria a principal manifestação da

vitalidade nessa coda, fica marginalizado, preso no subterrâneo da performance latente do contrabaixo.

### **O final e o recomeço**

Através da referência ao trabalho de Márta Grabócz, no começo deste capítulo, busquei chamar a atenção para o fator teleológico da interpretação narrativa que estava então por vir. A mesma tendência linear se manteve mais ou menos constante, no correr de todas as interpretações analíticas desta tese. Ou seja, ainda que em alguns pontos a ordem de eventos musicais tenha sofrido alterações na apresentação analítica, em geral mantive os percursos narrativos atrelados à sucessão dos eventos na música. Isto está de acordo com a abordagem da narratividade – com a qual em linhas gerais me identifico –, em que a concepção narrativa do tempo é linear, devido à relação de causalidade criada sobre o que veio antes ou depois. Essa discussão foi ampliada, no capítulo 4, a propósito de minha peça *Pandorga*. Tendo recém concluído a última interpretação narrativa desta tese, parece-me, no entanto, oportuno retomá-la nas linhas finais deste capítulo, para que se possa finalmente colocá-la em perspectiva com os textos sobre minhas músicas aqui oferecidos, principalmente sobre *Epopéia Fantástica*.

Sendo o final da interpretação narrativa um ponto de culminância, o restante da peça pode tomar novos sentidos em virtude do que, sabe-se agora, passou. Neste sentido, interpretar o percurso narrativo da obra em questão pode, espera-se, transformar também a escuta da música e não somente a concepção abstrata (mas culturalmente sempre eficaz) da interpretação narrativa. Entretanto, essa correlação pode acarretar proposições teóricas insidiosas: seguirá o ouvinte de *Epopéia Fantástica* o mesmo percurso narrativo estabelecido na interpretação narrativa (principalmente sendo ela criada pelo próprio ‘compositor’)? Neste caso, sabendo o fim da história, se interessará em ouvir a peça várias vezes?

Neste ponto, pode-se lançar mão dos fundamentos epistemológicos do capítulo 3 e reafirmar que esta tese não trata diretamente sobre a escuta musical. O ouvinte, com seu maior ou menor interesse sobre a música, tratará de atravessá-la e compor também sua escuta. Não obstante, a interpretação narrativa de *Epopéia Fantástica*, sendo um componente de sua existência como cultura, pode trazer implicações consideráveis para a apreciação da peça – de novo, sempre de acordo com o interesse e impacto que venha a ter sobre quem interagir com ela. A faceta teleológica da interpretação narrativa, por si, não induz o ouvinte a uma escuta

linear, pois a correlação entre discurso e escuta sobre música, conforme concebida aqui, não trata de adequação, mas de fertilização mútua de ideias que perpetuem a composição da obra.

## Epílogo

Algumas linhas para fechar a tese.

No capítulo introdutório, adverti o leitor de que esta tese não visava propor ou reformular uma teoria da narratividade em música, mas realizar um estudo interpretativo. Agora, ao seu final, posso melhor caracterizá-lo como tal, tendo em vista sua possível contribuição à tarefa inevitável (e ingrata, para alguns) da teoria e análise musical: escrever sobre música.

Começo por contemplar este estudo sob uma perspectiva abrangente. Busco amarrar suas partes e chegar a observá-lo como unidade, apesar de sua ‘genealogia’ não conformar mais do que uma grande quantidade de textos e fragmentos, escritos no decorrer desses quatro anos de trabalho. Alguns desses textos foram reescritos mais de uma vez e a eles foram sendo agregados fragmentos e adaptações. É certo também que cada interpretação analítica, ao seguir sua ideia interpretativa (sua linha de fuga), empreende desvios isolados em relação ao enfoque teórico desta tese. Tais desvios são, no entanto, componentes imprescindíveis do produto aqui oferecido, pois decorrem da multiplicação do campo de experiência musical, conforme apresentado no capítulo 3. O que permanece neste trabalho, mais como um meio-ambiente do que como uma moldura teórica, são justamente os preceitos epistemológicos e metodológicos propostos nos capítulos 1, 3 e 4: todas as interpretações analíticas desta tese foram construídas neste ambiente, embora cada qual num lugar diferente. Elas não são aplicações teóricas, mas respiram o oxigênio dos conceitos apresentados, os tomando como impulso para saltos interpretativos em múltiplas direções.

Ainda assim, explorar esse ambiente deixou, em minhas mãos, uma série de conceitos que me parecem promissores e dignos de atenção em suas especificidades. Nasceram imiscuídos ao trabalho composicional e interpretativo e ao estudo dos textos aqui mencionados, no entanto os vejo já com autonomia em relação a um e outro e, portanto, passíveis, eles também, de ganhar vazão em outros trabalhos e outras discussões.

O primeiro conceito, o de realidade musical, é o mais voltado à minha prática composicional, mas ganhou vida também através de abordagens de obras de outros compositores. De certa forma, esse conceito se apresenta como uma maneira de interagir com

a música em qualquer atividade que seja, podendo subsidiar discussões que não foram aqui diretamente abordadas, por exemplo, a problematização de certos preceitos estéticos tradicionais da composição musical, calcados em eixos de valor como contraste/repetição, unidade/diversidade, coerência/digressão, variação/mudança, ou estrutura/superfície.

O segundo conceito, o de ideia interpretativa, ainda que esteja também vinculado à prática composicional, refere-se mais especificamente à composição de interpretações. Ao teorizá-lo como uma força cambiante no centro da investigação analítica, procurei vislumbrar para essa atividade outros caminhos, que atravessassem constantemente seu terreno comum, sem jamais nele estacionarem. Daí provém a problematização da dicotomia intra/extramusical, cuja tendência a pôr uma cerca entre a música e o mundo, ainda que seja para saltar sobre ela uma e outra vez, não condiz com a ideia interpretativa, que, sendo o primeiro passo da interpretação, já nasce como música no mundo ou vice-versa.

Devo ainda mencionar a substituição da expressão análise musical por interpretação analítica, reflexo da situação que acabo de referir. Não proponho sua generalização, tampouco sua extensão a trabalhos afins ao que estou a concluir. Consciente da importância devida à comunicabilidade em uma área de conhecimento e também da nulidade que ameaça todo neologismo, ressalto apenas que a troca foi sentida como necessária no contexto deste trabalho e a ele está destinada. Porém, pode contribuir para a reflexão crítica (sempre necessária) concernente aos pontos de conhecimento em que toca, inclusive aqueles mais sedimentados. Nesta tese, a interpretação analítica encontrou um foco em sua especificidade narrativa. Busquei também aqui alcançar e oferecer subsídios para a reconfiguração dos saberes a ela relacionados, abstraindo e comentando suas especificidades de agenciamento, trama e tempo, e propondo fatores de relevância para sua implementação.

Tomadas em conjunto, as expressões realidade musical, ideia interpretativa e interpretação analítica ou narrativa não configuram uma coisa nova. Como conceitos, não são propriamente invenções prontas a serem replicadas como tecnologia em outros contextos. Tendo surgido de reflexões sobre meu processo composicional, esta tese não obedece a fins pragmáticos, portanto não espero vê-la enxertada como um tijolo em construção alheia. Isso não significa, entretanto, que seu impacto deva ser reduzido ou de pouca notabilidade, pois, respeitando o caráter defendido para as ideias e composições aqui apresentadas, deve-se delas usufruir como coisas, como ações capazes de promover novas discussões e realidades, mesmo que para isso as ideias (e seus nomes) se descaracterizem.

Este é, portanto, um ambiente tão teórico quanto criativo. Seus preceitos visam inspirar ideias interpretativas mais do que enquadrá-las. Ele é proposto desde minha posição como compositor e envolve um compartilhar de reflexões, composições e experiências que o tornam íntimo. Essa intimidade, ainda que surja de circunstâncias pessoais, está, no entanto, ligada a questões que ultrapassam meu interesse sobre minha música e ressoam com força em debates caros à área de conhecimento em que esta tese se insere. Escrever sobre música não é, afinal, uma tarefa ingrata, desde que se esteja disposto a valorizar o que essa atividade pode acrescentar à música e não aquilo que não consegue extrair dela.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn. What the sorcerer said. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 12 (Spring), p. 221-230, 1989.

\_\_\_\_\_. **Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

AGAWU, V. Kofi. **Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford University Press, 2009.

ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. **Journal of Music Theory**, New Haven, vol. 47 no. 1, p. 1-39, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Theory of Musical Narrative**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

ALMEN, Byron; HATTEN, Robert S. Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits. In: KLEIN, M., & REYLAND, N (org.). **Music and Narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

ALTIER, Stéphane. Présence, Multiplicité – Détours de L'Écriture et Raccourci du Jazz. In: STÉVANCE, Sophie. **Composer au XXIe Siècle: pratiques, philosophies, langages et analyses**. Bruxelles: Librairie Philosophique J. VRIN, 2010.

ANGELO, Bruno M. Interpretação narrativa: Composição de uma experiência musical através da análise. **Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. O estilhaçamento temporalidade em *Terra Selvagem*, de Bruno Kiefer. **Anais do XXII Congresso da ANPPOM**, p. 1512-1519. João Pessoa: UFPB, 2012a.

\_\_\_\_\_. Análise como processo composicional. **Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto**, p. 246-251. Ribeirão Preto: USP-RB, 2012b.

\_\_\_\_\_. Introverso e suas outras músicas. **Revista Música Hodie**, v. 13 no. 1. Goiânia: UFG, 2013.

ARBO, Alessandro. Herméneutique de la musique? **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, vol. 31 no. 1, p. 53-66, 2000.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things With Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The Cadenza as Parenthesis: An Analytic Approach. **Journal of Music Theory**, New Haven, vol. 50 no. 2, p. 211-251, 2006.

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. *In*: FREIRE, Vand B. (org). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CLENDINNING, Jane Piper. After the Opera (and the End of the World), What Now?. **Contemporary Music Review**, vol. 31 nos. 2-3, p. 149-161, 2012.

COMMELIN, Pierre. **Mitologia Grega e Romana** (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CONE, Edward T. Three Ways to Read a Detective Story or a Brahms Intermezzo: **Georgia Review**, Athens, vol. 31, p. 554-74, 1977.

\_\_\_\_\_. Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics. **19th Century Music**, Berkeley, vol. 5, p. 233-41, 1982.

COOK, Nicholas. **Music, Imagination and Culture**. New York: Oxford University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. Theorizing Musical Meaning. **Music Theory Spectrum**, Berkeley, vol. 23 no. 2, p.170-195, 2001.

\_\_\_\_\_. Form and Syntax: a Tale of Two Terms. *In*: COOK, Nicholas. **Music, Performance, Meaning: Selected Essays**. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2007 p. 241-259.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERRAZ, Sílvio. Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 15 no. 24, p. 31-59, 2004.

FREIRE, Vanda B. Música, Pesquisa e Subjetividade: aspectos gerais. *In*: FREIRE, Vand B. (org). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 9-59.

GRABÓCZ, Márta. Stratégies narratives des "épopées philosophiques" de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt. **Studia Musicologica Scientiarum Hungaricae**, Akadémiai Kiadó, T. 28, Fasc. 1/4, p. 99-115, 1986.

\_\_\_\_\_. **Musique, Narrativité, Signification**. Paris: L'Harmattan, 2009.

\_\_\_\_\_. Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). **Cahiers de Narratologie**, Nice, vol. 21, p 2-18, 2011. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/6503>>. Acesso em: 4/10/2013.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

KARL, Gregory. Structuralism and Musical Plot. **Music Theory Spectrum**, Berkeley, vol. 19 no. 1, p. 13-34, spring 1997.

KLEIN, M.; REYLAND, N (org.). **Music and Narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. **Music Theory Spectrum**, Berkeley, vol. 26 no. 1, p. 23-55, 2004b.

\_\_\_\_\_. Ironic Narrative, Ironic Reading. **Journal of Music Theory**, New Haven, vol. 53 no. 1, p. 95-136.

\_\_\_\_\_. **Musical Story**. In: KLEIN, M., & REYLAND, N (org.). **Music and Narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KRAMER, Jonathan D. New Temporalities in Music. **Critical Inquiry**, Chicago, vol. 7 no. 3, 1981.

KRAMER, Lawrence. Musical Narratology: A Theoretical Outline. **Indiana Theory Review**, Bloomington, vol. 12, p. 142-162, 1991.

\_\_\_\_\_. **Musical Meaning: Toward a Critical History**. Berkeley: University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **Why Classical Music Still Matters**. Berkeley: University of California Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Interpreting Music**. Berkeley: University of California Press, 2011.

\_\_\_\_\_. **Expression and Truth: on the music of knowledge**. Berkeley: University of California Press, 2012.

LERDAHL, Fred, and JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

LOUSTALET, Inés. **El Acto de Escribir**. Buenos Aires: Editorial Hermenéutica, 1997.

MAUS, Fred Everett. Music as Drama. **Music Theory Spectrum**, Berkeley, vol. 10, p. 56-73, 1988.

\_\_\_\_\_. Music as Narrative. **Indiana Theory Review**, Bloomington, vol. 12, p. 142-162, 1991.

\_\_\_\_\_. Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 55:3, p. 293-303, 1997.

\_\_\_\_\_. Concepts of Musical Unity. In: **Rethinking Music**, ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999.

McCLARY, Susan. The Blasphemy of Talking Politics during a Bach Year. *In*: McCLARY, Susan; LEPPART, Richard. **The Politics of Composition, Performance, and Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 13-62.

MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. **Journal of the Royal Musical Association**, London, vol. 126. No. 2, p. 193-249, 2001.

MEELBERG, Vincent. **New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music**. Leiden: Leiden University Press, 2006.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music**. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Récit musical et récit littéraire. **Études Françaises**, vol. 14, no. 1-2, p. 93-121, 1978.

\_\_\_\_\_. Can One Speak of Narrativity in Music? **Journal of The Royal Musical Association**, London, vol. 115 No. 2, p. 240-257, 1990a.

\_\_\_\_\_. **Music And Discourse: Toward a Semiology of Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1990b.

\_\_\_\_\_. **O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. La Narrativisation de la musique. **Cahiers de Narratologie**, Nice, vol. 21, p 2-16, 2011. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/6467>>. Acesso em: 4/10/2013.

NEWCOMB, Anthony. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. **19<sup>th</sup> Century Music**, vol. 11 no. 2. University of California Press, p. 164-174, 1987.

\_\_\_\_\_. Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony. *In*: SCHER, Steven Paul (org.). **Music and Text: Critical Inquiries**. Cambridge: 1992.

NÜNNING, Ansgar. Narratology or narratologies? Taking stock of recent developments, critique and modest proposals for future usages of the term. *In*: KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald. **What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory**. Coll. "Narratologia", nº1. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2003. P. 239-277.

QUARANTA, Daniel. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, vol. 13 no. 1, p. 162-174, 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

RABINOWITZ, Peter J. Chord and discourse: listening through the written word. *In*: SCHER, Steven Paul (org.). **Music and Text: Critical Inquiries**. Cambridge: 1992.

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

ROMITELLI, Fausto. *Attaquons le réel a sa racine: entretien de Fausto Romitelli par Danielle Cohen-Levinas*. In: COHEN-LEVINAS, Danielle (org.). **La création après la musique contemporaine**. Paris: L'Harmattan, 1999.

ROUSSALET, Mathias. *L'activité musicale: l'instinct, l'habitude, et la volonté dans la création musicale*. In: ESCLAPEZ, Christine (org.). **Ontologies de la Création en Musique** (vol. 1). Paris: L'Harmattan, 2012.

RICOEUR, Paul. *Narratividade, Fenomenología y Hermenéutica*. **Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura**, Barcelona, vol. 25, p. 188-207, 2000 [1997].

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** (trad. Cláudia Berliner). São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCIARRINO, Salvatore. **Perduto in una Città D'Acque**. Milano: Ricordi, 1991.

SEARBY, Mike. *Ligeti's 'third way': 'Non-atonal' elements in the Horn Trio*. Cambridge: **Tempo**, New Series, no. 216, p. 17-22, 2001.

SPITZER, Michael. *Interpreting Music by Lawrence Kramer (review)*. **Music and Letters**, vol. 12 no. 93(4).

STEINITZ, Richard. **György Ligeti: music of the imagination**. Boston: Northeastern University Press, 2003.

TREITLER, Leo. **Reflections on Musical Meaning and Its Representations**. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

YUASA, JOJI. *Temporality and I: from the composer's workshop*. **Perspectives of New Music**, vol. 31 no. 2, p. 216-228, 1993.

ZUBEN, Paulo Roberto F. von. **Planos Sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX**. São Paulo: tese de doutorado defendida na ECA-USP, 2009.



## **PARTITURAS**

BRUNO ANGELO

PORTO ALEGRE 2010

# Introverso

Piano solo

Score

(Imaginemos uma ideia, que podemos chamar de composicional. Ela ainda não é exatamente aquilo que chamamos comumente de “música”, nem sabemos se chegará a ser. Sabemos, sim, que neste preciso momento está começando uma composição. Digamos, uma mancha de piano. Várias. Como borrões que se espalham no tempo e no espaço registral do instrumento, sempre distintas em suas cores [harmonia?], em seu tamanho. São ataques que se esvaem, através do abafamento ordenado das cordas, e sua diversidade também deve passar pela sua densidade e tessitura: serão acordes mais gordos ou mais espalhados, dentro da possibilidade idiomática do instrumento. E também mais ou menos intensos, que se espalham com maior ou menor velocidade. Vamos à pauta...)

# Introverso

Piano solo

**Bruno Angelo** nasceu em 1985 e mora em Porto Alegre, RS. Em *Introverso*, assim como em outras peças que compõe, meu interesse é deixar a música seguir um devaneio. Não há seção A, B, C; não há reexposição; não há estrutura. O que há é uma superfície sobre a qual a música traceja em direção a outras realidades – não tenha receio em abrir nela o seu caminho.

<http://epopeiafantastica.wordpress.com>

# Introverso

para piano

Bruno Angelo

Elegante ♩ = 82

Piano

Measures 1-6 of the piano score. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*).

Measures 7-9. Measure 7 is marked *ppp*. A slur covers measures 7-9 with a 9:6 ratio. Measure 8 is marked *rit.* and measure 9 is marked *mais lento*. The right hand has a descending melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *leg.* (legato) marking is present under the left hand.

Measures 10-13. Measure 10 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 10 and a *p* dynamic. The left hand has a steady accompaniment with a *pp* dynamic. Measure 13 has a *pp* dynamic and a triplet in the right hand. A *mf* dynamic is also present in measure 13.

Measures 14-15. Measure 14 is marked *ppp*. A slur covers measures 14-15 with a 5:4 ratio. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *leg.* marking is present under the left hand. Measure 15 has a *p* dynamic.

Measures 16-19. Measure 16 has a *pp* dynamic and a triplet in the right hand. Measure 17 has a *pp* dynamic. Measure 18 has a *mf* dynamic. Measure 19 is marked *rit.* and has a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 16 and a *mf* dynamic. The left hand has a steady accompaniment with a *pp* dynamic. A *8vb* marking is present under the left hand.

2  
20 (rit)----- mais lento

24

ad lib. rall.-----  
p mf molto

28

31

35

39 *a tempo* *pp* *pouco menos* *ff* 3

42 *a tempo* *pp* *ff* *p* *p*

46 *mf* *p* *rit.* 5

49 *a tempo* *p* *f* *accel.*  $\text{♩} = 100$  6

52 *f* *sf* *ff* 6 6 7 3

4  
55

*sf* *sf p* *ff* *ff*

Reo. Reo.

59

( ♩ = 100 ) → *mais lento*

*8vb* *ff* *p* *ff*

Reo. Reo.

62

*accel.* ----- *a tempo* *15<sup>ma</sup>*

*fff* *gliss.*

Reo. Reo.

♩ = 65 ca.

66

*ff* *riten.*

*ff* *riten.*

Reo. Reo.

( ♩ = 65 )

70

*ff pp ff pp*

Reo. Reo.

73 5

(ped.) *pp*

76

*pp* *mf* *ff* *p* *accel.*

78

*ff* *p* *p* *rit.* *8va* *ff* *p* *Tempo I (♩ = 82)*

*rit.* → *calmo*

82

*mp* *p* *p* *espressivo*

86

*mp* *p* *p* *pp* *p*

6  
90

3

3

*p*

*f*

95

*f* *poco rit.* *p*

3

5

*f pp*

Ped.

99

*a tempo*

*mf*

3

6

*ff* (*ff*)

*mp*

*p*

Ped.

103

*mp*

3

3

*p*

*pp*

3

*p*

Ped.

105 7

(ped.)

*ff*

*rallentando poco a poco*

107 3/4

*pp*

*p*

*pp*

(sempre rall.)

111 6/4

*mp*

sost. ped.

*accl. poco a poco* Tempo I (♩ = 82)

115 (l.v.)

*ppp*

*poco*

(ped.) (sempre)

8

Musical score for measures 117-120. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 117 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Dynamics include *f subito*, *p*, and *mf*. Performance markings include *poco rit.*, *gliss.*, and various ornaments (trills, mordents). Fingerings of 3, 6, and 5 are indicated. Pedal markings are present below the bass staff.

(ped.)

Musical score for measures 121-124. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 121 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. Performance markings include *riten.*, *gliss. black keys*, and a tempo marking of  $\bullet = 58$  ca. Fingerings of 3 and 5 are indicated. Pedal markings are present below the bass staff.

(ped.)

Musical score for measures 125-128. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 125 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Dynamics include *sfz*, *p*, *mp*, *p molto*, and *ff*. Performance markings include *tr* and *tr#*. Fingerings of 3 and 5 are indicated. Pedal markings are present below the bass staff.

(ped.)

Musical score for measures 129-131. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 129 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, and *sf*. Performance markings include *tr* and *tr#*. Fingerings of 3 and 5 are indicated. Pedal markings are present below the bass staff.

(ped.)

Musical score for measures 132-135. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 132 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Dynamics include *ppp* and *pp*. Performance markings include *tr* and *tr#*. Fingerings of 3 and 6 are indicated. Pedal markings are present below the bass staff.

Reo.

135 *ff* *8va*

(ped.)

141 *8va* *accel.* *6* *3* *8va*

(ped.)

explodir! - - - - , *a tempo* (sempre constante e impassível)

144 *ff* *pp* *pp*

(ped.)

148 *mf* *molto*

(ped.)

Bruno Angelo

# Ao pó

clarinete sib, trombone, violoncelo, piano

# Ao pó

Score in C

Bruno Angelo

♩ = 52

Clarinet in B $\flat$

Trombone *cup mute*

Cello *tenuto sempre*  
*p* *pp*

Piano *p* *mf*

tre corde una corda

4 (cup mute)

Tbn. *mp* *pp* *p*

Vlc. *p* *mp* III.

Pno. *(p)* *f* *p*

Red. \* tc. uc.

8

Tbn.

Vlc.

Pno.

*pp*

*p*

*mp*

*p*

III.

*mf*

*(pp)*

*p*

tc.

*Red.*

uc.

12

Tbn.

Vlc.

Pno.

*p*

mute off

tc.

*Red.*

16

Tbn.

Vlc.

Pno.

cup mute

*fp*

*p*

*poco*

*mf*

*(p)*

uc.

*Red.*

4  
19

(cup mute)

Tbn. *p* *p*

Vlc. *p*

Pno. tc. uc. tc. uc. *leg.*

23

Tbn. *mp*

Vlc. *poco*

Pno. \* *senza cresc.* *como um glissando de harpa* \* tc. uc. *leg.*

26

Tbn. *p*

Vlc. *p* *molto* *f* *p* *p*

Pno. *molto* *f* (*p*) *cresc. poco a poco* tc. *leg.* \* *leg.* \* uc. \*

31

Tbn.

Vlc.

Pno.

*mp* *f* *sp.* *mp*

*mf* *p*

tc. uc.

35

B♭ Cl.

Tbn.

Vlc.

Pno.

*p* *ord.* *mf* *p* *p molto* *sffz* *mp* *mf*

*8va*

sos. ped.

B♭ Cl. 39 *pp* *p* *cresc.*

Tbn. 39 *f* *f*

Vlc. 39 *mf* *f* *p* *cresc.*

Pno. 39 *f (p)* *cresc. molto*

tc. *And.* \*

B♭ Cl. 43 *f molto* *p* *mp* *p*

Tbn. 43 *sfz* *p* (mute off)

Vlc. 43 *f molto* *mp* *p* *p* *poco*

Pno. 43 *sfz* *p* *And. (sempre)*

49

B♭ Cl. *p* *mp* *f* *mp*

Tbn. *mp* *p*

Vlc. *mf* *mf* *sp.* *ord.* *p*

54

B♭ Cl. *mf* *f* *mf* *p*

Tbn. *mp* *p* *mp*

Vlc. *mf* *sf* I. *ricochet* II.

59

B♭ Cl. *p* *p* *mp*

Tbn. *p* *pp* *mp* *vibr.*

Vlc. *mp* *p* *poco* *ricochet*

63

B♭ Cl.

Tbn.

Vlc.

Pno.

*pp*

(senza cresc.)

*mp*

66

B♭ Cl.

Vlc.

Pno.

*mf*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*mf*

*pp*

*p*

70

B♭ Cl. *f* < > *p* < > *p* *poco* < >

Tbn. *mp*

Vlc. *mf* *ricochet* I. *arco sp.* II. *ord.* *p* < > *f* < > *p* < > *mp*

Pno.

73

B♭ Cl. *p* *poco*

Tbn. *p*

Vlc. *mp*

Pno. *mp*

B♭ Cl. 76

Tbn. 76

Vlc. 76

Pno. 76

*mf* *mf* *sfz* *mf* *f*

B♭ Cl. 79

Tbn. 79

Vlc. 79

Pno. 79

*f* *f* *f* *f*

This musical score page contains four systems of staves for Bb Clarinet, Trombone, Violoncello, and Piano. The music is in 12/8 time and features various dynamics and articulations.

**System 1 (Measures 81-82):**  
- **Bb Cl.:** Starts at measure 81 with a *ff* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *molto* marking. Includes a triplet of eighth notes.  
- **Tbn.:** Starts at measure 81 with a *f* dynamic, followed by a *mf* dynamic and a *f* dynamic. Includes a triplet of eighth notes.  
- **Vlc.:** Starts at measure 81 with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. Includes a *batuto* marking.  
- **Pno.:** Starts at measure 81 with a *ff* dynamic, followed by a *p sub.* dynamic. Includes a *Red.* marking, a *pp* dynamic, and a *8va* marking.

**System 2 (Measures 83-84):**  
- **Bb Cl.:** Starts at measure 83 with a *ff* dynamic, followed by a *ff* dynamic. Includes a quartet of eighth notes.  
- **Tbn.:** Starts at measure 83 with a *ff* dynamic, followed by a *sf* dynamic, a *p* dynamic, and a *f* dynamic.  
- **Vlc.:** Starts at measure 83 with a *ff* dynamic. Includes an *arco* marking.  
- **Pno.:** Starts at measure 83 with a *ff* dynamic. Includes a *8va* marking.

*accel.* ----- *a tempo*

B♭ Cl. 85 *molto* *f*

Tbn. 85 *sfz* *mp*

Vlc. 85 *f* *spicc.* *ricochet* *mf*

Pno. 85 *gliss.* *f* *pp*

*8va* ----- *8va* -----

*Red.* \* *Red.* *8vb* -----

B♭ Cl. 88 *f* *f*

Tbn. 88 *sfz* *p sub.* *f* *p*

Vlc. 88 *sp.* *ord.* *II. ricochet* *III.* *spicc.* *ff sub.* *molto* *f* *sf* *f*

Pno. 88 *f* *8va* ----- *f* *8va* -----

*8vb* ----- *pp* \* *Red.*

91

B♭ Cl.

Tbn.

Vlc.

Pno.

(ped. sempre)

*p* *pp* ten. *f* *mf*

bat. vibr. *f* *mf* *f* *mf*

spicc. *f* *mf* *f*

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

95

B♭ Cl.

Tbn.

Vlc.

Pno.

(ped.)

ten. senza vibrato *poco*

ten. senza vibrato *poco*

ten. senza vibrato *poco*

*mp*

14  
102

B♭ Cl. *pp*

Pno. *pp* *(mp)*

sos. ped. uc. tc. sos. ped.

107

B♭ Cl. *poco*

Pno. *pp*

uc. tc. (sos. ped.)

112

B♭ Cl. *mp*

Tbn. *mp* *mp* *mp*

Vlc. *mp* *p* *pp*

Pno. *mf (pp)*

\* *ped.* \*

Bruno Angelo  
2012

# Coisas pelo ar

música para piano



PARTITURA

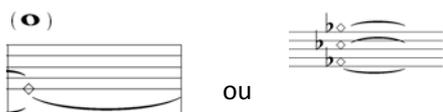
## .Coisas pelo ar

Esta obra musical compreende cinco peças curtas para piano inspiradas em imagens de distintas coisas suspensas no ar. Pó, foguetes, folhas de árvore, nuvem e pandorga: cada coisa traz consigo um movimento particular, e com ele uma poética musical que sempre transborda da imagem.

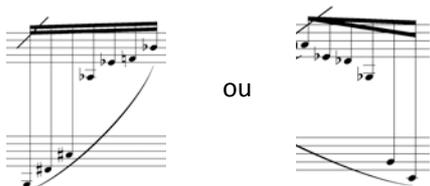
Este trabalho se dirige à pianistas estudantes em nível médio e avançado, bem como a profissionais em busca de uma estética mais experimental em relação ao repertório tradicional desse instrumento. Me parece recomendável como contrapeso às peças mais densas e complexas que frequentemente permeiam os recitais de piano.

Bruno Angelo  
bmangelo@yahoo.com.br  
<http://:epopeiafantastica.wordpress.com>

## .Sobre a execução



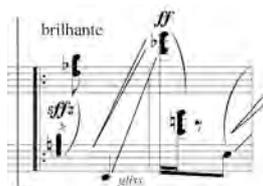
- abaixar as teclas silenciosamente. No primeiro exemplo a figura entre parêntese indica a duração da nota;



- tocar o mais rápido possível. No segundo exemplo, por causa do colchete inclinado, há um pequeno *accelerando*, e portanto deve-se começar numa velocidade um pouco mais lenta;



- abafar a corda da nota indicada com a mão antes de tocá-la;



- *clusters* a serem tocados com as palmas das mãos. Quando precedidos por sinal de bemol, usar as teclas pretas; no caso do bequadro, usar as teclas brancas.

# I. Pó

Com leveza ♩ = 86

Piano

*p* *poco* *mp*

5

*riten.* ----- *a tempo*

*sub. mf* *p*

9

sempre contínuo, ainda que o som desapareça

*ppp*

*mp* *uc.* -----

*Red.* -----

*ppp* *mp* *uc.* ----- *Red.* -----

16

*poco rall.* -----

(uc.) ----- tre corde

*poco rall.* ----- (uc.) ----- tre corde

## II. Foguetes

*Piano*

$\text{♩} = 56$

*f*

7

*mf*

16

*p*

8<sup>va</sup>-----

22

(8<sup>va</sup>)-----

*f*

brilhante

*ff*

*sfz*

*gliss.*

Reo. ----- Reo. -----

(8<sup>va</sup>) -----

31 *ff* *ff* *p* *mf* *loco*

(ped.) — Ped. -----

39 *p* *mf* *p*

(ped.) -----

48

(ped.) -----

\*) atacar quatro clusters em movimento ascendente.

### III. Folhas de Árvore

**moltissimo legato e espressivo** ♩ = 44

Piano

*dinâmicas ad libitum*

(senza pedale)

5

8

11

14

Musical notation for measures 14-17. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, including several triplet markings. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the first measure, followed by more complex rhythmic figures. The key signature has one sharp (F#).

18

Musical notation for measures 18-20. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic development with slurs and triplet markings. The lower staff (bass clef) features a more active accompaniment with sixteenth-note runs and triplet markings. The key signature has one sharp (F#).

21

Musical notation for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with a long, sweeping slur that spans across the two measures. The lower staff (bass clef) features a similar long, sweeping slur, indicating a continuous harmonic or accompanimental movement. The key signature has one sharp (F#).

# IV. Nuvem

The musical score is written for Piano and consists of three systems of music. The first system begins with a piano dynamic marking and a forte *f* dynamic. It includes a measure marked "ca. 8<sup>va</sup>" with a fermata. The second system features a *ped. sostenuto* marking and a *pp* dynamic. The third system starts with a *pp* dynamic and includes a *curta* (trouffe) marking. The score is annotated with various performance instructions such as *ad. lib.*, *ppoco*, *pp*, *sfz*, and *sub*. Measure numbers 6 and 12 are indicated at the beginning of the second and third systems, respectively. The notation includes complex chordal textures and melodic lines with dynamic hairpins and articulation marks.

# V. Pandorga

À distância ♩ = 96

Piano

*mf* *(mf)*

*p* *(p)*

*pp* *(pp)*

Ped. *sempre* →

*(mf)*

*p*

*pp*

*poco*

*mf*

*f* *p*

*(p)* *(p)*

*pp* *(pp)*

13 8

*(mf)* *sfz* *f* *(f)*

*(p)*

*(pp)*

18 8

*(p)*

*(pp)*

21 8

*(p)* *(p)*

*ff* *pp*

25 8

*mf*

*p*

*pp*

30 8

*pp*

(Ped.) ----->  
até o final da ressonância...

Breviário

das

Narrativas

ABSURDAS

Música para  
vibrafone e piano

Bruno Angelo

parti-  
tura

## . Sobre a peça

*Breviário das Narrativas Absurdas* é uma coleção de nove pequenas peças para piano e vibrafone. São peças onde a realidade musical se transforma de maneira constante, porém muito sutil. Por vezes essas transformações podem atingir níveis vertiginosos, mas geralmente mantêm-se tão somente sugestivas de um mundo inaudível, que existe por trás e além do som.

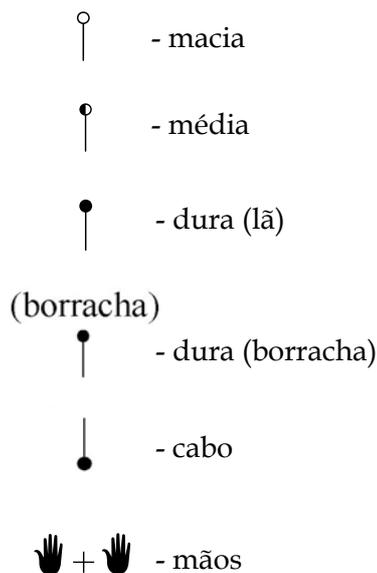
Bruno Angelo  
bmangelo@yahoo.com.br  
<http://epopeiafantastica.wordpress.com>

## . Sobre a execução

*Glissandi*: quando começam ou terminam em notas com cabeça reduzida, estas não devem ser articuladas. Do contrário, articular a nota de partida ou chegada, conforme o caso.

### VIBRAFONE

Recomenda-se o uso de baquetas com cabo de ratan e cabeça revestida de lã. São necessários três conjuntos (macio, médio, duro), um par de baquetas com cabeça de borracha (sem revestimento), e também dois arcos de violoncelo, que serão usados somente na peça IX. O tipo de baqueta a ser usado está indicado verbalmente em cada peça. Sem embargo, em caso de *grip* composto (peça II) ou de maior interação entre os diferentes tipos de execução (peças II, III e IV), são usadas as seguintes indicações em pictogramas:



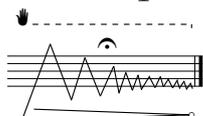
(sobre a execução - vibrafone)



- *dead stroke*



- harmônico



- (peça IV) esfregar a mão sobre as teclas, respeitando aproximadamente a indicação de registro e velocidade.

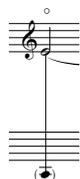


- Abafar a tecla indicada.

## PIANO



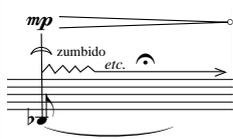
- baixar as teclas silenciosamente



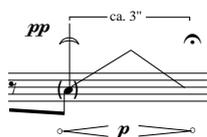
- harmônico



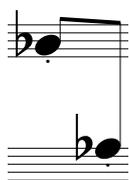
- abafar a corda indicada com a mão



- articular a nota indicada e encostar a unha levemente na corda vibrante.



- Raspar a unha na corda de maneira constante, como se fosse um *glissando* (a nota indicada não deve ser articulada, pois apenas corresponde à corda que deve ser utilizada).



- *clusters* a serem tocados com as palmas das mãos. As alturas devem ser aproximadas em relação às notas indicadas. A utilização do bemol indica teclas pretas; sua ausência indica teclas brancas.

Breviário das Narrativas Absurdas I.

♩ = 118

Vibrafone

Piano

8va - - - - -

baquetas médias

*ff* *p* *ff* *f* *f* *p*

*p sub.*

Vib.

Pno.

*f* *p* *f*

*f* *p* *f* *pp sub.* *f* *sf*

*ped.*

*8va* - - - - -

*D.S.*

Vib. *mp* *mf* *p* *poco* *mf*

Pno. *f* *f* *p* *f* *p*

8 *8va* *8va*

Vib. *sf* *sf* *pp* *ff* *p*

Pno. *mf* *pp sub.* *sffz* *p* *f* *pp*

12 *8va* *8vb*

D.S.

Vib. *sffz* *p* *mf*

Pno. *sffz* *sffz* *ff* *pp* *ff*

16 *8va* *8vb*

D.S.

19

Vib. *p* *baquetas macias*

Pno. *pp*

*Rec.*

24

Vib. *ff sf* *p* *mf* *D.S.* *pp*

Pno. *pp* *cresc. poco a poco*

*♩ = c. 90 accel. poco a poco*

30

Vib. *8va-*

Pno. *(accel.)* *- a tempo* *f*

*Rec.*

baquetas médias

*senza tempo*

Vib. *a tempo*

Pno. *mf* *ff*

*mf* *poco*

Vib.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Pno. *p* *f* *f* *p* *sffz* *pp*

*5*

*5*

Leo

Breviário das Narrativas Absurdas II.

♩ = 86

baquetas macias

Vibrafone

Piano

Vib.

Pno.

Vib.

Pno.

(borracha)

sost. ped.

vibrafone: notas maiores indicam o uso da baqueta de borracha

19

Vib.

pp

Pno.

f

pp

sost. ped. →

23

Vib.

pp

Res.

Pno.

f

pp

(sost. ped.) →

manter o pedal até o início da próxima narrativa...

# Breviário das Narrativas Absurdas III.

$\text{♩} = 72$

baquetas duras

Vibrafone

Piano

*f* *mf* *f*

*f* *sf* *mp* *f*

*mp*

Vib.

Pno.

*f* *sf* *p*

*sf* *sf*

Vib. *14* *mf* *ff* *sf* *mp* *mf* *p*

Pno. *14* *mf* *sfz* *f* *p*

Vib. *21* *pp* *ff* *pp* *mp*

(mãos) ✎ + ✎

Pno. *21* *pp*

# Breviário das Narrativas Absurdas IV.

Quase silencioso

*senza tempo*

Vibrafone

*pp* (atacar com o nóculo do dedo)  
(borracha)

(cabo) (borracha)

*pp* *p* *p* *pp*

*poco* *poco* *poco*

*pp*

Piano

*p*

$\text{♩} = 44$

Vib.

*mp* *pp* *ppp*

*poco*

*pp* *pp* *ppp*

*pp* *sf* *pp* *ppp*

*pp* *ppp*

*una corda*

Vib. *poco*  
 (ped.) *p*

Pno. *mf* *pp* *ppp* *mf*

sost. ped. *u.c.*

Vib. (lã) *p* *mf* *pp* *mp*

Pno. *pp* ca. 3" *p* *p* *sfz* (harmônico) *mp* zumbido etc.

(raspar a unha na corda) (abafado) (encostar levemente a unha na corda vibrante)

Breviário das Narrativas Absurdas V.

baquetas duras

Vibrafone

Piano

Vib.

Pno.

*mf*

Vib. *p* *sf* *p*

Pno.

Vib. *pp* *poco* *mf p*

Pno. *8va* *sf* *p*

Vib. *p* *Red.*

Pno. *8va*

21

Vib.

(ped.)

(8<sup>va</sup>)

Pno.

una corda →  
(até o final da peça)

Detailed description: This system covers measures 21 to 23. The vibraphone part (top staff) begins with a five-measure slur over measures 21-22, followed by a dynamic accent (>) in measure 23, and another five-measure slur. The piano part (bottom staff) features a sustained bass line with a 'una corda' instruction starting at measure 21 and ending at measure 23. An 8va instruction is shown above the piano staff in measure 21.

24

Vib.

(4)

cabos das baquetas

*p* *pp* *mf* *pp*

*pppp*

Pno.

Detailed description: This system covers measures 24 to 26. The vibraphone part (top staff) starts with a four-measure slur (4) in measure 24, followed by a series of five-measure slurs. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *pp*. A 'cabos das baquetas' instruction is shown above the staff. The piano part (bottom staff) features a sustained bass line with a *pppp* dynamic at the end of measure 26.

Breviário das Narrativas Absurdas VI.

$\text{♩} = 60$

baquetas médias

Vibrafone

Piano

*mf* *pp* *f* *p* *mf*

Vib.

Pno.

*p sub.* *mf* *f* *p* *senza decresc.* *pp*

*pp* *mf* *molto*

3 5

Vib. *f* *f* *mf* *mp* *p* *mf*

*f* sub. *mf* *mp* *p* *mf*

Pno. *pp* *mf*

Vib. *ffz* *p* *p* *p*

*ffz* *p* *p* *p*

baquetas macias (abafar)

Pno. *pp* *pp* (senza ped.)

Breviário das Narrativas Absurdas VII.

Chacarera ♩ = 135-145 Com muita vida. Dinâmicas *ad libitum!*

baquetas duras

4X

Vibrafone

Piano

Vib.

Pno.

Vib.

Pno.

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Vibrafone and Piano. The Vibrafone part starts with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It features a melodic line with a '4X' marking above it and a 'baquetas duras' instruction in a box. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. The second system includes parts for Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.). The Vibraphone part continues the melodic line with various articulations like accents and slurs. The Piano part continues with harmonic accompaniment. The third system also includes parts for Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.), continuing the piece. The score includes dynamic markings such as 'sf' and 'f', and performance instructions like 'ad libitum!'.

19

Vib.

Pno.

Res. -----

Res. -----

24

Vib.

Pno.

(Res.) ----- ^

(Res.) ----- ^

3

28

Vib.

Pno.

clusters - tocar com as palmas das mãos - os diferentes agrupamentos das notas indicam acentuações rítmicas

3

3

31

Vib.

Pno.

*gliss.*  
(teclas pretas)

*8va*

*8vb - 1*

38

Vib.

Pno.

*2oo*

43

Vib.

Pno.

Vib. *ff*

Pno.

Vib. *sfz p*

Pno. *8vb-*

Vib. *tenuto* *sfz sfz*

Pno. *(8vb)-*

Breviário das Narrativas Absurdas **VIII.**

$\text{♩} = 56$

baquetas médias

Vibrafone

Piano

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

*ff* *p*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*sfz* *sfz* *ff* *ff*

*p* *p*

Vib. *p* *sfz* *f*

Pno. *mp* *p* *molto*

Vib. *p sub.* *ff*

Pno. *sfz* *f* *mp*

Vib. *p* *< ff > p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Pno. *ff* *ff*

Vib. *ff* *p* *sfz ppp sub.* *mf > pp* *mp* *pp*

Pno. *pp ten.* *rall.*

Vib. *ppp* *p* *f* *pp* *ff* *f*

Pno. *mf* *f* *p* *pp*

(8<sup>va</sup>)

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

Vib. *f* *mf* *f*

Pno. *mp* (abafado) *p*

senza ped.

(8<sup>vb</sup>) - 1

Vib. *p*

Pno. *mf* *l.v.*

Breviário das Narrativas Absurdas **IX.**

**Religioso** ♩ = 38

*arco* - utilizar dois arcos e alterná-los constantemente, de maneira a manter as notas longas com o máximo de estabilidade possível.

Vibrafone

Piano

*legato, sempre*

*mp p mp p*

*8<sup>va</sup>-----'*

Vib.

*poco p f*

Pno.

*mf*

Vib. *f* *pp* *molto!* *ff* *mf > p*

Pno. *p* *pp* *f* (*f*)

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

ped. sost. ped.

Vib. *mf > p* *poco* *p*

Pno. *dim.* *mp*

(ped.) etc.

Bruno Angelo

# o desvão

música para trio de clarinetas e piano

2012

## .Sobre a peça

Trata-se de uma música desviada por outra. A entrada do piano conduzirá a peça a um lugar insólito, e que de certa maneira não faz parte de sua realidade. Tal afetação, que podemos considerar surreal, é o que de fato configura a forma da peça, a qual, portanto, suscita em mim um anseio nostálgico pelas músicas que poderiam existir por detrás de *o devão*.

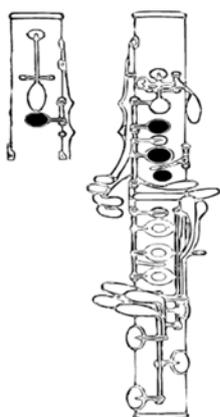
## .Sobre a execução

Dentre as técnicas de execução costumeiras na música de concerto, duas facetas me parecem especialmente relevantes para a performance desta peça. São elas: (1) o bom planejamento da intensidade geral dos instrumentos, donde o final resultará como uma espécie de sussurro; (2) a ênfase na expressividade individual dos intérpretes, onde cada saliência na textura contribui para um resultado musical fluido e dinâmico.

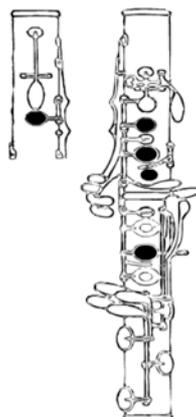
As partes de clarineta estão devidamente transpostas.

Os multifônicos estão numerados na partitura por ordem de aparição e correspondem aos seguintes dedilhados:

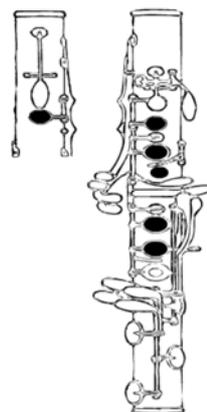
1.



2.



3.



# o desvão

Partitura

Bruno Angelo

♩ = 52

Clarinetta em si $\flat$  1

Clarinetta em si $\flat$  2

Clarinetta Baixo

Piano

7

si $\flat$  Cl. 1

si $\flat$  Cl. 2

Cl. B.

©2012

4  
13

o desvão

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

*ppp* *poco* *p* *mf*

*ppp* *poco* *mf*

*ppp* *poco* *p* *mp* *mf*

18

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

*f* *p*

*mp* (*p*)

*f* *p* *mf* *p*

23

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

*p*

*pp* *mf* *p*

*p* *poco* *p*

23

Pno.

*p*

uc.  
Leo.

*b2*

\*Leo. \*Leo.

28

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

tre corde \*

mp pp<> p mf p

mf 6 pp<> mf p mf pp mp

pp<> p mf

pp p cresc. 3 3

32

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

riten. ---

8va ---

uc. \*

f pp<>

mp f pp<>

p p pp<>

f p pp poco 10

o desvão

6  
35

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*mf*

*p* *p* *poco*

*p* *pp* *mf*

5

8va

35

*p* *mf*

5

Reo. Reo. Reo. Reo.

t.c.  
\*

37

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*< f* *ff*

*mf* *fp* *ff*

*sfz* *p* *f* *p* *ff* *p*

5

37

*sf* *f* *p* *ff* *p*

Reo. \* Reo.

39

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*mp* *f* *p* *f*

*sfz* *f*

*ff* *p* *poco* *molto* *sfz* *sfz* *sfz*

*mf* *p* *ff* *molto*

*8vb* 5

\*

41

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*mf* *f*

*mf* *f*

*sfz* *ff* *sfp* *molto*

*mf*

abafar a corda com a mão  $\oplus$  ord.  $\oplus$

*8vb* *mf* *f*

$\text{♩} = 78$  ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

frull.

44

sib Cl. 1

sib Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*f*

*f*

*fp*

*mf*

*mp*

*f*

48

sib Cl. 1

sib Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*p < f >*

*ff*

*mp*

*cresc.*

4

4

Red.

\*

53

si $\flat$  Cl. 1

si $\flat$  Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*(p)*  $\rightarrow$  *f*

*sfz*

*ff*  $\rightarrow$  *mf*

*cresc.*

56

si $\flat$  Cl. 1

si $\flat$  Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*ff*

*ff*

*ff*

*riten.*

*8va*

*p*  $\rightarrow$  *f*

*Leg.* \*

59

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*f* *f* *fp* *ff* *p*

*ped.* \*

62

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

Pno.

*fpp* *f* *f* *fpp* *f* *f* *f* *pp*

65

sfz

sfz

2.

sfz

rall. -----

65

f

decresc.

9

16

4/4

Tempo I ♩ = 52

69

f

mp

f

mf > p

f

pp

2.

3.

1.

f

mp

f

p

f

pp

69

mp

mf

Rea.

\* Rea.

\* Rea.

\*

74

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

78

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

82

si♭ Cl. 1

si♭ Cl. 2

Cl. B.

87

si $\flat$  Cl. 1

si $\flat$  Cl. 2

Cl. B.

*ppp*

*ppp*

*ppp*

3

3

3

93

si $\flat$  Cl. 1

si $\flat$  Cl. 2

Cl. B.

*pp*

*ppp*

*pochiss.*

*ppp*

*pp*

*pp*

efêmero

6

*b*

Bruno Angelo

# Epopéia Fantástica

**Música para:**

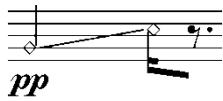
- Oboé
- Trombone
- Percussão
- Violino
- Contrabaixo

2010

Partitura em Dó

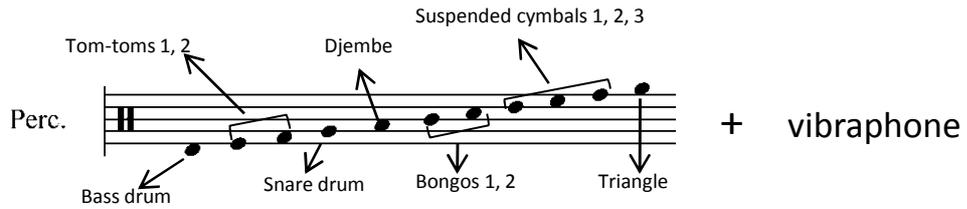
# Notes for performance

## OBOE AND TROMBONE



Air sound  
*pp*

## PERCUSSION

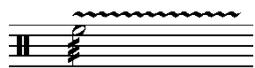


Perc. Tom-toms 1, 2 Djembe Suspended cymbals 1, 2, 3  
Bass drum Snare drum Bongos 1, 2 Triangle + vibraphone

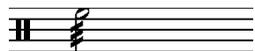
In the lack of specific indications, conventional beaters should be used (triangle beater for triangle, wooden sticks for snare-drum and tom-toms, adequate mallets for bass drum and vibraphone, etc.)



Rim shot (drums) OR strike on the center of the instrument (cymbals)



Circular scraping on the surface of the instrument



Ordinary roll

## STRINGS



II. Natural harmonic, played on the indicated string  
*p*



*Etouffér* – damp the strig(s) while playing  
*p*



Bow behind the bridge

# Epopeía Fantástica

Bruno Angelo

$\text{♩} = 60$

Oboe

Trombone

Percussion

Violin

Bass

*p* *pp* *pp* *ten.* *pp*

brushes (scrape) *pp*

*p* *pp*

II. II.

*p*

Ob.

Tbn.

Perc.

Vln.

Cb.

*pp* *poco* *pp* *molto* *ff*

with handle brushes

*p* *pp*

III. II. I.

*pp* *molto*

2  
6

Ob. *p* *pp*

Tbn. *p* *pp* growl *poco*

Perc. *pp* *p* *pp* handle ord. sticks *poco*

Vln. *mf* *p* *pp* I. II. II.

Cb. *p* *pp* col legno

9

Ob. *poco* *f*

Tbn. *pp* (scrape) *p* *f* growl

Perc. *pp* (ord. roll) *f*

Vln. *p* *pp* *poco* *fp*

Cb. *pp* *p* st.

12

Ob. *f molto* *p* 3

Tbn. *p*

Perc. *ff* *p* *pp* *poco*

Vln. *ff* *mf* *p*

Cb. *ff* *p* ord. III. IV. III. II. I.

16

Ob. *p* 3

Tbn. *growl* *pp pos.* *p*

Perc. *mp* *p* *p* *pp ten.*

Vln. *p* *spicc.* *p*

Cb. *mp* *pp* *bat. ord.* *p*

4  
20

Ob. *mf* *ff*

Tbn. *p* *mf*

Perc. *mf*

Vln. *p* *cresc.*

Cb. bat. ord. *p* *mf* *f*

22

Ob.

Tbn. *mp* *p* *ff*

Perc. *f* *ff sempre*

Vln. *ff* *dim.* *p*

Cb. *p* *f*

24

Ob.

Tbn. *growl*

Perc.

Vln.

Cb.

28

Ob.

Tbn. *pixie mute* *plunger:*

Perc.

Vln.

Cb. *IV.* *II.*

6  
32

Ob. *f* *pp* *f* *sfz* *f*

Tbn. *plunger off* *sfz* *p*

Perc. *f* *sfz* *f*

Vln. *f* *p*

Cb. *sfz* *sfz*

34

Ob. *p* *f* *p* *pp*

Tbn. *f* *poco*

Perc. *ff* *p* *pp* *poco*

Vln. *p* *p*

Cb. *p* *ff* *pp* *pp ten.*

II.  
III.

39

Ob. *poco* *pp* *p*

Tbn. *p*

Perc. *poco* *p* *mf* *p* with hands

Vln. IV. III. *p* *mp* *pp* *mf* *mf p*

Cb. II. *mf* *p* *cresc.*

44

Ob. *mf* *f* *p*

mute off Tbn. *p* *f* *p*

Perc. *mf* *ff* *p* normal sticks

Vln. *fp* *mf* *p* clb. *arco*

Cb. *f* *ff*

8  
47

Ob. *f* *p* *molto* *p sub.* *pp*

Tbn. *f* *p* *f* *p* *molto* *p sub.*

Perc. *f* *p* *f* *p* *ff*

Vln. *ff* *pp*

Cb. III. *p* *f* *p* *molto* *p sub.*

50

Tbn.

Vln. *f* *sfz* *p* *f* *mp*

Cb. *p*

52

Ob. *p* *mf*

Tbn. *f* *mf* *p* *poco*

Vln. *mp* *p*

Cb. *f* *p* *mp*

Musical score for measures 54-56. The score is in 7/8 time, with a 4/4 time signature change at measure 55. The instruments are Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.).

- Ob.:** Measure 54 starts with a triplet of eighth notes, marked *sf*. The dynamic changes to *pp* by measure 55. Measure 56 has a whole rest.
- Tbn.:** Measure 54 has a whole rest. Measure 55 has a triplet of eighth notes, marked *mp*. Measure 56 has a whole rest.
- Perc.:** Measure 54 has a whole rest. Measure 55 has a quintuplet of eighth notes, marked *mp*. Measure 56 has a whole rest.
- Vln.:** Measure 54 has a whole rest. Measure 55 has two notes marked "ricochet" and *mf*. Measure 56 has a note marked *p*.
- Cb.:** Measure 54 has a triplet of eighth notes. Measure 55 has a note marked *mf*. Measure 56 has a note marked *f*.

Musical score for measures 57-59. The score is in 4/4 time. The instruments are Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.).

- Ob.:** Measure 57 has a triplet of eighth notes marked *p*. Measure 58 has a triplet of eighth notes. Measure 59 has a sextuplet of eighth notes marked *sfz*.
- Tbn.:** Measure 57 has a triplet of eighth notes marked *mf*. Measure 58 has a triplet of eighth notes. Measure 59 has a whole rest.
- Vln.:** Measure 57 has a triplet of eighth notes marked *f*. Measure 58 has a triplet of eighth notes marked *p* and a quintuplet of eighth notes marked *f*. Measure 59 has a whole rest.
- Cb.:** Measure 57 has a whole rest. Measure 58 has a whole rest. Measure 59 has a triplet of eighth notes marked *f*.

59

Ob. *sfz*

Tbn. *mp*

Vln. *mf* *p*

Cb. *mf* *mp*

62

Ob. *f*

Tbn. *f*

Perc. *f*

Vln. *f*

Cb. *fp* *f* *p*

65

Ob.

65

Tbn.

slap tongue

mf

mf

sf

p

Vln.

65

Cb.

mf

3 poco

sp.

fp

fp

ffz

II.

p

68

Ob.

mp

f

68

Tbn.

5

f

3

f

Vln.

68

Cb.

f

6

f

f

12

71

Ob. *p* *ff* *f*

Tbn. *ff* *f*

Perc. *ff* *mf* vibrafone

Vln. *ff* *ff* *f*

Cb. *ff* *f*

74

Ob. *pp*

Tbn. *pp*

Vib. *pp* *f* *pp* *poco*

Vln. *pp*

Cb. *p*

I. ricochet  
II. ord.

76

Ob. *cresc.*

Tbn. *p senza cresc.*

Vib. *p*

Vln. *p*

Cb. *p*

78

Ob. *f* *ff* *3*

Tbn. *f*

Vib. *f* *p* *5*

Vln. *f*

Cb. *f* *ff* *p < f >*

*accel.* ----- *♩ = 108*

14

82

Ob. *f* *p*

Tbn. *p* *f* *p*

Vln. *ff* *f* *ricochet* *ricochet*

Cb. *ff* *p ten.* *pp*

84

Ob. *f* *ff* *accel.* *a tempo*

Tbn. *f* *p* *a tempo*

Vib. *p* *ff*

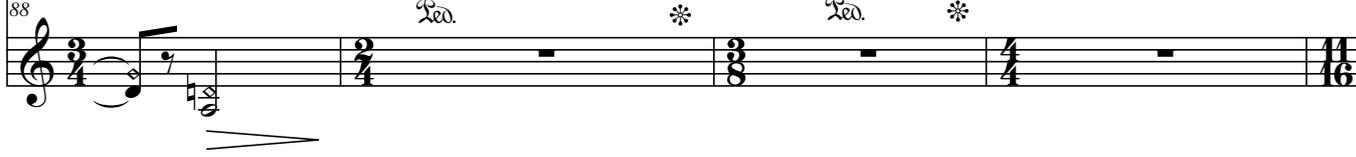
Vln. *mf molto* *ff* *p*

Cb. *ff* *ff*

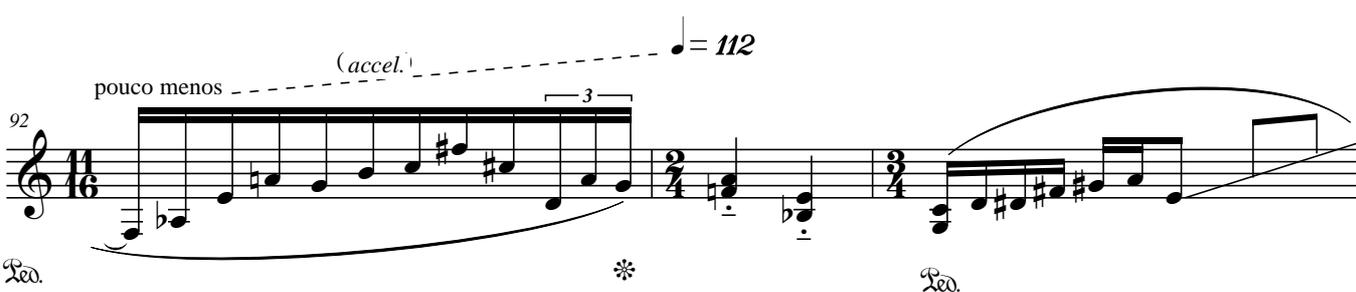
88 *cadenza* *rit.*

Vib. 

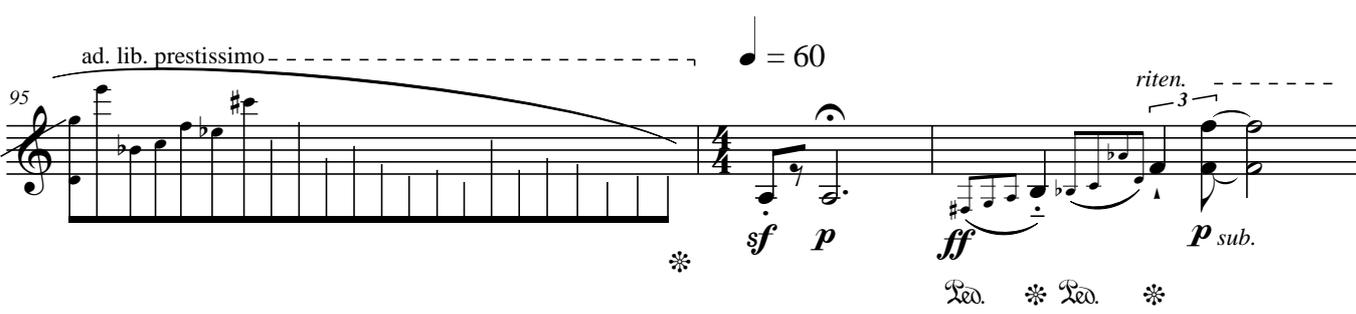
88 *Leo.* \*

Vln. 

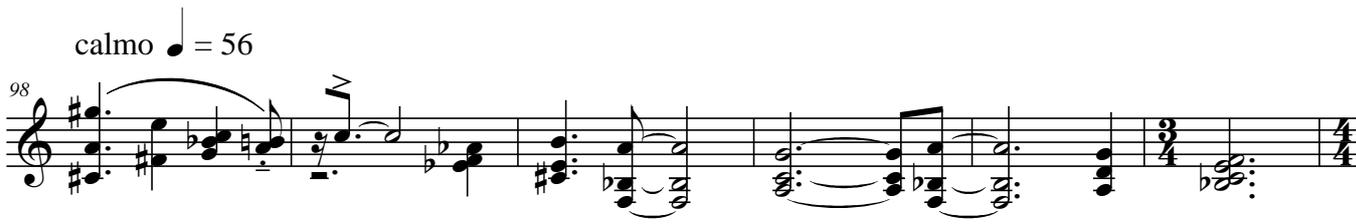
92 *pouco menos* *(accel.)* ♩ = 112

Vib. 

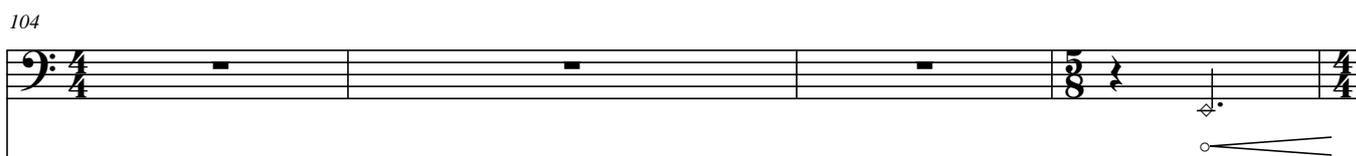
95 *ad. lib. prestissimo* ♩ = 60 *riten.*

Vib. 

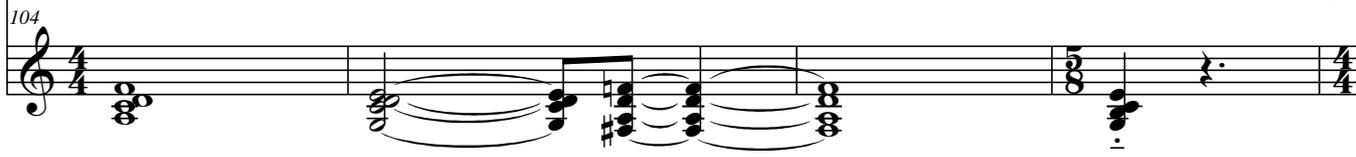
98 *calmo* ♩ = 56

Vib. 

104

Tbn. 

104

Vib. 

16

Tempo I ♩ = 60

Ob. *p* *mf* *f*

Tbn. slap tongue *mf* *fp* *mf* *p* *mf*

Vln. *pp* *f* *p* *f*

Cb. *mp* *f*

batuto - ord.

Measures 108-110. The score is in 4/4 time, with a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Ob. part has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Tbn. part includes 'slap tongue' markings and dynamics *mf*, *fp*, *mf*, *p*, and *mf*. The Vln. part has dynamics *pp*, *f*, *p*, and *f*. The Cb. part has dynamics *mp* and *f*. There are also markings for 'batuto' and 'ord.'.

Ob. *p* *ff* *p* *mf*

Tbn. *p* *f* *pp sub.* *sfz* *pp*

Vln. *p* *fp* *f*

Cb. *p* *fp* *sfzp*

Measures 110-112. The score continues in 4/4 time. The Ob. part has dynamics *p*, *ff*, *p*, and *mf*. The Tbn. part has dynamics *p*, *f*, *pp sub.*, *sfz*, and *pp*. The Vln. part has dynamics *p*, *fp*, and *f*. The Cb. part has dynamics *p*, *fp*, and *sfzp*. There is a first ending bracket labeled 'I.' in the Cb. part.

112

Ob. *ff*

Tbn. *ff*

Vln. batuto ord. *f* bat. ----- ord. *fp* *molto*

Cb. bat. ----- ord. *fp* *molto*

*sfz* *f* *fp* *molto*

114

Ob. *p*

Tbn. *sfz* *pp*

Vln. *sfz* *p*

Cb. *sfz* *p*

18

115

Ob. *f* *f* *mf*

Tbn. *f* *sfz* *p*

Perc. *ff*

Vln. *f* *sfz* *f* *mf*

Cb. *f* *sfz* *pp* *ff*

*jété*

117

Ob. *pp* *mp* *poco*

Tbn. *mf* *vibr.*

Perc. *p* *pp* *mp*

Vln. *pp* *mf*

Cb. *p* *III.*

119

Ob. *pp* *f*

Tbn. *mf*

Perc. *f* *p*

Vln. *fp* *f*

Cb. *p* *f*

121

Ob. *ff* *p* *pp* (scrape)

Perc. *mf* *ff* *pp* *p*

Vln. *ff* *sf* *p*

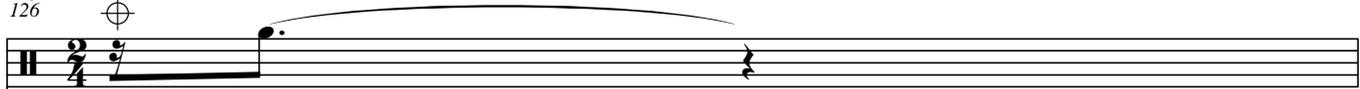
124

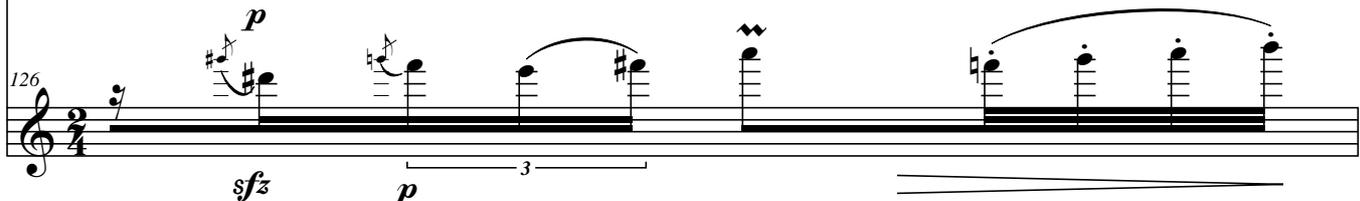
Ob. *f* *p* *pp*

Perc. *f* *p* *p* *poco*

Vln. *f* *p* *sfz p* *pp* *poco*

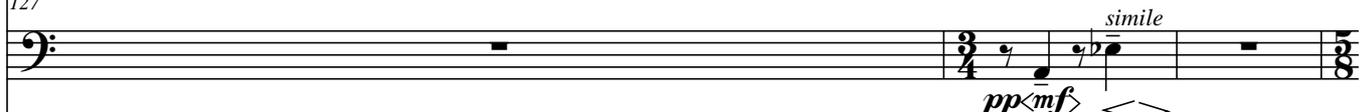
20  
126

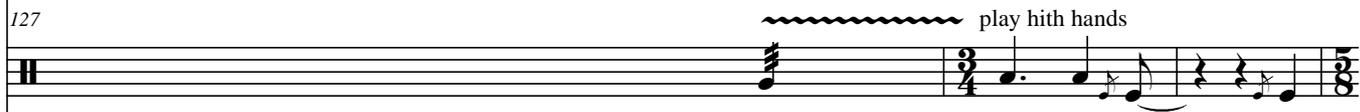
Perc. 

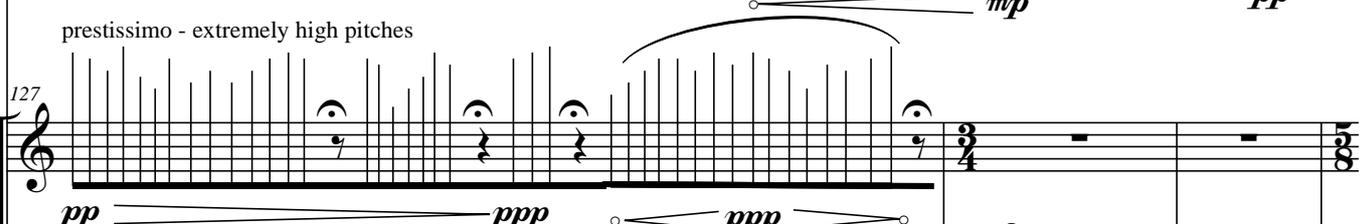
Vln. 

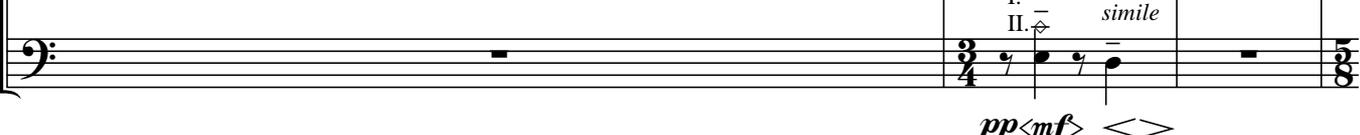
127

Ob. 

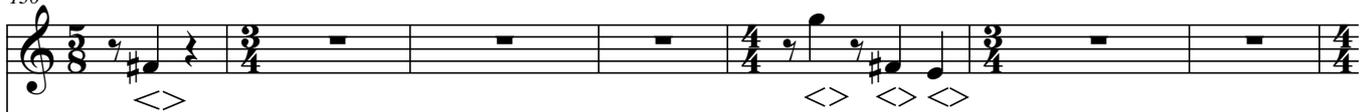
Tbn. 

Perc. 

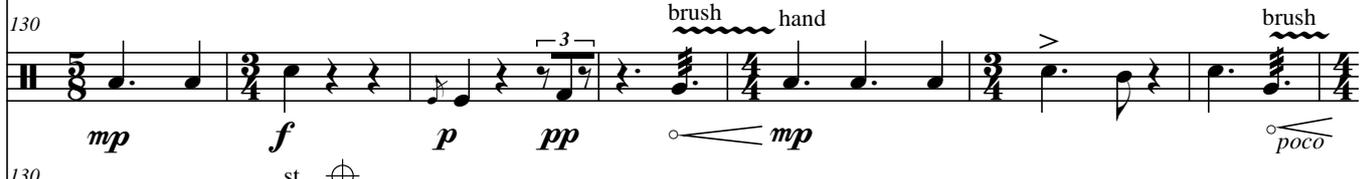
Vln. 

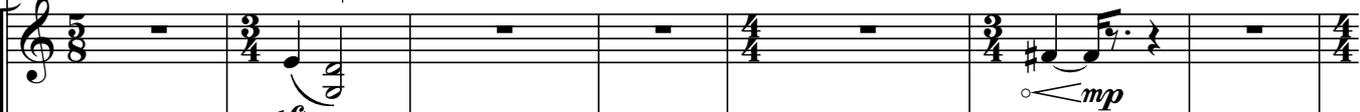
Cb. 

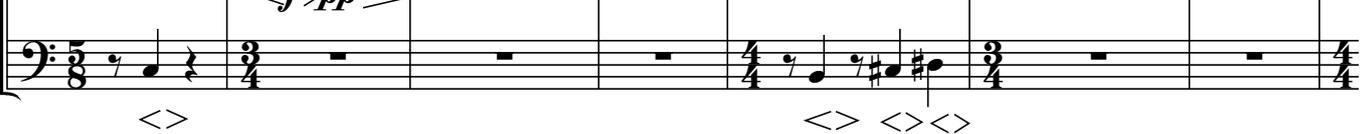
130

Ob. 

Tbn. 

Perc. 

Vln. 

Cb. 

137

Ob. *pp* < *mf* > *pp* *p* < *mf* >

Tbn. *pp* < *mf* > *mp* *f*

Perc. hand normal stick

Vln. *mp* *mp* *f*

Cb. *mp* *f*

141

Ob. *ff* *pp* < *p* >

Tbn. *ff* *mf* *pp* < *mf* > simile

Perc. *ff* brush hand *p* *mp* < 3 >

Vln. pos. norm. *ff* *pp* < *mf* > simile

Cb. pos. norm. *ff* *mp* *pp* *p* < *mf* > simile

22

*poco rall.*

$\bullet = 48$

*accel.*

Ob. 145 *pp* *poco* *simile* *pp*<

Tbn. 145 *pp* *poco* *p* *poco*

Vln. 145 *p* *pp*<

Cb. *p* *pp*<

$\bullet = 56$

*rall.*

$\bullet = 48$

Ob. 149 *mf*> *pp* *mf* *pp* *mp* *pp*<

Tbn. 149 *pp* *mf* *pp*

Perc. 149 (hand) *mp* *pp*

Vln. 149 *mf*> *mf* *mp*

Cb. *mf*> *mf* *mp* *mp*

♩ = 96

Ob. 153 *p* *ff* *p* 3 6

Tbn. 153 *ff* *p* open

Perc. 153 *ff* *p* *ff* normal sticks

Vln. 153 *ff* 3

Cb. *p* *ff* clb.

♩ = 48 em paz

Ob. 155 *ff* *pp sub.* 3

Tbn. 155 *p molto* *ff* + → o

Vln. 155 *ff p sf p* *ff pp* *p* *p* st. senza vibr. 3 I. II. III. I. II. III. IV.

Cb. *ff p sf p* *ff pp* *p* *p* *pp* 3 3 II. I. II. III. IV.

24 *poco rall.* ..... ♩ = 38

Ob. 159

Tbn. 159

Vln. 159

Cb. 159

*p* > *pp* < *p* > *p* > *mp* > *pp*

♩ = 96

Ob. 165

Tbn. 165

Perc. 165 brush

Vln. 165

Cb. 165

*p* < *p* > < *p* > < *poco* >

*p* < *p* >

*p* < *p* > *f*

attaca subito

Cb. 171

*p* < *f* >

Cb. 175

*f* < *p* >

## RELAÇÃO E FICHA TÉCNICA DAS GRAVAÇÕES

Playlist completo no youtube:

[http://www.youtube.com/watch?v=KIDzrlYb4QM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96](http://www.youtube.com/watch?v=KIDzrlYb4QM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96)

A) *Introverso* (2010, rev. 2013)

Gravação única: Bruno Angelo, piano; Rodrigo Meine, captação e edição audiovisual. Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, 30 de novembro de 2013.

[http://www.youtube.com/watch?v=KIDzrlYb4QM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=2](http://www.youtube.com/watch?v=KIDzrlYb4QM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=2)

B) *Ao Pó* (2011)

Gravação única: Samuel Oliveira, clarinete em si  $\flat$ ; José Milthon Vieira, trombone; Rodrigo Alquati, violoncelo; Catarina Domenici, piano; Bruno Angelo, regência; Abel Roland, captação e edição audiovisual. Concerto financiado pelo PPGMus da UFRGS, Auditorium Tasso Correa (IA/UFRGS), 1º de julho de 2011.

[http://www.youtube.com/watch?v=hdWe3aeVXqQ&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=5](http://www.youtube.com/watch?v=hdWe3aeVXqQ&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=5)

C) *Coisas Pelo Ar* (2012, rev. 2013)

Gravação 1: Paulo Bergmann, piano, Rodrigo Meine, captação e edição audiovisual. Auditório do Goethe Institut de Porto Alegre, 6 de janeiro de 2013.

[http://www.youtube.com/watch?v=6cgmKMLuw\\_w&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=7](http://www.youtube.com/watch?v=6cgmKMLuw_w&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=7)

Gravação 2: Bruno Angelo, piano, Rodrigo Meine, captação e edição audiovisual. Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, 30 de novembro de 2013.

[http://www.youtube.com/watch?v=AWkGZ-oC-gU&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=4](http://www.youtube.com/watch?v=AWkGZ-oC-gU&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=4)

Gravação 3: Stefano Nozzoli, piano, Omar Bravo Henríquez, edição e masterização. Concerto de abertura de *Prismas – Festival Permanente de Creación Latinoamericana*, Sala Gabriela Mistral, Santiago (Ch.), 3 de dezembro de 2013.

[http://www.youtube.com/watch?v=MPZ1MUL\\_d2I&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=6](http://www.youtube.com/watch?v=MPZ1MUL_d2I&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=6)

Gravação 4: Lila Solís, piano, Omar Bravo Henríquez, edição e masterização. Concerto de Prismas – Festival Permanente de Creación Latinoamericana, Sala Gabriela Mistral, Santiago (Ch.), 12 de dezembro de 2012.

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_v4K9c343kI&index=9&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96](http://www.youtube.com/watch?v=_v4K9c343kI&index=9&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96)

D) *Breviário das Narrativas Absurdas* (2012, rev. 2013)

Gravação parcial 1: Leonardo Souza, vibrafone; Kátia Balloussier, piano. *XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, Sala Leopoldo Miguez, 5 de outubro de 2013. Obs.: a gravação apresentada contempla apenas as peças I, II, III, VI, VIII e IX do ciclo.

[http://www.youtube.com/watch?v=apApen9mBDM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=2](http://www.youtube.com/watch?v=apApen9mBDM&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=2)

Gravação parcial 2: Diego Silveira, vibrafone. Paulo Bergmann, piano. Gravação realizada no Auditorium Tasso Corrêa (IA/UFRGS) em 8/03/2014. Obs.: a gravação apresentada contempla apenas as peças IV e V do ciclo.

<http://youtu.be/vZcqmuJIG0I>

E) *O Desvão* (2012)

Gravação única: Elimar Blazina e Felipe Barcellos, clarinetes em si  $\flat$ ; Samuel Oliveira, clarone; Paulo Bergmann, piano; Bruno Angelo, regência; Rodrigo Meine, captação e edição audiovisual. Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, 30 de novembro de 2013.

[http://www.youtube.com/watch?v=AU7qsS7un-M&index=10&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96](http://www.youtube.com/watch?v=AU7qsS7un-M&index=10&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96)

F) *Epopéia Fantástica* (2011)

Gravação única: Lourenço Budó, violino; Fernando Gualda, oboé; José Milthon Vieira, trombone; Diego Silveira, percussão, Ana Paula Freire, contrabaixo; Martinez Nunez, regência; Abel Roland, captação e edição audiovisual. Concerto financiado pelo PPGMus da UFRGS, Auditorium Tasso Correa (IA/UFRGS), 1º de julho de 2011.

[http://www.youtube.com/watch?v=mNgqr72t3a0&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd\\_pIZ0JuH96&index=8](http://www.youtube.com/watch?v=mNgqr72t3a0&list=PLMvRclwvPXbpEfUe-1GagTd_pIZ0JuH96&index=8)