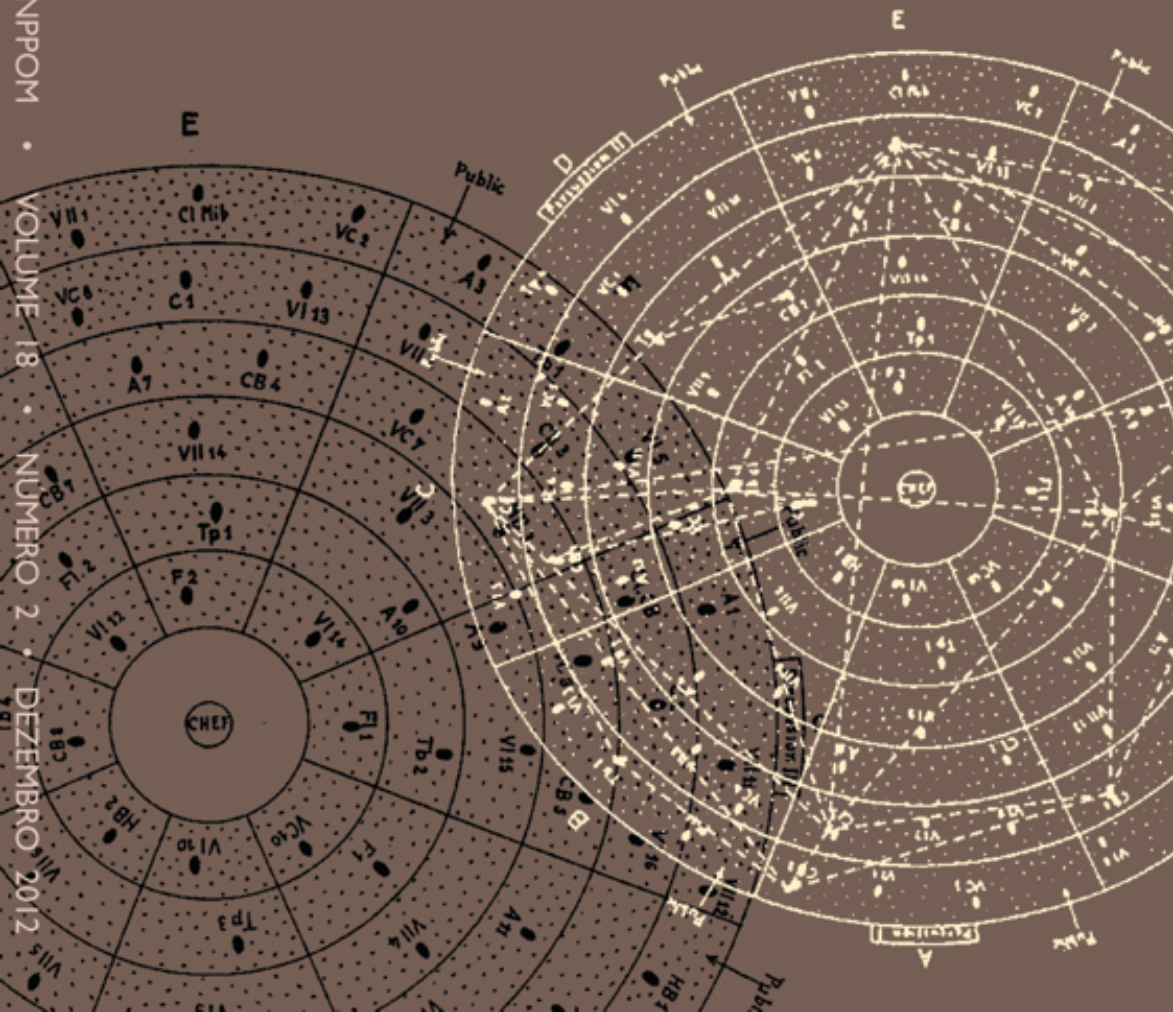
OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 18 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2012 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 18 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2012

OPUS · REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conselho Editorial

Editora

Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP)

Conselheiros

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)
Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria, UFSM)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS)
Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Edson Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha)
Elizabeth Travassos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (Universidade de São Paulo, USP)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, UNCG - Estados Unidos)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG;
Universidade de Aveiro - Portugal)
John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos)
José António Oliveira Martins (Eastman School of Music, ESM - Estados Unidos)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL- Portugal)
Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná, UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET;
Universidad de Buenos Aires, UBA - Argentina)
Paulo Castagna (Universidade Estadual Paulista, UNESP)
Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP)

Editoração Adriana Lopes Moreira **Revisão Geral** Adriana Lopes Moreira, Roberto Rodrigues
Tratamento das imagens e encarte Roberto Rodrigues
Revisão de traduções Kathleen Martin / **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa Ilustração da nota explicativa na partitura de *Terretektorh,* de Iannis Xenakis, na Edição Salabert, de 1966. Intervenções de Gabriel Rimoldi, Stéphan Schaub e Roberto Rodrigues.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 18, n. 2 (dez. 2012) – Porto Alegre (RS): ANPPOM, 2012.

Semestral
ISSN – 0103-7412

1. Música – Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. II. Título

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 18 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2012



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2011-2013

Presidente: Luciana Del Ben (UFRGS)
Primeiro secretário: Marcos Vinício Nogueira (UFRJ)
Segundo secretário: Eduardo Monteiro (USP)
Tesoureiro: Sergio Figueiredo (UDESC)

Conselho Fiscal

Claudiney Carrasco (UNICAMP)
Ana Cristina Tourinho (UFBA)
Marcos Holler (UDESC)
Antenor Ferreira Corrêa (UnB)
Sérgio Barrenechea (UNIRIO)
Alexandre Zamith Almeida (UFU)

Editora de publicações da ANPPOM

Adriana Lopes Moreira (USP)

sumário

volume 18 • número 2 • dezembro 2012

Editorial 7

Instruções para autores 8

Espaços convergentes: som e espacialização em *Terretektorh* de Iannis Xenakis 9
Gabriel Rimoldi, Stéphan Schaub

A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier*, de Luciano Berio 33
Max Packer

Coerência sintática na Quarta Sonatina para piano de José Siqueira 51
Aynara Silva, Liduino Pitombeira

A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha 89
Ricardo Lobo Kubala, Emerson Luiz de Biaggi

***Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada** 111
Daniela Francine Lino, Carlos Fernando Fiorini

A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade 141
Jorge Linemburg, Luiz Henrique Fiaminghi

Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca 161
Eurides de Souza Santos

Acoplamento interpretativo e sincronização em duos de clarinetas 181
Mauricio Alves Loureiro, Davi Alves Mota, Thiago Campolina, Hani Camille Yehia, Rafael Laboissière

Variações tímbricas em *Méditations sur les mystères de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen 207
Miriam Carpinetti

A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical 237
Andre Checchia Antonietti, Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira, Claudiney Rodrigues Carrasco

Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy 257
Menan Medeiros Duwe, Guilherme Sauerbronn de Barros

Os trabalhos que compõem os números 18.1 e 18.2 da OPUS foram selecionados a partir dos artigos apresentados durante o XXII Congresso da ANPPOM.

Os três primeiros artigos referem-se a processos composicionais. Ao focar parâmetros como som, tempo e espaço em *Terretektorh* de Xenakis, Gabriel Rimoldi e Stéphan Schaub voltam-se à construção do discurso musical através da espacialidade. Max Packer apresenta questões voltadas a ressonância e polifonia enquanto estratégias composicionais em obras de Berio. Aynara Silva e Liduino Pitombeira trazem aspectos de coerência sintática no Sistema Trimodal desenvolvido por José Siqueira e sua aplicação na *Quarta Sonatina* para piano. Os quatro artigos seguintes tratam de questões ligadas à *performance* musical. Os violistas Ricardo Kubala e Emerson de Biaggi voltam-se à exploração das possibilidades sonoras na escrita para a viola solista no *Concerto para viola e orquestra* de Antônio Borges-Cunha. Daniela Lino e Carlos Fiorini propõem uma nova edição da obra *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, adequando a escrita original a uma escrita moderna. Jorge Linemburg e Luiz Henrique Fiaminghi nos trazem resultados de um minucioso trabalho junto aos acervos de pesquisa de Mário de Andrade, detectando e especificando referências a rabecas, tendo em vista tanto a *performance* como uma exploração do universo popular de tradição oral. Ao tratar de identidade musical e dialogismo, Eurides de Souza Santos discute as noções de nordestinidade e de internacionalidade na obra de Sivuca. No campo da mediação por ferramentas tecnológicas, Mauricio Loureiro, Davi Alves Mota, Thiago Campolina, Hani Camille Yehia e Rafael Laboissière apresentam resultados de grande interesse para a compreensão da *performance* de câmara. Miriam Carpinetti traz uma contribuição do campo da sonologia ao da análise musical ao comparar sonogramas de passagens da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de Messiaen, documentando elementos sonoros não explicitados pela notação. Referindo-se a outras mídias, Claudiney Carrasco, Andre Checchia e Sandra Ciocci Ferreira refletem a respeito da função da música nas vinhetas das telenovelas apresentadas ao longo dos últimos 42 anos pela Rede Globo. Tendo como objeto de estudo a obra *En blanc et noir* de Debussy, Menan Duwe e Guilherme Sauerbronn de Barros voltam-se a analogias verificadas entre textura musical e recursos narrativos cinematográficos.

Agradeço aos coordenadores de subáreas e aos avaliadores do XXII Congresso da ANPPOM, que de alguma maneira colaboraram para a seleção destes trabalhos.

Agradeço especialmente a Mâkhi Xenakis, por ter nos permitido compor a belíssima capa com as imagens de seu pai, Iannis Xenakis.

Adriana Lopes Moreira

Criada em 1989, a Revista OPUS é uma publicação seriada semestral, cujo objetivo é divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar - sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas. Por constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), tem como foco principal compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil.

Indexada pelo Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) e classificada no estrato A2 do Qualis Periódicos, da CAPES (2012), a Revista OPUS está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Atualmente, é veiculada em versão online. Publica artigos, resenhas e entrevistas em português, espanhol e inglês, recebidos em fluxo contínuo.

O endereço para envio é **opus@anppom.com.br**.

Para que possam ser publicados na Revista **OPUS**, os artigos, resenhas e entrevistas devem se adequar aos **requisitos**, **normas técnicas** e **cessão de direitos** que constam no site **www.anppom.com.br/opus**/.

Cada artigo, resenha ou entrevista é avaliado por pareceristas *ad hoc*, através do processo de avaliação cega por pares (*double blind review*).

Os textos submetidos precisam necessariamente ser originais. O conteúdo de cada artigo, resenha ou entrevista é de inteira responsabilidade de seu autor.

ISSN 0103-7412 (versão impressa)
ISSN 1517-7017 (versão online)

Espaços convergentes: som e espacialização em *Terretektorh* de Iannis Xenakis

Gabriel Rimoldi (UNICAMP)
Stéphan Schaub (UNICAMP)

Resumo: Neste artigo apresentamos uma análise da obra *Terretektorh* (1965-1966), do compositor Iannis Xenakis, considerando a forma como o espaço é empregado na construção do discurso musical da obra. Primeiramente, discutimos como a orquestra, com seus 88 músicos dispersos entre a audiência, transforma-se numa espécie de meta-instrumento, pelo qual são exploradas distintas topologias e trajetórias no espaço. Em seguida, relatamos alguns aspectos *fora do tempo* na composição e apresentamos uma categorização dos elementos sonoros e espaciais presentes na obra. Ao final, discutimos como tais elementos são organizados ao longo da obra e evidenciamos as estratégias composicionais que salientam a exploração do espaço, tais como a manipulação bastante econômica dos parâmetros sonoros (registro, envelope dinâmico e timbre) e a exaustiva exposição das trajetórias sonoras no início da peça. Argumenta-se que tais estratégias, mais que uma superimposição da dimensão espacial em relação às dimensões sonoras, são capazes de criar uma fusão que contribui de maneira decisiva na estruturação do desdobramento da composição.

Palavras-chave: Iannis Xenakis. Análise musical. Espacialização sonora. *Terretektorh*.

Title: Converging Spaces: Sound and Spatialization in Iannis Xenakis's *Terretektorh*

Abstract: In this paper we present an analysis of Iannis Xenakis's *Terretektorh* (1965-66) considering the manner in which space has been exploited in the construction of the work's musical discourse. We first discuss how the orchestra, with its 88 musicians dispersed amongst the audience, is transformed into a sort of meta-instrument optimized for the projection of sound trajectories and topologies. Next, we describe aspects of *outside time* found in the piece and propose a method of categorizing elements of space and sound. Finally, we discuss how these elements are organized throughout the piece and demonstrate the compositional strategies that explore the use of space, such as the efficient handling of sound parameters (register, dynamic envelope and timbre) and the exhaustive exposition of sonic trajectories at the beginning of the piece. It is argued that these strategies, more than a superimposition of the spatial dimension in relation to the dimensions of sound, are capable of creating a fusion that decisively contributes to the organization of the composition's development.

Keywords: Iannis Xenakis. Musical Analysis. Sound Spatialization. *Terretektorh*.

RIMOLDI, Gabriel; SCHAUB, Stéphan. Espaços convergentes: som e espacialização em *Terretektorh* de Iannis Xenakis. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 9-32, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Variações sobre o espaço em Terretektorh, de I. Xenakis" (RIMOLDI; SCHAUB, 2012: 2275-2282), apresentando em maior detalhe aspectos da análise realizada, sobretudo quanto à organização dos materiais sonoros e sua relação com as tipologias espaciais apresentadas na obra.

A ideia de espaço desdobra-se em múltiplas facetas ao longo da carreira do compositor Iannis Xenakis (1921/22-2001), que vão desde aplicações composicionais de propriedades matemáticas do espaço até a exploração da espacialidade física do som. Sua experiência como engenheiro e arquiteto junto a Le Corbusier por mais de uma década (1947-1959) lhe proporcionou uma noção de espaço que se traduz de maneira bastante peculiar à sua música. Em consonância ao moderno pensamento arquitetônico de sua época, Xenakis demonstrava a preocupação de que as qualidades físicas e estruturais se desdobrassem através das qualidades sensoriais do espaço (STERKEN, 2007).

No convento de Saint-Marie de la Tourette (1953-60), por exemplo, os painéis de vidro ondulado (*pans de verre ondulatoires*), construídos em tamanhos e proporções determinadas pelo *Modulor*[1], criam a percepção de mudança do espaço físico interior à medida em que a luz solar irradia sobre os mesmos ao longo do dia.

Com o Pavilhão Philips, obra comissionada a Le Corbusier para a Feira Mundial de Bruxelas de 1958, Xenakis inovou pela concepção arquitetônica surpreendentemente original, que combina concreto armado e formas paraboloides hiperbólicas. A construção do Pavilhão mantém um diálogo ativo com a projeção de imagens selecionadas por Le Corbusier e a música encomendada a Edgard Varèse e Iannis Xenakis[2]. O espaço arquitetônico torna-se, assim, modulatório, como pontua Oswalt (1991):

> [...] em contraste com as superfícies planas, superfícies dobradas ou curvadas refletem a luz com intensidade mutável e modulam o espaço. O espaço torna-se dinâmico, de intensidade mutável, concentrado e expandido. Ao mesmo tempo, seus limites são removidos. Paredes e teto fluem um no outro. [...] As fronteiras espaciais não podem mais ser percebidas pelos olhos de modo não ambíguo; elas desaparecem [...] parecem tornar-se infinitas (OSWALT, 1991: p. 40, tradução nossa)[3].

[1] Trata-se de um sistema antropométrico concebido por Le Corbusier, que tem por referência dois conjuntos de medidas modulares (azul e vermelha), sendo estas últimas, por sua vez, baseadas nas medidas de um indivíduo imaginário. As proporções das medidas são determinadas pela razão áurea. Este sistema foi amplamente utilizado na construção civil na Europa pós-guerra e repercutiu também na composição musical de Xenakis. Sobre o assunto, consultar o texto de Xenakis, "Der Modulor", publicado em 1957 e reeditado (em XENAKIS, 2006: 37-40).

[2] Sobre *Concret PH* e o Pavilhão Philips, consultar também Meric (2005).

[3] "[…] in contrast to flat surfaces, curved or folded surfaces reflect the light with changing intensity and modulate the space. The space becomes dynamic, of changing intensity, concentrated and expanded. At the same time, its boundaries are removed. Walls and ceiling flow into one another. […] The spatial

Comissionada como uma espécie de interlúdio a ser apresentado entre visitações do Pavilhão, a obra *Concret P.H.* (1958), para *tape*, foi projetada sob mais de 300 alto-falantes espalhados através da construção (MERIC, 2005: 147). Após a experiência com o Pavilhão Philips, entre 1967 e 1978, Xenakis dedicou-se à criação de uma série de obras multimídia que exploram sons e cores em movimento pelo espaço arquitetônico, os *Polytopes* (do grego *poly* – muitos e *topos* – lugar, espaço, território. Cf. HARLEY, 1998).

Como membro desde em 1954 do então *Groupe de recherches de musique concrete* (posteriormente, em 1958, renomeado para *Groupe de recherches musicales* - GRM) até meados da década de 60, Xenakis teve acesso a ferramentas que possibilitaram a criação de importantes obras para suporte eletrônico, tais como *Diamorphoses* (1957) e *Bohor* (1962), sendo esta a primeira obra para oito canais realizada pelo compositor. As técnicas de controle da espacialização em suporte eletrônico refletiram na escritura instrumental de obras que exploram a modelagem do som através do espaço físico, mediante o controle de envelopes dinâmicos ou curtos ataques rítmicos em decalagem temporal.

As primeiras referências claras acerca da espacialização no âmbito da música instrumental encontram-se em *Eonta* (1963/64), para quinteto de metais e piano, e *Oresteïa* (1966), para coro e grupo instrumental de câmara, sendo explorada em ambas a mobilidade dos instrumentistas sobre o espaço de *performance*. No entanto, é a partir de *Terretektorh* (1965/66) que Xenakis demonstra a plena utilização do espaço como um elemento composicional. O tratamento dado ao espaço nesta obra torna-se um importante laboratório para a construção do discurso espacial de importantes obras posteriores, tais como *Nomos Gama* (1967/68) e *Persephasa* (1969).

Terretektorh é uma obra orquestral composta entre 1965-66, comissionada para um novo festival de música contemporânea em Royan, na França, onde foi executada, em abril de 1966, pela Orquestra Filarmônica da ORTF, sob a regência do maestro Hermann Scherchen. O título deriva das palavras *tekt* (construtor), *orh* (ação de) e *terre* (prefixo aumentativo).

A distribuição dos músicos é, em si, um aspecto de interesse na obra. O espalhamento dos músicos através do espaço da *performance*, prática já utilizada por outros compositores, tais como K. Stockhausen, H. Brant e pelo próprio Iannis Xenakis, expande-se pela total inexistência de separação entre o espaço destinado ao público e o proposto

borders can no longer be perceived by the eye in an unambiguous way; they disappear […] They appear to become infinite" (OSWALT, 1991: p. 40).

aos músicos, desconstruindo, de acordo com o próprio compositor, a cortina psicológica e auditiva que separa ambos. Xenakis comenta:

> A orquestra está na audiência e a audiência está na orquestra [...]. O espalhamento dos músicos traz uma concepção cinética radicalmente nova da música [...]. A composição musical será, deste modo, enriquecida por toda a ambiência, tanto em dimensão quanto em movimento. Velocidades e acelerações do movimento dos sons serão exploradas, e novas e poderosas funções serão capazes de fazer uso disto, tais como espirais logarítmicas ou arquimediana, no tempo e geometricamente. Massas sonoras ordenadas e desordenadas, rolando uma contra a outra como ondas... etc., serão possíveis (XENAKIS, 1992: 236, tradução nossa).[4]

Com esta análise, pretendemos discutir a figuração do espaço como elemento central no discurso sonoro de *Terretektorh*, apontando a organização das diferentes topologias e trajetórias espaciais como uma dimensão integrada e de equiparada importância em relação às outras dimensões sonoras. Inicialmente, relataremos a distribuição espacial dos instrumentistas e a maneira segundo a qual isto repercute na escolha dos materiais da obra. Em seguida, abordaremos os aspectos *fora do tempo* da composição, através da categorização dos elementos espaciais e sonoros encontrados na peça. Por fim, discutiremos como estes elementos se articulam no tempo e no espaço, evidenciando as estratégias composicionais que reforçam a proposta da espacialização como um aspecto estruturante da obra.

Sonotron: o espaço como meta-instrumento

Da mesma maneira que a escolha da instrumentação de uma obra pode predizer, em certa medida, alguns aspectos composicionais, sobretudo referentes às limitações físicas de cada um dos instrumentos, a determinação de disposição dos instrumentistas em *Terretektorh* tem relação recíproca e direta sobre a maneira na qual o compositor aborda o

[4] "The orchestra is in the audience and the audience is in the orchestra [...] The scattering of musicians brings in a radically new kinetic conception of music [...] The musical composition will thereby be entirely enriched throughout the hall both in spatial dimension and in movement. The speeds and accelerations of the movements of the sounds will be realized, and new and powerful functions will be able to be made use of, such as logarithmic or Archimedean spirals, in-time and geometrically. Ordered and disordered sonorous masses, rolling against each other like waves…etc., will be possible" (XENAKIS, 1992: 236).

elemento espacial no decorrer da obra. Na descrição metafórica do próprio Xenakis, a obra configura uma "espécie de 'sonotron', um acelerador de partículas sonoras, um desintegrador de massas sonoras, um sintetizador" (BOIS, 1967: 35, tradução nossa)[5]. Podemos, deste modo, compreender o espaço de *performance* da obra, construído e não neutro, a partir da ideia de dispositivo ou meta-instrumento, por meio do qual o compositor pode articular topologias e trajetórias.

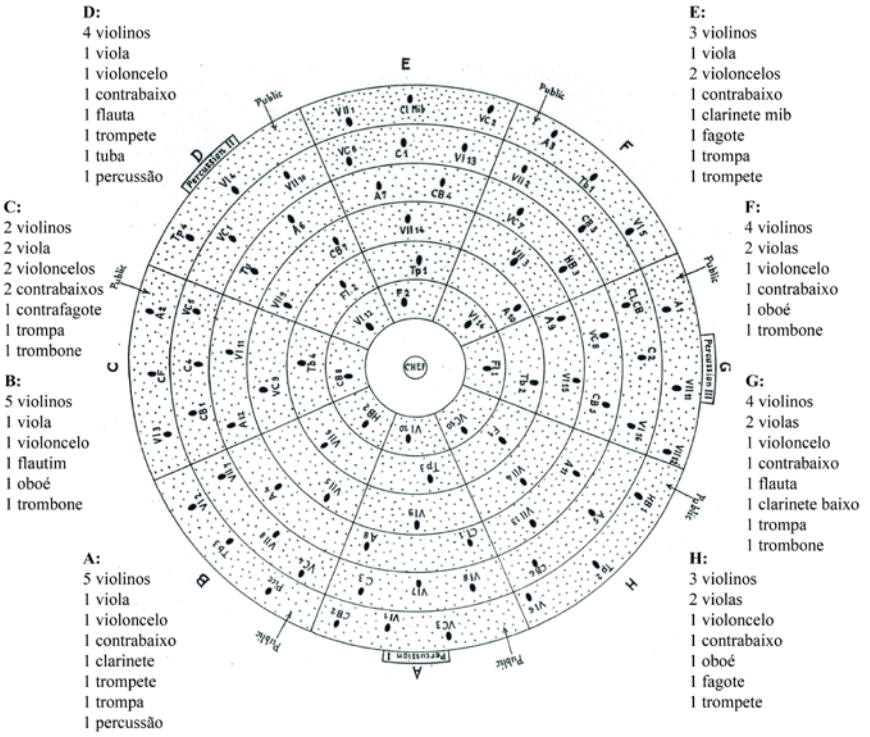


Fig. 1: Disposição espacial dos instrumentistas conforme a partitura (a partir da ilustração original de XENAKIS, 1966: 2).

[5] "'Sonotron': an accelerator of sonorous particles, a disintegrator of sonorous masses, a synthesizer" (BOIS, 1967: 35).

A formação instrumental compreende 88 músicos espalhados entre o público, distribuídos de maneira quase homogênea. O espaço de *performance* é formado por um círculo dividido em oito partes iguais, que denominaremos setores (de A a H), e seis regiões concêntricas, a que chamaremos regiões (de 1 a 6, iniciando-se pela região mais próxima ao centro). Além disso, três percussionistas são dispostos nos limites dos setores A, D e G (Fig. 1).

O gráfico 1a demonstra a distribuição dos naipes de instrumentos sobre os oito setores e o gráfico 1b apresenta a distribuição dos instrumentos por registro (grave/agudo)[6] em cada região do espaço de *performance*. Podemos notar certa homogeneidade[7], tanto quantitativa (número de instrumentos) quanto qualitativa (timbre e registro) da distribuição orquestral, que possibilita ao compositor uma ampla paleta de trajetórias do som através do espaço.

A distribuição dos instrumentistas agrupados por naipes e registros é também um importante aspecto na construção do discurso sonoro espacial. Podemos notar uma clara simetria na disposição espacial dos trompetes, trombones, madeiras graves (clarinete baixo, fagotes e contrafagote), trompas e madeiras agudas (flautim, flautas, oboés, clarinetes), conforme demonstrado na Fig. 2. Posteriormente, observaremos como o compositor explora cada uma dessas topologias no decorrer da obra.

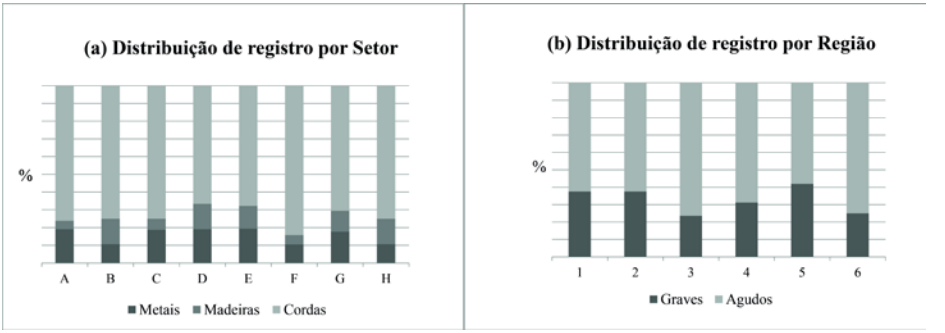


Gráfico 1: Distribuição de naipes em cada setor e Registros em cada região.

[6] Os instrumentos classificados como agudos foram: violinos, violas, flautim, flautas, oboés, clarinetes e trompetes. Os instrumentos graves foram: violoncelos, contrabaixos, clarinete baixo, fagotes, contrafagotes, trompas, trombones e tuba.

[7] Mesmo que Xenakis tenha afirmado ser a distribuição dos músicos um processo quase estocástico (Cf. XENAKIS, 1992: 236), podemos observar tendências que predizem em certa medida as morfologias espaciais previstas pelo compositor.

A distribuição dos instrumentistas, agrupados por naipes e registros, é também um importante aspecto na construção do discurso sonoro espacial. Podemos notar uma clara simetria na disposição espacial dos trompetes, trombones, madeiras graves (clarinete baixo, fagotes e contrafagote), trompas e madeiras agudas (flautim, flautas, oboés, clarinetes), conforme demonstrado na Fig. 2. Posteriormente, observaremos como o compositor explora cada uma dessas topologias no decorrer da obra.

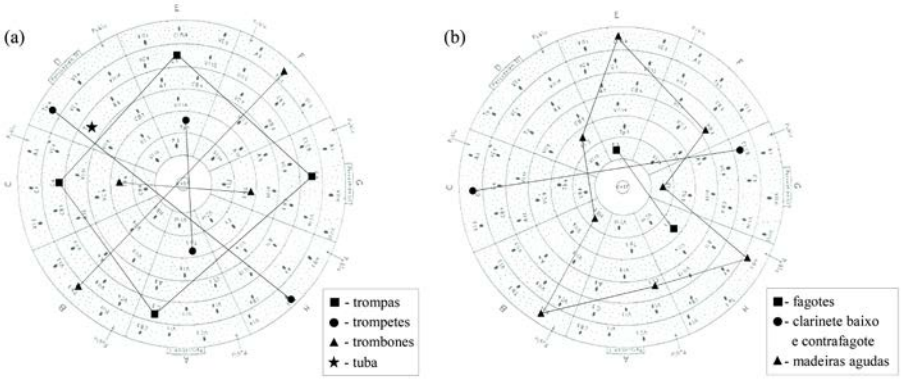


Fig. 2: Disposição espacial dos instrumentos de metais (a) e madeiras (b) em *Terretektorh*, de Xenakis (a partir da ilustração original de XENAKIS, 1966: 2).

Além de seus instrumentos específicos, cada um dos instrumentistas executa ainda quatro outros instrumentos de percussão, sendo eles: bloco de madeira, maracas, chicotes e pequenas sirenes de apito. Com isto, a distribuição de timbres torna-se de fato homogênea, sendo possível a exploração de uma única sonoridade por toda a orquestra, ressaltando, assim, a localização desta entre o público como primeiro plano do discurso musical.

Por fim, a proposta de tratamento do espaço como um elemento central da obra traduz também no modo de organização da partitura. Diferentemente da organização tradicional de uma partitura orquestral, ordenada e seccionada por naipes e registros, Xenakis dispõe os instrumentos na grade orquestral conforme a sua posição no espaço de *performance*. Como exemplo, podemos observar a disposição dos instrumentos elencados

na Fig. 3, ordenados entre regiões mais próxima e menos próxima em relação ao centro do espaço de *performance*.

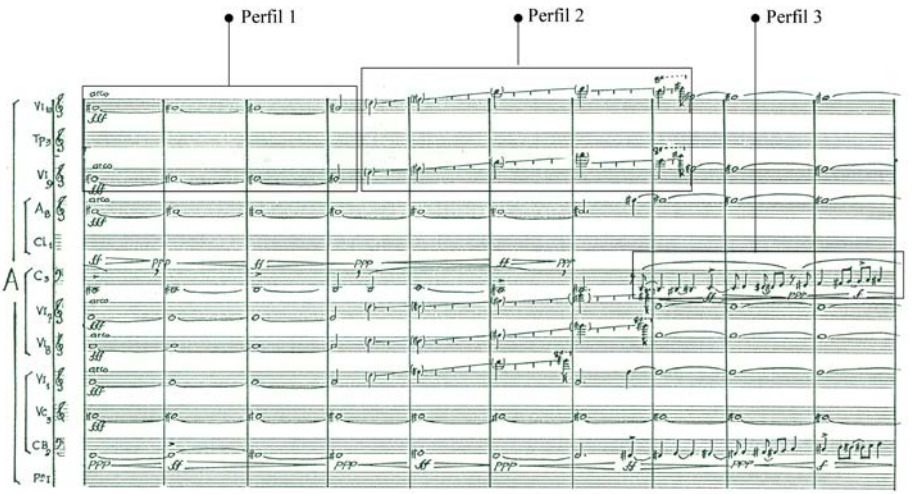


Fig. 3: Perfis de alturas presentes em *Terretektorh*, de Xenakis (comp. 216-225).

Aspectos *fora do tempo*

Materiais sonoros. Em uma primeira análise da partitura, é possível observarmos e classificarmos os materiais sonoros que se desdobram ao longo da obra em num número bastante restrito de tipologias[8]. Isso é particularmente saliente na dimensão das alturas, em que apenas três perfis diferentes podem ser encontrados: (1) sons estáticos constantes, (2) variação contínua entre distâncias intervalares maiores (*glissandi*) e (3) pequenas flutuações contínuas entre cromatismos.

Sobre este terceiro perfil, o menos idiomático dos materiais da obra, o compositor registra junto à partitura a orientação de que os graus dos movimentos

[8] Hoffmann (2006) apresenta uma classificação dos materiais da obra, dividida em cinco grupos, a saber: pontos distribuídos quase estocasticamente, planos sonoros com movimentação interna, sons (ou acordes) estáticos, densas linhas em cromatismo no registro grave e alturas subindo e descendo constantemente. Em nossa análise, no entanto, acreditamos que tal classificação não é tão precisa ou expressiva, sobretudo quanto às transformações dos materiais ao longo da obra.

cromáticos deverão desaparecer pela interpolação de pequenos *glissandi* entre as notas cromáticas. Podemos, desta maneira, considerá-lo como um intermédio entre os extremos presentes nos outros dois perfis[9]. A Fig. 3 traz um pequeno trecho que contém os três tipos de perfis de alturas citados acima.

Da sobreposição destes perfis, temos a formação de três categorias de texturas: clusters sustentados (perfil 1), massas sonoras de *glissando* (perfil 2) e planos sonoros com movimentação interna (perfil 3). Estas texturas se modulam ao longo da obra em diversos níveis de intensidade, duração, densidade e distintos graus de ordem ou desordem. Vale, ainda, ressaltarmos o constante trânsito entre estes materiais no decorrer da peça, que ora se alternam de maneira claramente articulada, ora sofrem graduais transformações que modulam a textura de um perfil até outro.

Outro importante aspecto na categorização dos materiais da obra é a maneira como se articulam no tempo. Podemos encontrar ao longo da obra uma constante dialética entre elementos contínuos e descontínuos, que em maior escala temporal repercute na diferenciação entre ataques pulsados (ou regulares) ou não pulsados (ou irregulares) e em menor escala pelo contraste entre sons lisos (ordinários) e estriados (*frullati*, *tremoli* e *rulli*).

Movimentos espaciais. Em consonância aos materiais sonoros, a categorização elementar dos movimentos espaciais refere-se ao constraste entre ordenados e não ordenados. No desenvolvimento da obra podemos identificar constantes trânsitos entre estas duas categorias, ora pela saturação de simples elementos espaciais que gradualmente se complexificam, ora pela convergência de múltiplas camadas numa mesma direção e localidade.

Da categoria de movimentos ordenados originam-se duas subcategorias principais, a dizer, o movimento entre setores (circular) e o movimento entre regiões (concêntrico e excêntrico). Para cada trajetória são definidos três parâmetros: direção, velocidade e aceleração. Xenakis utiliza operações abstratas, mediante funções de espirais, para determinar padrões de aceleração e desaceleração dos movimentos no decorrer da obra. Essas categorias de movimento apresentados estão resumidas na Figura 4.

[9] Vale notar a similaridade deste perfil em relação às arborescências, que Xenakis utilizou recorrentemente a partir da década de 1970 (Cf. VARGA, 1996: 87-91).



Fig. 4: Categorias de movimentos espaciais explorados em *Terretektorh*, de Xenakis.

Nos rascunhos do compositor[10], são notados três tipos diferentes de espirais: arquimediana, hiperbólica e logarítmica. Matematicamente, espirais são curvas planas que giram infinitamente em torno de um determinado ponto (polo), ordenadas por uma função específica. A primeira espiral apresentada, arquimediana ou aritmética, apresenta velocidade constante e mantém a mesma distância de separação entre voltas sucessivas, enquanto que a espiral hiperbólica, gira cada vez mais rapidamente à medida que se aproxima do centro, sendo a função inversa da espiral arquimediana. Na terceira espiral, a distância do polo a cada volta é definida por uma progressão geométrica, sendo tangenciada por todas as retas situadas em seu plano. Essa espiral é também conhecida como *spira mirabilis*, de forma que a razão entre as distâncias de voltas sucessivas aproxima-se da proporção áurea.

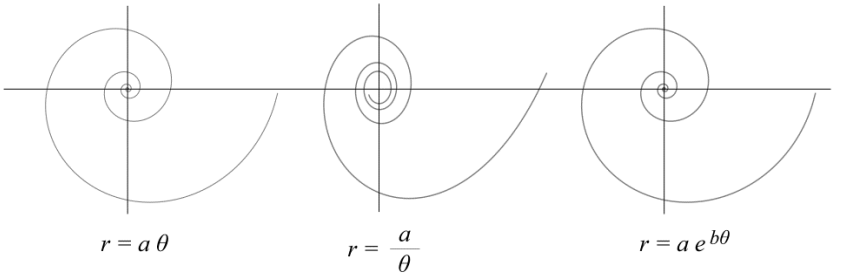


Fig. 5: Tipos de espirais utilizadas por Xenakis (arquimediana, hiperbólica e logarítmica) e suas respectivas funções em coordenadas polares.

[10] Os rascunhos foram disponibilizados pelo compositor à musicóloga Maria Anna Harley, que apresenta e discute os mesmos em sua tese (HARLEY, 1994).

A acuidade da localização espacial[11] para cada conjunto de timbres é notadamente um aspecto relevante na obra. Podemos observar uma clara distinção, por exemplo, no tratamento espacial dado a materiais sonoros em registro agudo e grave ou mesmo em diferentes espacializações aplicadas aos instrumentos de cordas, sopros e percussão. Não cabendo especular sobre o conhecimento de Xenakis acerca de tais propriedades psicoacústicas, podemos, no entanto, tentar compreender como a utilização de determinados materiais claramente enfatiza a percepção de trajetórias enquanto a de outros tende a uma percepção mais difusa do espaço sonoro, direcionando a escuta não para as trajetórias, mas para o deslocamento e gravitação espacial resultante das mesmas.

Organização temporal

De uma maneira geral, Xenakis apresenta cada um dos perfis sonoros na partitura através de longas durações (sobretudo o terceiro perfil), o que dá à obra um caráter bastante contínuo. A preponderância de perfis dinâmicos em crescendo e decrescendo, bem como a inserção gradual de novos elementos ao longo da obra, reforça a continuidade do discurso sonoro.

Pela sonoridade peculiar de cada um dos instrumentos de percussão executados por toda a orquestra, podemos estabelecer marcos estruturais que subdividem a peça em cinco grandes seções. A duração dos perfis é também fator de diferenciação entre seções[12]. De maneira geral, observamos um gradual movimento de contração-distensão temporal dos perfis ao longo das seções. Na Fig. 6, apresentamos os tipos de materiais sonoros executados por cada conjunto de instrumentos em cada uma das seções estabelecidas. Para cada tipo de material, convencionou-se uma notação diferente, conforme legenda.

[11] Sobre as relações entre as qualidades sonoras e acuidade de localização espacial do som, ver Blauert (1997).

[12] Em *Akrata* (1964/65), obra para 16 instrumentos de sopro escrita pouco antes que *Terretektorh*, o compositor também utiliza diferentes durações para as notas sustentadas em cada uma das quatro seções da obra (SCHAUB, 2006).

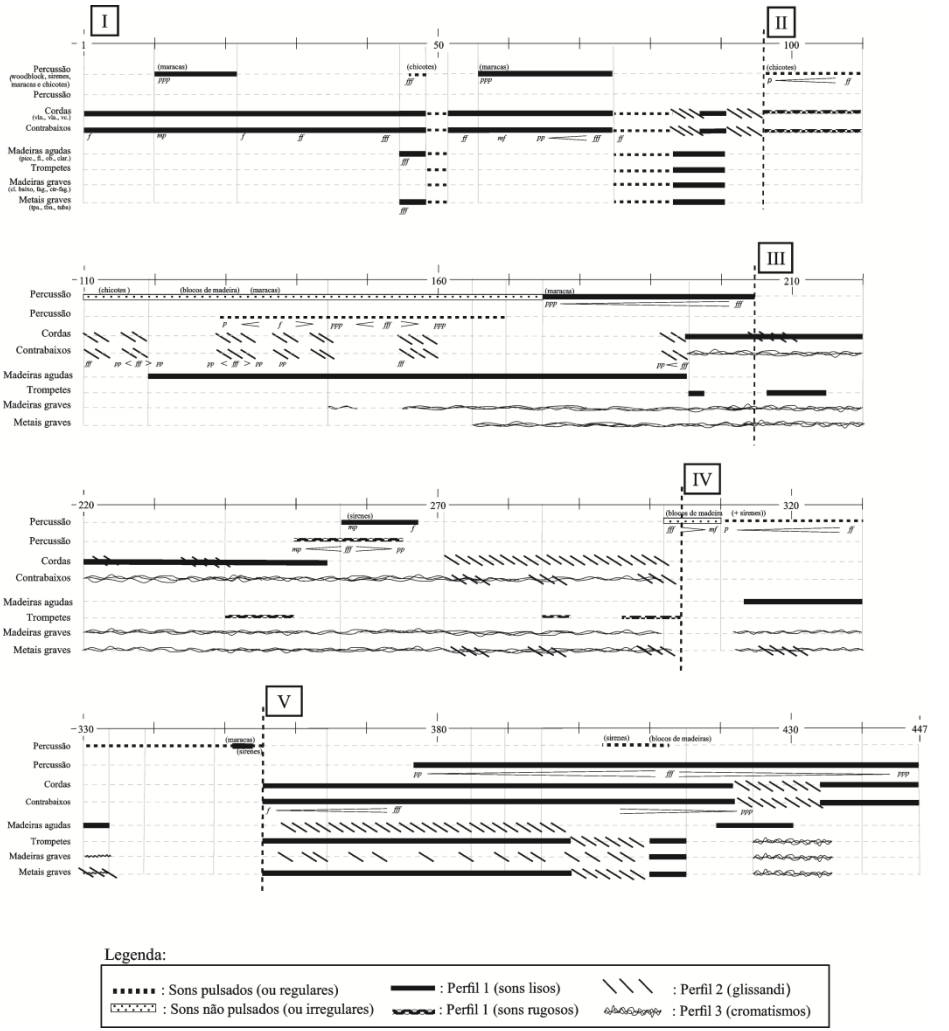


Fig. 6: Estrutura geral de organização dos materiais em *Terretektorh*, de Xenakis.

Nas duas primeiras seções, os instrumentos de percussão desenvolvem um discurso sonoro quase independente. Partindo da sonoridade lisa dos ataques das maracas (Fig. 6, comp. 10-23 e 55-74), a percussão culmina em uma enérgica massa de ataques

irregulares dos chicotes e, gradualmente, dos blocos de madeira e maracas (Cf. Gráfico 2), desfazendo-se até a nova entrada da sonoridade inicial das maracas (Fig. 6, comp. 176). Criando uma espécie de arco, a nova sonoridade de maracas é acrescida de perfis dinâmicos em decalagem, que criam uma movimentação interna ao plano sonoro estático anterior. As seções III e IV são marcadas pela presença marcante das sirenes de apito, que produzem na peça uma sonoridade bastante similar aos *glissandi* dos instrumentos de cordas.

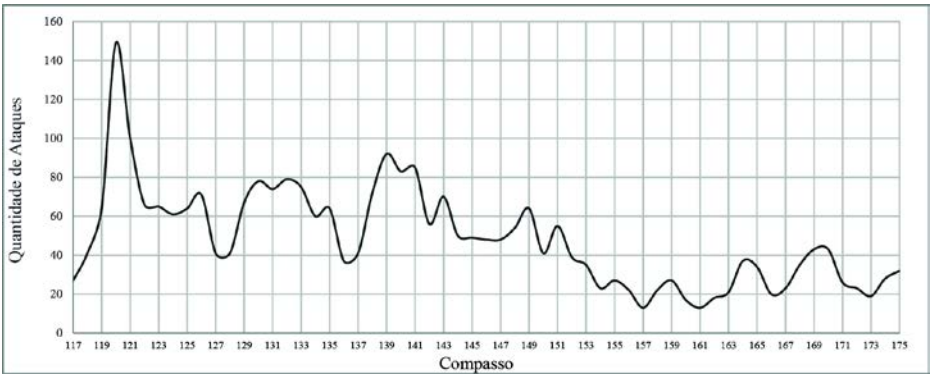


Gráfico 2: Densidade de ataques de instrumentos de percussão. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 117-175).

As entradas dos percussionistas localizados nos setores A, D e G também constituem um importante marco nas seções II, III e V. Em contraste com a massa rítmica caótica dos instrumentos percussivos executados por toda a orquestra (Gráfico 2, comp. 117-175), há a entrada dos instrumentistas de percussão em ataques pulsados regulares (comp. 119), que conduzem uma gradual rarefação da massa rítmica percussiva e marcam também a primeira aparição do perfil 3 no clarinete baixo e no contrafagote (comp. 146).

Outro importante aspecto no desenvolvimento temporal dos materiais na obra refere-se à modulação de registros e timbres nos instrumentos de orquestra. Podemos encontrar diversos exemplos ao longo da peça que reforçam a segmentação que propomos na observância dos instrumentos percussivos.

Na seção I (Cf. Fig. 6, comp. 1-97), o extenso uníssono dos instrumentos de cordas se irrompe num grande *glissando*, que expande o registro orquestral aos seus extremos. Os extremos grave e agudo, estabelecidos no início da seção II são, então, retomados pelas madeiras agudas e instrumentos de sopro graves, respectivamente. A partir do comp. 119, as madeiras agudas (flautim, flautas, oboés e clarinetes) executam um *cluster* de notas sustentadas no âmbito de registro de Ré#6-Sib7 (perfil 1), enquanto que a partir do comp. 146 os instrumentos graves entram em linhas cromáticas (perfil 3), no registro de Sib1-Mi4.

Uma crescente expansão do registro nos instrumentos graves em direção ao registro médio-agudo, ao longo das seções II e III, é responsável por uma nova convergência de registros. No comp. 240 (Cf. Fig. 6), o pico de altura alcançado pelos instrumentos graves até então marca uma nova entrada das madeiras e trompetes em *frullati*, sonoridade que será reiterada por toda a orquestra sete compassos depois com as marcações de *tremoli* com *ponticello* nas cordas e *frullati* nos instrumentos de sopro graves.

Podemos observar ainda, no início da seção III, dois aspectos que marcam a modulação de timbres dos materiais apresentados pelos instrumentos de sopro na seção anterior. O primeiro deles refere-se à entrada dos trompetes em notas sustentadas (Fig. 6, comp. 195)[13], sonoridade esta apresentada anteriormente pelas madeiras agudas. O segundo refere-se à entrada dos contrabaixos que se agregam à textura de linhas cromáticas dos instrumentos de sopro graves. Concomitantemente à entrada dos contrabaixos em movimentos cromáticos, uma gradual inserção de notas sustentadas (perfil 1) aos cromatismos dos instrumentos de sopro (perfil 3) cria nesta seção uma gradual convergência das sonoridades apresentadas anteriormente de maneira contrastante.

A modulação de registros como estratégia de desenvolvimento traduz-se, ainda, na presença dos *glissandi* no decorrer da obra. Em diversos momentos, os *glissandi*, sobretudo nos instrumentos de corda, aparecem na articulação de mudanças ao longo da peça. Na Tab. 1, apresentamos alguns *glissandi* e que tipo de transição é marcada por eles.

[13] Mesmo situando-se na seção II, a entrada dos trompetes no comp. 195 é condizente aos materiais explorados na seção III, fato este que reforça a proposta de continuidade e de sobreposição gradual de elementos como estratégia de transição.

Comp.	Setor	Material/ Função
93-96	Todos	Abertura do registro harmônico e início dos ataques de chicote.
111-114	Todos	Precedente à seção de ataques com ritmos irregulares.
118-119	G	Precedente à entrada das madeiras em registro agudo.
129-134	A	Transição timbrística entre ataques dos blocos de madeira e das maracas.
145-146	B-D	Precedente à entrada dos instrumentos graves.
155-159	Todos	Rarefação da atividade rítmica, nova entrada dos instrumentos graves e retorno dos ataques dos blocos de madeira.
192-197	Todos	Fim dos sons estáticos nas madeiras em registro agudo.
206-215	Todos	Modulação timbrística das madeiras agudas para os trompetes.

Tab. 1: Presença dos *glissandi* e respectivas funções em *Terretektorh*, de Xenakis.

Uma grande similaridade entre as seções II e IV é marcada, sobretudo, pelo retorno dos registros extremo grave e agudo nos instrumentos de sopro e pela presença dos instrumentos de percussão. Diferentemente do tratamento rítmico totalmente desordenado da seção II, Xenakis cria nesta seção a desordem por meio da sobreposição de diferentes padrões regulares de pulsos que, como veremos na seção posterior, reitera o espaço como elemento articulador do discurso. Da mesma maneira que na seção II, a sonoridade lisa das Maracas marca também o final da seção IV, porém em duração compacta.

A seção V constitui-se preponderantemente de sonoridades contínuas, em que praticamente não se ouve mais os instrumentos de percussão executados por toda a orquestra. Em sua forma geral, esta seção sugere uma espécie de retorno à estrutura lisa da primeira seção. Os perfis 1 e 3 que, nos instrumentos de sopro das seções anteriores, gradualmente se modulavam para o perfil 2, tomam por definitivo o caráter de *glissandi*, que é apresentado primeiramente nas madeiras e reiterado em seguida pelos metais. A mesma proposta de padrões regulares sobrepostos é retomada na seção V pelas madeiras agudas, que os fazem em durações mais prolongadas.

Organização do espaço

A maneira com que os materiais sonoros se organizam no espaço é consonante à proposta de desdobramento temporal na obra. De uma maneira geral, é possível

observarmos uma gradual mudança de perspectiva no que tange à percepção do espaço sonoro da obra. Como ponto de partida, o compositor apresenta de maneira bastante clara cada um dos tipos de trajetórias desenvolvidas e, em seguida, cria superposições e modulações das mesmas, que resultam num deslocamento perceptual da localidade e direcionalidade espacial de cada extrato sonoro para a sensação de envolvimento e imersão espacial gerada por uma complexa massa sonora.

Nos primeiros 74 compassos, podemos encontrar doze movimentos espaciais circulares, sendo um em velocidade constante, um em desaceleração e dez em aceleração, determinados pelos três tipos de espirais citadas anteriormente (Cf. Tab. 2). Executados pelos instrumentos de cordas das regiões 5 e 6, os movimentos circulares são acompanhados de duas entradas das maracas, executadas por todos os outros instrumentistas. A sonoridade ruidosa das maracas, além de ampliar o registro do espectro sonoro, expande o espaço físico da obra em sua totalidade, criando uma nova atmosfera sonora que modifica as velocidades e o sentido dos movimentos circulares.

A maneira gradual com que cada movimento é apresentado nesta primeira parte sugere uma espécie de exposição, na qual o espaço é o elemento central do discurso sonoro. Conforme demonstrado na Tabela 2, esta seção inicial apresenta os principais elementos espaciais utilizados na obra: os movimentos ordenados das Cordas em trajetórias circulares e espirais, dos blocos de madeira em movimentos concêntricos e excêntricos além dos movimentos não ordenados criados pela sonoridade das maracas.

A partir do comp. 75, a entrada dos instrumentos de sopro e dos instrumentos de cordas restantes perfaz um movimento espiral no espaço, iniciando a trajetória na região 6 do setor A e concluindo na região 1 deste mesmo setor, no comp. 81.

Entre os compassos 84 a 116, Xenakis explora pela primeira vez o deslocamento espacial de sonoridades dinâmicas, isto é, que se modificam no decorrer do tempo. A manipulação bastante econômica dos parâmetros sonoros (altura, envelope dinâmico e timbre) explorados na obra até o momento, estratégia responsável pelo destaque dado à espacialidade como primeiro plano da escuta, é acrescida de uma ampla abertura do registro de alturas. Como mostrado na Fig. 7, o compositor agrega a rotação circular das entradas dos instrumentos de cordas a uma progressiva abertura do registro que culmina em um grande *cluster* sustentado.

Comp.	Tipo de movimento	Sentido
1-9	Circular constante	Horário
8-24	Espiral arquimediana (aceleração)	Horário
23-24	Espiral arquimediana (desaceleração)	Horário
32-45	Espiral hiperbólica	Horário
10-23	Movimento não ordenado (maracas)	Desordenado
45-47	Movimento concêntrico (H) e excêntrico (G)	Concêntrico/ excêntrico
49-50	Movimentos locais (*tutti* polirrítmico)	-
55-74	Movimento não ordenado (maracas)	Desordenado
51-60	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário
60-66	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário
65-69	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário
69-71	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário
71-73	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário
73-74	Espirais logarítmicos (progressiva aceleração)	Anti-horário

Tab. 2: Movimentos espaciais. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 1-74).

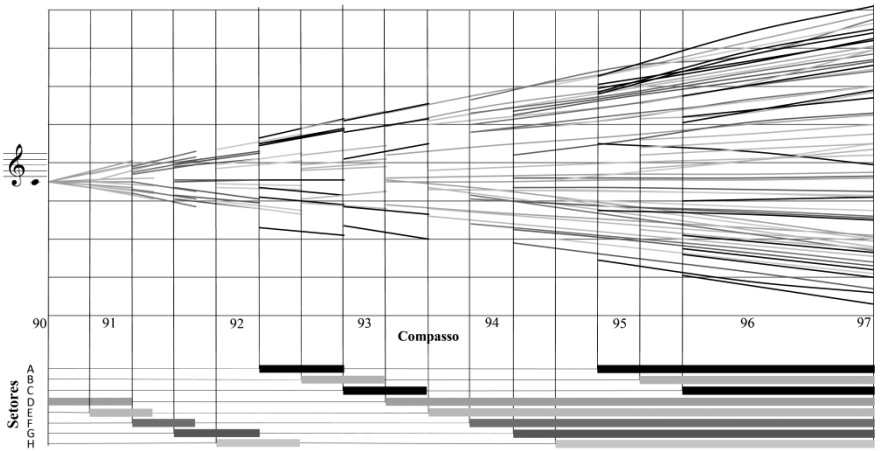


Fig. 7: *Glissandi* nos instrumentos de cordas. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 90-97).

O tratamento dado às alturas configura um importante aspecto da espacialidade na obra. De acordo com Hoffman (2006), a relevância das alturas no desenvolvimento da peça faz destas uma terceira e vertical dimensão da espacialização na obra. Neste sentido, a interação entre movimentos circulares, criado pela decalagem de entrada entre setores, e o deslocamento das alturas, que se comporta de maneira bastante uniforme e gradual por toda a orquestra, cria múltiplas espirais que se movem em ambas as direções verticais.

Nos comp. 97-116, os ataques pulsados dos chicotes criam uma série de movimentos circulares. A sequência de movimentos realizados (Fig. 8) indica um possível desenvolvimento da trajetória inicial, que é desmembrada em trajetos semicirculares, iniciando-se sempre em seções diametralmente opostas, até que, por fim, retorne ao movimento inicial, reexposto em ambas as direções simultaneamente.

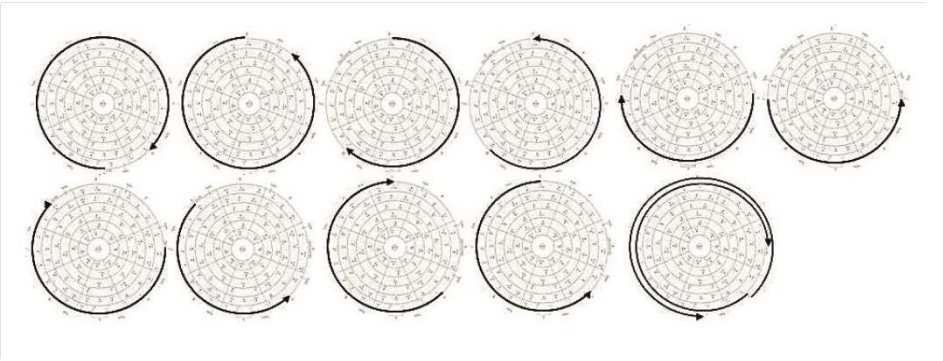


Fig. 8: Trajetórias espaciais dos sons de chicote. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 97-116).

Após a dupla trajetória dos chicotes, a peça é, então, saturada por uma massa de ataques não pulsados, variando gradualmente entre os timbres de chicotes, blocos de madeira e maracas do comp. 117 ao comp. 175. A espacialização não é, nesta passagem, determinada por meio de trajetórias definidas, mas pela gravitação de planos sonoros que se modificam pela quantidade e localização de eventos em cada setor e região orquestral. Pela densidade de eventos rítmicos em cada um dos setores (A-H) e regiões (1-6), podemos determinar o ponto espacial de concentração da massa sonora. Os quatro gráficos apresentados na Fig. 9 demonstram o deslocamento do centro da massa a cada compasso desta seção.

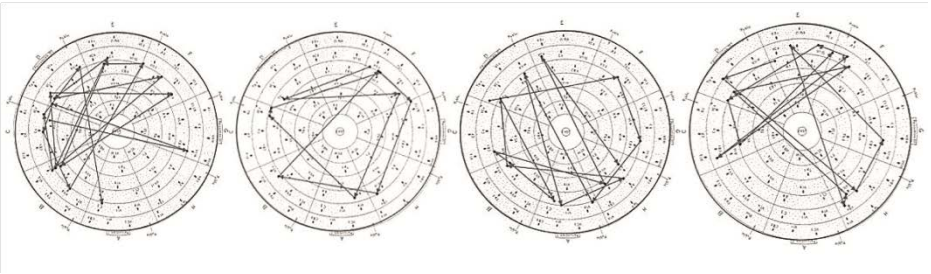


Fig. 9: Concentração espacial da massa sonora rítmica. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 117-175).

A saturação dos movimentos ordenados em planos espaciais não ordenados pode também ser observada no tratamento do terceiro perfil de alturas. Como demonstrado pelas linhas contínuas na Fig. 10a, as linhas cromáticas no registro grave surgem, inicialmente (comp. 158-175), em setores simetricamente opostos[14], concentrando-se entre os setores C e G do círculo orquestral. Em seguida, o número de linhas melódicas desta categoria aumenta de maneira considerável, saturando, assim, a capacidade humana de localização espacial de trajetórias do som e construindo, dessa forma, uma massa sonora que gravita sobre o espaço da audiência (Fig. 10b).

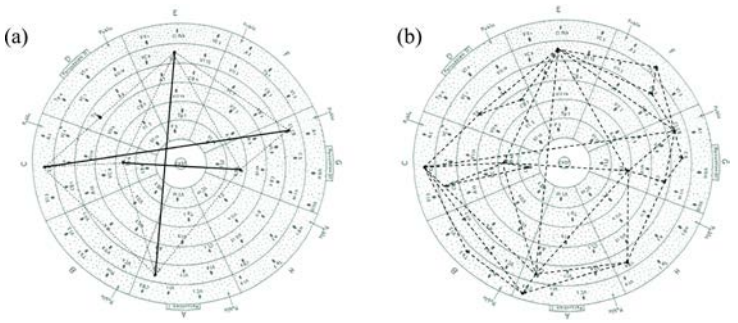


Fig. 10: Espaço timbrístico formado pelas linhas cromáticas em registro grave. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 158-173 na imagem a; comp 176-257 na imagem b).

[14] Tal aspecto pode também ser observado na obra eletroacústica *Bohor* (1962), para 8 canais, formado por quatro pares de pistas em estéreo distribuídas em canais simetricamente opostos na difusão sonora (COUPRIE, 2006).

A ideia de desenvolvimento de um discurso espacial da obra torna-se mais evidente pela presença de reiterações e transformações dos movimentos espaciais apresentados. A decalagem de perfis dinâmicos e acentos no *cluster* executado pelos instrumentos de madeira em registro agudo (comp. 119-194) simulam trajetórias circulares em espirais de aceleração e desaceleração, assemelhando-se àquelas anteriormente apresentadas pelos instrumentos de cordas, nos primeiros 74 compassos da obra.

Outra importante abordagem de tratamento espacial na obra refere-se à distribuição de padrões em diferentes localidades do espaço de *performance*. O primeiro exemplo deste procedimento encontra-se nos comp. 49 e 50, em que o compositor aplica diferentes padrões de ritmos pulsados e perfis dinâmicos para cada um dos setores (exceto setor G). O mesmo procedimento é encontrado nos comp. 310 a 330, na sobreposição de padrões entre regiões nos ataques rítmicos dos blocos de madeira e sirenes de apito (Fig. 12).

Entre os comp. 206 e 215, Xenakis utiliza oito padrões de *glissandi* nos violinos. Cada um destes oito padrões é distribuído em subgrupos de diferentes disposições espaciais, conforme mostrado na Fig. 11.

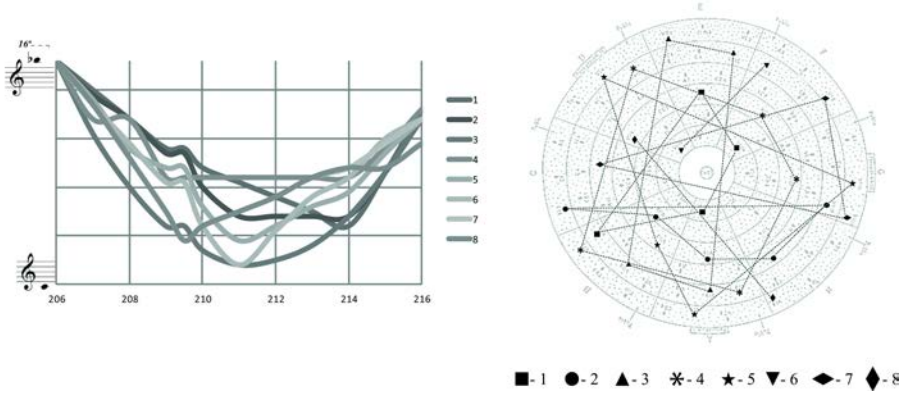


Fig. 11: Distribuição de padrões de *glissandi* aos violinos. Xenakis, *Terretektorh* (comp. 206-215).

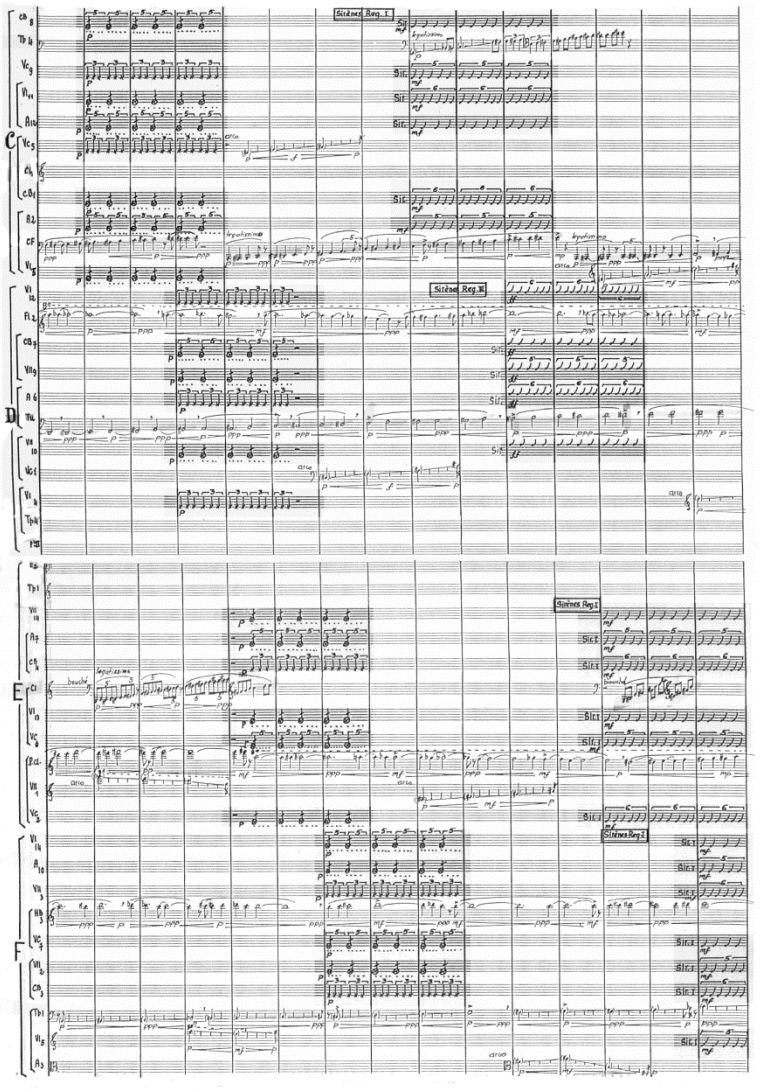


Fig. 12: Distribuição de padrões rítmicos nos instrumentos de percussão.
Xenakis, *Terretektorh* (comp. 314-326).

Considerações Finais

Pretendemos demonstrar, neste artigo, alguns aspectos de tratamento do espaço como aspecto estrutural do discurso sonoro em *Terretektorh*. Em nossa análise, indicamos a organização dos materiais na peça através de distintas morfologias espaciais abordadas pelo compositor. A ideia de espaço como elemento composicional faz-se presente desde o início da obra, onde os principais tipos de movimento explorados serão apresentados de maneira gradual.

Os materiais sonoros encontrados na obra configuram-se, inicialmente, de maneira bastante simples e são notadamente reconhecíveis por seus perfis e características. Como estratégia composicional, a obra desdobra-se a partir de encontros possíveis entre estes materiais tão díspares inicialmente apresentados, gerando assim sonoridades híbridas resultantes da progressão contínua entre os mesmos.

Abordagem recorrente em toda a obra de Xenakis, o uso de categorias sonoras que transitam entre extremos também pode ser encontrado no tratamento dado ao espaço físico em *Terretektorh*. De maneira análoga aos materiais sonoros, o compositor explora a gradação entre diferentes tipologias e morfologias de espacialização. Partindo da dicotomia inicial entre as trajetórias circulares, tão bem definidas pelos instrumentos de cordas e do movimento caótico latente nos ataques das maracas, o compositor cria estados intermediários que resultam ora da saturação ou superposição de trajetórias, ora de uma massa sonora que cria gravitações através do espaço.

O discurso sonoro da obra resulta, portanto, numa forma de convergência estabelecida entre a manipulação dos materiais sonoros através de espaços abstratos, constituído de perfis, trajetórias de alturas, de durações, etc., e o espaço físico, condicionado pela distribuição espacial dos instrumentistas e do público.

Num prefácio de um livro sobre Le Corbusier, Xenakis refletiu sobre a influência da arquitetura em seu pensamento composicional. À abordagem tradicional da composição musical, que parte de elementos locais (melodias, harmonias, etc.) se desdobrando em formas globais, Xenakis contrapôs uma diferente concepção, que aborda a obra "globalmente e nos detalhes, simultaneamente" (XENAKIS, 1987: 5)[15]. De uma maneira semelhante, o espaço sonoro e o espaço físico em Terretektorh não foram concebidos separadamente, mas "simultaneamente". Não há superposição ou prevalência de um pelo outro, mas uma escritura musical que potencializa as possíveis interdependências entre os dois, propondo assim uma experiência de escuta em que tais elementos tornam-se indissociáveis.

[15] « Cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier [...] m'a aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture: globalement et dans le détail, simultanément » (XENAKIS, 1987 : 5)

Em nossa perspectiva, a obra sugere ainda outras possibilidades e expansões de análise. A maneira em que os elementos da obra se transformam ao longo do tempo poderia constituir uma possível direção. Como abordagem para futuros trabalhos, poderíamos ainda recorrer a conceitos das ciências físicas, bastantes presentes no imaginário xenakiano, tais como a ideia de trajetórias, acúmulos e rupturas.

A categorização dos materiais e uma compreensão da articulação destes no tempo e no espaço sugere a existência de princípios de organização que ultrapassam a obra em si. Assim, possivelmente, poderão auxiliar-nos a analisar outras obras do compositor que também utilizam o espaço como um elemento composicional, tanto no caso de obras instrumentais, como, por exemplo, *Nomos Gama* e *Persephasa*, como também obras eletroacústicas e mistas, como é o caso dos *Polytopes*. Em especial destaque, vislumbramos a possibilidade de que uma correlata abordagem pode ser aplicada a *Nomos Gama*, composta logo após Terretektorh e que utiliza uma configuração bastante parecida de disposição espacial dos músicos.

Referências

BLAUERT, J. *Spatial Hearing*: The Psychophysics of Human Sound Localization. USA-Cambridge MA: The MIT Press, 1997.

BOIS, M. *Iannis Xenakis, the Man and his Music*: a Conversation with the Composer and a Description of his Works. Londres: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1967.

COUPRIE, P. Une analyse détaillée de Bohor (1962). In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM IANNIS XENAKIS, 2005, Atenas. Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis. *Anais…* Atenas: [s.n.], 2006. p. 113-119. Disponível em: http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/. Acesso em: 29 nov. 2012.

HARLEY, M. A. *Space and Spatialization in Contemporary Music*: History and Analysis, Ideas and Implementations. Tese (Doutorado em Música). McGill University, School of Music, Montreal, 1994.

HARLEY, M. A. Music of Sound and Light: Xenakis's Polytopes. *Leonardo Music Journal*, USA-Cambridge, MIT Press, v. 31, n. 1, p. 55-65, 1998.

HOFMANN, B. Spatial aspects in Xenakis' instrumental works. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM IANNIS XENAKIS, 2005, Atenas. Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis. *Anais…* Atenas: [s.n.], 2006. p. 193-201. Disponível em: http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/. Acesso em: 29 nov. 2012.

MERIC, R. Concret PH, un espace mouvant. In : 12ième JOURNEES D'INFORMATIQUE MUSICALE, 2005, Paris, Université Paris 8 – CICM – MSH Paris Nord – Afim. *Anais*... Paris: [s.n.], 2005. p. 147-155.

RIMOLDI, Gabriel; SCHAUB, Stéphan. Variações sobre o espaço em Terretektorh, de I. Xenakis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 2275-2282.

SCHAUB, S. Akrata, for 16 Winds by Iannis Xenakis: Analyses. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM IANNIS XENAKIS, 2005, Atenas. Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis. *Anais*… Atenas: [s.n.], 2006. p. 138-149. Disponível em: http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/. Acesso em: 29 nov. 2012.

STERKEN, S. Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis. In: MUECKE, M. W.; ZACH, M. S. (Ed.). *Ressonance*: Essays on Intersection of Music and Arquitecture. v. 1. [s.l.]: Culicidae Arquitetural Press, 2007, p. 21-51.

XENAKIS, I. *Formalized Music*: Thought and Mathematics in Composition. Edição Revisada. New York: Stuyvesant, 1992.

XENAKIS, I. *Musique de l'architecture*. Marseille: Éditions Parenthèse, 2006.

_____. *Terretektorh (1965-66), pour 88 musiciens éparpillés dans le public*. Paris: Salabert Editions, 1966. Partitura.

_____. Preface. In : FERRO, S.; KEBBAL, C.; POTIE, P.; SIMONNET, C.. *Le Corbusier. Le Couvent de la Tourette*, Marseille, Parenthèses, 1987, p. 5.

VARGA, B. A. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber, 1996.

Gabriel Rimoldi é Bacharel em Música pela Universidade Federal de Uberlândia e mestrando pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP). É pesquisador discente do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS), onde desenvolve pesquisas relacionadas a espacialização sonora, modelos interativos e síntese sonora em tempo real. gabriel.rimoldi@nics.unicamp.br

Stéphan Schaub é Doutor em Musicologia pela Universidade de Paris IV (Paris-Sorbonne), Mestre em Matemática pela Universidade do Arizona (EUA), com ênfase em Teoria da Música e Doutor em Música e Musicologia do século XX pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França). Desde 1998, atua como pesquisador colaborador junto ao Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) e desde 2010 é pós-doutorando pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Suas áreas de atuação concentram-se em análise musical, analise assistida por computadores e interatividade. schaub@nics.unicamp.br

A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier*, de Luciano Berio

Max Packer (UNICAMP)

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar uma leitura da obra para piano solo *Erdenklavier* (1969), pertencente ao ciclo de miniaturas *6 Encores*, de Luciano Berio, na qual interagem, de forma condensada, dois princípios composicionais recorrentes na poética de Berio: a *polifonia implícita* sobre uma única linha melódica, e a *ressonância* enquanto potencial de amplificação e desdobramento de enunciados. Para tal, a primeira parte é dedicada à apresentação de exemplos da manifestação da ideia de ressonância em três obras de Berio - *Chemins IV* (1975), *Il Ritorno degli Snovidenia* (1976) e *Leaf* (1990) -, a fim de ilustrar algumas estratégias composicionais ligadas à abrangência deste princípio. As análises ganham maior minúcia conforme nos dirigimos à escrita pianística, na qual a elaboração instrumental da ressonância permite abordar aspectos composicionais situados precisamente na *relação* entre as noções de ressonância e de polifonia latente.

Palavras-chave: Luciano Berio. Ressonância. Polifonia latente. Música do século XX. Análise musical.

Title: Resonance as a Polyphonic Resource: An Analysis of *Erdenklavier* by Luciano Berio

Abstract: The objective of this article is to share a reading of a piece for solo piano, *Erdenklavier* (1969), that is part of a cycle of miniatures called *6 Encores* written by Luciano Berio, which, in a condensed form, interrelates two recurring principles of composition from Berio's poetics: *implicit polyphony* over a single melodic line and *resonance* for potential amplification and development of statements. Therefore, the first part of this article is dedicated to introducing examples where a suggestion of resonance appears in three of Berio's works–*Chemins IV* (1975), *Il Ritorno degli Snovidenia* (1976) and *Leaf* (1990)–to illustrate composing strategies related to the scope of this principle. As we move towards piano part, the analysis gains greater detail in that the elaboration of resonance for the instrument allows one to approach compositional aspects that lie precisely within the *relationship* between notions of resonance and latent polyphony.

Keywords: Luciano Berio. Resonance. Hidden Polyphony. Twentieth-Century Music. Musical Analysis.

PACKER, Max. A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier*, de Luciano Berio. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 33-50, dez. 2012.

O presente artigo amplia e aprofunda o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "A polifonia latente nas obras para piano *Leaf* e *Erdenklavier* de Luciano Berio" (PACKER, 2012: 267-274). Tendo em vista que a articulação polifônica de *Leaf* e *Erdenklavier* baseia-se em modos de elaboração da ressonância do piano (foco central do primeiro artigo), buscou-se um aprofundamento da noção de ressonância que, entendida como um princípio composicional amplo, permite correlacionar diferentes estratégias composicionais de Berio (presentes, inclusive, em outras obras cujos processos composicionais não envolvem a escrita pianística).

A noção de ressonância, no sentido mais corrente do termo, consiste no prolongamento e na amplificação de sons em determinados meios sonoros. Enquanto fenômeno acústico, é entendida como um processo de transferência de energia de um sistema para outro, que passa a oscilar com a mesma frequência. Considerada de modo amplo, a noção de ressonância pode ganhar ainda diversas implicações. Pode indicar uma conexão entre elementos diferentes, um prolongamento que associa espaços distantes, a repercussão de um ato ou uma ideia, seu potencial de alcance e contágio, a capacidade que um determinado estímulo tem de se propagar e se renovar etc. Em todas as acepções, há em comum a disposição entre uma causa e um efeito, um estímulo e um prolongamento. É a partir dessa dualidade específica do tipo de associação implícita na noção de ressonância, que tal princípio torna-se pertinente ao estudo de alguns aspectos da obra de Luciano Berio.

Como observou o musicólogo italiano Gianfranco Vinay, a fidelidade ao princípio da ressonância, desde o sentido amplo até o mais específico do termo, marcou profundamente a poética beriana da *obra aberta*[1], sobretudo a partir dos anos 1960. Considerando as séries de obras *Sequenze* e *Chemins*, que percorrem praticamente todo seu período criativo, é possível identificar este princípio na busca por uma "polifonia complexa, que é ao mesmo tempo um jogo de reflexos sonoros e de imitações em ressonância entre as vozes e a estrutura harmônica" (VINAY, 2006: 27, tradução nossa).

No caso dos *Chemins*[2], o conjunto instrumental funciona, de modo geral, como um espaço de reverberação no qual elementos da escrita solista (as *Sequenze*) são capturados e potencializados, numa espécie de reflexão imediata, no interior de um contexto instrumental expandido. Nas palavras do próprio Berio:

> Eles são uma série de comentários específicos que incluem, quase intactos, o objeto e o assunto do comentário. Os *Chemins* não são um deslocamento de um *objet trouvé* num contexto diferente ou uma "roupagem" orquestral de uma peça solo (a *Sequenza* original), mas sim um comentário organicamente ligado a ela e gerado por ela. O conjunto instrumental traz para a superfície e *desenvolve processos musicais que estão escondidos e comprimidos na parte solista, amplificando todos os aspectos, inclusive os*

[1] Para um aprofundamento sobre a noção de *obra aberta* e suas implicações na poética de Berio, Cf.: OSMOND-SMITH (1983); *O Alter Duft*, conferência concedida por Berio e publicada em *Remembering the Future* (BERIO, 2006); BONAFÉ (2011), que dedica um capítulo de sua dissertação a esta noção.

[2] A série de nove obras intitulada *Chemins* (1965-1996) consiste, em linha gerais, em uma revisitação composicional das *Sequenze*, na qual os elementos elaborados na peças solistas são desdobrados em conjuntos instrumentais maiores.

> *temporais*: em alguns momentos os papéis se invertem, de modo que a parte solista parece ter sido gerada pelo próprio comentário (BERIO apud BONAFÉ, 2011: 29, grifo nosso)[3].

Há, portanto, uma latência, um conjunto de potencialidades "escondidas e comprimidas" na peça solo que serve como subsídio a um processo de desdobramento das relações no ato do "comentário". O conjunto instrumental funcionando como um sistema de ressonância que amplifica, não apenas a amplitude de uma frequência (como na acepção acústica do termo), mas também uma duração, um desenho melódico, um timbre, uma relação harmônica, etc. Este prolongamento dos elementos num outro meio instrumental resulta num processo com múltiplas direções, no qual as escolhas composicionais incorporam a função reativa do conjunto orquestral em relação às possibilidades intrínsecas à peça solista. Um tipo especial de ressonância na qual os elementos podem não apenas ser amplificados, mas também contraídos, deformados e até subtraídos, conforme o crivo do compositor[4].

As Fig. 1 e 2 exemplificam este processo em trechos de duas obras de Berio: *Il Ritorno degli Snovidenia* (1976), para violoncelo e orquestra de câmara, e *Chemins IV* (1975), para oboé e onze cordas.

No trecho da Fig. 1, as cordas realizam uma reflexão instantânea das notas emitidas pelo violoncelo principal. As notas assinaladas (na cor vermelha) são atacadas sincronicamente com o solista e prolongam as harmonias implícitas em seu perfil. Há,

---

[3] Apesar da série *Chemins* constituir o exemplo mais significativo, esta escrita orquestral por ressonância pode ser encontrado em muitas outras obras de Berio, podendo ser considerada uma marca de sua escrita concertante. Vale citar: *O King* (1967), para mezzosoprano e cinco instrumentos; *Concerto* (1973), para dois pianos e orquestra; *Il Ritorno degli Snovidenia* (1976), para violoncelo e orquestra de câmara; *Corale* (1980), para violino, duas trompas e cordas; *Voci* (1984), para viola e dois grupos instrumentais, *Concerto II (Echoing curves)* (1988), para piano e dois grupos instrumentais; *Alternatim* (1997), para viola, clarinete e orquestra.

[4] Vale observar que este relação de causalidade que caracteriza a ideia da ressonância liga-se à noção de *heterofonia*, definida como um tipo de textura na qual uma estrutura primeira é sobreposta à mesma estrutura com aspectos modificados. "O conceito, já presente na Idade Média, implica certo *deslize* de tempo entre as vozes simultâneas que recorrem ao mesmo tipo de material melódico-harmônico" (MENEZES, 2006, p. 233-240). Segundo Boulez, a heterofonia consiste numa "repartição estrutural de alturas idênticas diferenciada por suas coordenadas temporais divergentes, manifestada por intensidades e timbres distintos" (BOULEZ, 2005). O próprio Berio, em entrevista à Rossana Dalmonte, refere-se a esta relação entre a "polifonia latente" e o principio heterofônico: "(...) ao perseguir meu ideal de uma polifonia implícita, eu descobri as possibilidades heterofônicas da melodia (...)" (BERIO *apud* MENEZES, 1993: 167, tradução nossa).

portanto, uma amplificação temporal de aspectos harmônicos que passam a interagir também verticalmente, resultando em um *contínuo* que se transforma conforme o movimento da linha principal.

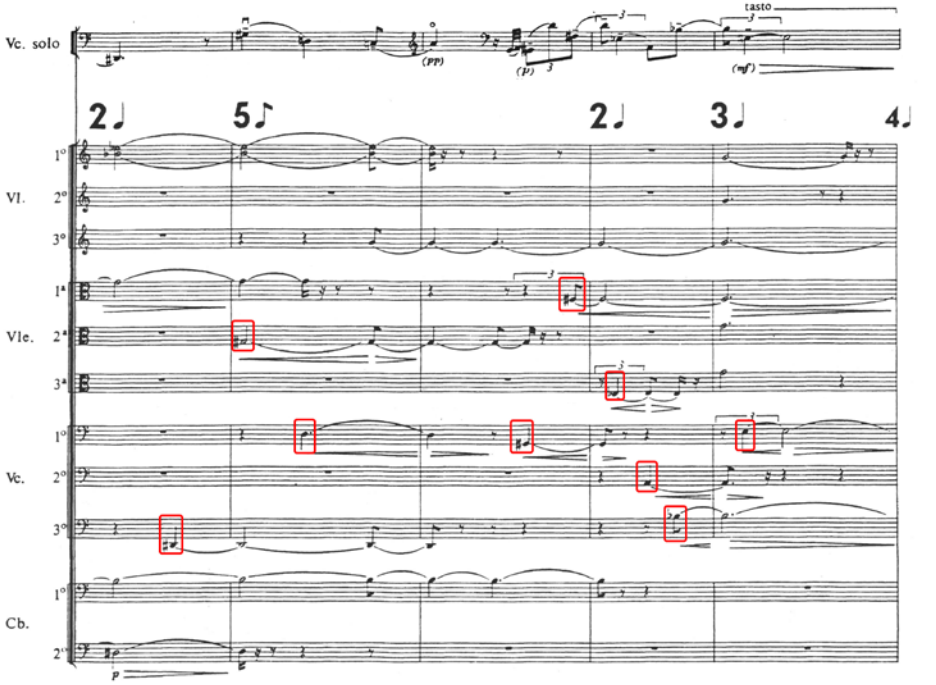


Fig. 1: As notas que compõem o perfil do solista são refletidas sincronicamente na orquestra. Berio, *Il Ritorno degli Snovidenia* (comp. 42-46).

Neste trecho de *Chemins IV* (Fig. 2), é possível observar com nitidez o funcionamento das cordas como uma "câmara-de-eco"[5]. Enquanto o oboé solista varia seus modos de ataque e dinâmica sobre a nota Si (comp. 19-20), as cordas expandem esta mesma nota refletindo-a em diversas camadas rítmicas, tímbricas e dinâmicas

[5] Esta analogia do funcionamento da orquestra como uma "câmara-de-eco" ao redor do oboé é sugerida pelo próprio Berio, ao comentar brevemente sobre esta obra na série de conferências *The Charles Eliot Norton Lectures* apresentada na Harvard University nos anos 1993-1994 e reunidas em *Remembering the Future* (2006: 44).

simultaneamente. No instante em que o oboé articula outras notas, espalhadas pelo registro, as cordas respondem em eco: os violinos I e II dispersam-se pelas mesmas notas e retornam ao Si, preservando as alturas apresentadas pelo oboé, mas alargando as durações. Vale notar também que o Sib, atacado em *staccato ff* pelo oboé ressoa imediatamente na viola II, como um prolongamento do *staccato* do solista.

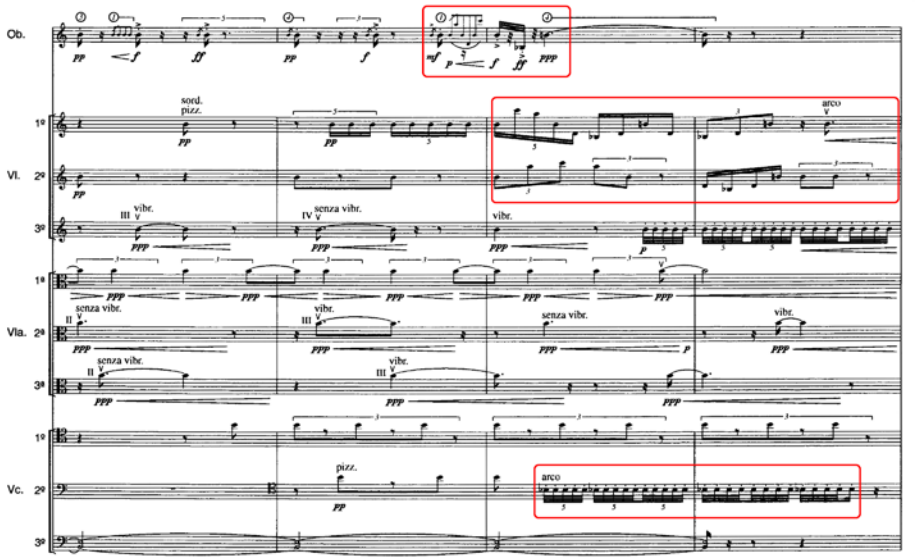


Fig. 2: Cordas como uma "câmara-de-eco" que reflete e alarga o enunciado solista. Berio, *Chemins IV* (comp. 19-22) [6].

Como foi dito, o acréscimo de conjuntos orquestrais na série *Chemins* permite trabalhar sobre as potencialidades que já estavam implícitas nos enunciados solistas. Este processo de desdobramento provém, portanto, de uma complexidade estrutural que já se faz presente nas peças solo, em especial nas *Sequenze*. De fato, é como se, nas obras solistas, a procura por uma correlação entre estruturas, pelo potencial de associação entre camadas imbricadas – ou ainda, a *ressonância* entre níveis da composição - reincorporasse

[6] Para um aprofundamento sobre o processo de desdobramento da *Sequenza VII* no interior de *Chemins IV*, conferir Packer (2011).

um problema composicional muito anterior a Berio, e profundamente conectado à tradição: a polifonia latente.

> "[...] Todas as *Sequenze* para instrumentos solo têm em comum a intenção de precisar e desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico e sugerir, especialmente quando se trata de instrumentos monódicos, uma audição de tipo polifônico. [...] Ou seja, eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita. O ideal, portanto, eram as melodias "polifônicas" de Bach [...]" (BERIO, 1988: 83-84).

Nas *Sequenze* para instrumentos de natureza monofônica, desenvolve-se uma escrita em que a polifonia é implícita na própria construção melódica. Grosso modo, a alternância em proximidade entre eventos dispersos no registro e com contrastes de sonoridade (intensidade, timbre etc) que, por similaridade, associam-se a eventos não imediatamente contíguos, permite estabelecer uma correlação entre diferentes planos implícitos numa linha única[7].

No caso da escrita para piano, instrumento que permite a exploração de uma polifonia tradicional - proveniente da polifonia vocal e que consiste na simultaneidade entre linhas melódicas -, Berio realiza uma experimentação idiomática, através da qual são elaborados jogos polifônicos propriamente pianísticos. Neste processo, o principal artifício é a elaboração da ressonância a partir da exploração precisa de propriedades acústicas e de diversos modos de execução possibilitados pelo instrumento[8]. Vejamos como isso ocorre em *Leaf* (1990), do ciclo *6 Encores* (Fig. 3):

---

[7] A *Sequenza VII* para oboé, sobre a qual foi composto o *Chemins IV*, oferece um exemplo bastante representativo deste tipo de construção. Comentaremos algumas de suas características na segunda parte deste artigo, quando examinarmos o aspecto polifônico da construção melódica de *Erdenklavier*. Ademais, cada uma das *Sequenze* propõe diferentes estratégias e tipos de polifonia, em função das peculiaridades de cada instrumento: polifonia de ações do intérprete na *Sequenza V* para trombone, polifonia entre camadas de registro nas *Sequenze VII* para oboé e *VIII* para violino, polifonia no interior de acordes arpejados na *Sequenza VI* para viola, e polifonia de associações semânticas a partir da permutação das partes e fonemas de um poema na *Sequenza III*, para voz feminina, são alguns exemplos dentre as inúmeras possibilidades, exploradas por Berio, de articular discursos de simultaneidade a partir de instrumentos caracteristicamente monofônicos.

[8] As duas obras para piano solo de maior envergadura de Berio, *Sequenza IV* (1965) e *Sonata* (2001), são emblemáticas na exploração discursiva da ressonância. Sobre estas obras, ver as análises de Didier Guigue (2011) e Valéria Bonafé (2011).

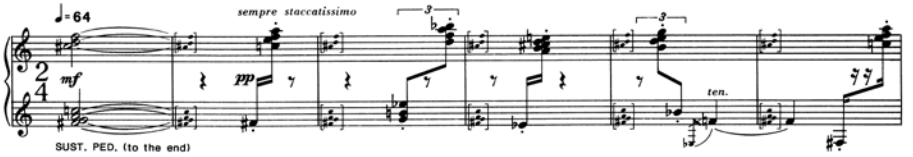


Fig. 3: A ressonância implícita em uma textura de acordes em *staccato*. Berio, *Leaf* (comp. 1-6).

Como mostra a Fig. 3, o pedal tonal - ou *sostenuto* - é acionado no início da peça e mantém um único acorde liberado durante todo o tempo[9]. Este acorde posiciona-se no centro da tessitura, de modo a delimitar a região na qual a ressonância será trabalhada. A partir da presença destas notas (cordas) liberadas pelos martelos do piano, inicia-se uma textura de acordes em *staccato*, que permeia toda a peça, nos quais há sempre alguma nota (ou conjunto de notas) em comum com o "acorde ressonante". A presença de notas liberadas no centro do teclado permite que os ataques circulem por esta região ativando sempre algumas destas notas, enquanto as outras notas dos acordes, que não estão liberadas, não ressoam e compõem somente a sonoridade dos ataques.

Assim, cada gesto do pianista anima simultaneamente dois planos: (1) os ataques *staccato* na superfície do teclado; (2) a ressonância contínua de notas liberadas pelo pedal[10]. Consequentemente, é possível elaborar dois planos harmônicos, ambos implícitos sobre cada acorde.

Na Fig. 4, é possível observar a alternância entre diferentes tipos de acordes: formações cromáticas, *clusters*, tétrades invertidas, acordes por quartas etc. Porém, cada acorde possui algumas notas que estão liberadas pelo pedal tonal (notas em vermelho) e, portanto, se prolongam (se "amplificam") criando, nas palavras do próprio Berio, "uma sombra sonora que acompanha o discurso do teclado" (1979 apud STOIANOVA, 1985: 407). Estas notas ressonantes também se combinam em formações intervalares recorrentes, de modo a desdobrar horizontalmente as características harmônicas implícitas no acorde de fundo, liberado pelo pedal. Este acorde funciona como uma intersecção entre

[9] Este acorde liberado pelo pedal tonal aparece assinalado entre colchetes no início de cada compasso, de modo que o pianista possa visualizar quais notas dos acordes em *staccato* são capturadas e prolongadas na ressonância.

[10] A pianista Zoe B. Doll (2007: 58, tradução nossa) comenta esta diferença de desinência entre as notas de um mesmo acorde atacado, devido à presença de notas liberadas pelo pedal, que resultam no prolongamento do que ela chamou de "harmonias escondidas": "É deste modo que o pedal *sostenuto* serve como uma espécie de gerador de envelope acústico, expandindo o tempo de desinência de acordes já articulados".

os dois planos que se desdobram paralelamente, cada um com suas próprias reiterações e alternâncias.

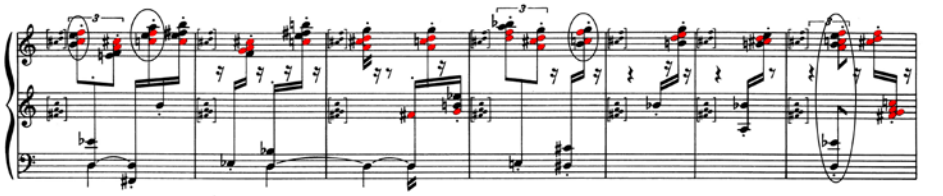


Fig. 4: As notas em vermelho estão liberadas pelo pedal tonal e, portanto, se prolongam. Berio, *Leaf* (comp. 21-27).

Como foi dito anteriormente, cada um dos planos possui uma reiteração de elementos harmônicos: determinados tipos de acordes no nível das teclas e determinados combinações intervalares no nível da ressonância. Há, assim, certo equilíbrio no interior de cada camada, garantido pelo constante retorno de sonoridades. Contudo, cada um dos dois eixos possui sua própria ritmicidade no encadeamento de seus elementos, de maneira que seus ciclos se combinem de forma irregular. É nessa irregularidade entre os dois planos que reside a dimensão polifônica da harmonia de *Leaf*. Como os dois planos incidem sobre um único elemento (os acordes), a percepção tende a ser guiada por um jogo de diferenças, gerado pela várias combinações entre notas *staccato* e notas ressonantes[11].

Uma mesma combinação de notas ressonantes (um mesmo intervalo) pode ser disparada por diferentes acordes, produzindo uma constante variação de colorido: na Fig. 4, estão circulados quatro acordes diferentes que acionam o intervalo Dó-Fá. No último compasso do mesmo trecho, um acorde cromático emite na ressonância uma tríade de Fá maior (*implícita* em sua formação) e, em seguida, todas as notas ressonantes são atacadas. Como se o contraste entre os dois planos fosse exacerbado (uma tríade escapando de um *cluster*!) e, em seguida, os dois planos coincidissem: o ataque é em *staccato*, mas todas as notas ressoam.

[11] Dois artigos publicados recentemente aprofundam o estudo sobre a noção de ciclos sobrepostos e de polifonia entre camadas harmônicas em obras de Berio: "Ciclicidade e *kinesis* em *Circles* de Luciano Berio", de Silvio Ferraz (2011); "Polifonias Defasadas: Uma análise das dimensões harmônicas paralelas da *Sequenza IV* de Berio" de Didier Guigue, em seu livro *Estética da Sonoridade* (2011).

Em suma, há em *Leaf* uma exploração de recursos pianísticos que permitem capturar a ressonância implícita em uma textura de acordes, resultando em uma correlação simultânea entre dois planos sonoros contrastantes: a descontinuidade dos blocos em *staccato* (elemento vertical) e a linearidade da ressonância contínua (elemento horizontal). A seguir, observaremos em *Erdenklavier* a elaboração de outras estratégias que resultam num processo inverso: a ressonância enquanto um rastro acumulado pelo movimento de uma linha melódica.

Erdenklavier (1969)

Em *Erdenklavier*, a elaboração polifônica é nitidamente marcada pela experiência das *Sequenze*, sobretudo as compostas para instrumentos monódicos. Desta vez, a exploração peculiar de modos de execução e de propriedades acústicas, próprios do instrumento, permite trabalhar o potencial monofônico do piano, revisitando a ideia da *polifonia implícita sobre uma única linha*.

Na Fig. 5, é possível observar que um recurso simples de notação já estratifica a linha melódica em dois níveis: as notas grandes ("cabeça-de-nota" grande) devem ser executadas *fortíssimo* (*ff*), as notas pequenas *pianíssimo* (*pp*): plano de frente, plano de fundo.

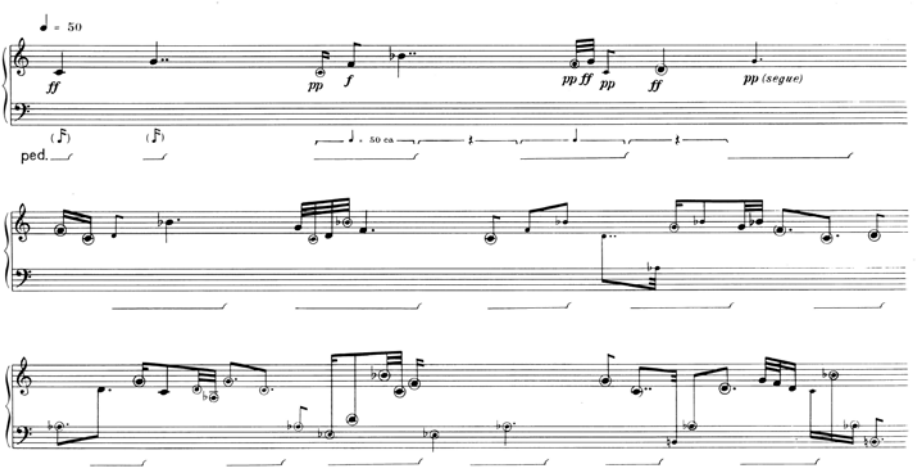


Fig. 5: A polifonia latente a partir da ressonância capturada de uma linha única.
Berio, *Erdenklavier* (sistemas 1-3).

A partir desta monodia já "duplicada", outro recurso de notação faz surgir mais uma camada: as notas circuladas devem ser mantidas presas - isto é, com as teclas abaixadas - até que as mesmas reapareçam e sejam novamente articuladas[12]. Eis um terceiro plano capturado da melodia: a ressonância.

O recurso do círculo ao redor das notas não apenas facilita a execução do intérprete, mas acaba por evidenciar, também, algo sobre o processo composicional. Esta notação sugere que a escolha das notas sustentadas consiste numa etapa secundária (o que não significa necessariamente posterior) à elaboração da linha, pois tal recurso permite que sejam escolhidas para a ressonância tanto notas *ff* quanto *pp*. Atuando sobre os dois planos de dinâmica, tais escolhas acarretam na *emissão de uma nova camada de durações* que atua *sob* os valores rítmicos estabelecidos na escrita da linha melódica. Assim, se uma nota com valor de fusa é circulada, sua duração se estende e reflete no nível da ressonância - o que não retira seu valor de fusa para articulação do discurso melódico. Em suma, o acréscimo dos círculos sobre algumas notas da melodia libera uma nova camada, mais sutil, que atravessa e envolve as duas camadas estabelecidas pelo contraste de dinâmica[13].

Além de manutenção das notas presas, a sustentação da ressonância conta, ainda, com a articulação regular e constante do pedal de sustentação que, segundo indicado na partitura, não deve ser coordenada com o teclado. Esta oscilação faz com que a ressonância seja constantemente filtrada, ficando retidas as notas escolhidas, presas pelos dedos do pianista.

Tem-se, assim, três elementos idiomáticos que, aliados a recursos simples de notação, impulsionam a elaboração de uma monodia essencialmente pianística. Veremos, a seguir, aspectos da estruturação melódica e harmônica, e de que maneira eles se relacionam com o desdobramento polifônico do discurso.

Com relação ao perfil melódico, dois aspectos principais caracterizam o desenho desta linha: (1) o movimento pendular (em zigue-zague); (2) a ausência de oitavações, isto é: cada nota é tratada como um ponto fixo no registro. O movimento de pêndulo explicita as

[12] Todos estes recursos de notação e o funcionamento do pedal são explicados pelo compositor, em nota, na partitura da obra (BERIO, 1969: 1).

[13] Como definiu Didier Guigue (2011: 260-261), em Berio, a ressonância, "essa camada subjacente, funciona como um espectro, em todos os sentidos do termo, como a manifestação de uma memória acústica, tanto mais pelo fato de não ser produzida a partir de nenhum elemento novo. Com efeito, alguns acordes ou notas isoladas que aparecem na superfície são 'capturados' e como que 'congelados' na duração em forma de ressonância, enquanto o discurso principal prossegue".

distâncias entre as alturas fixas e, com isso, delimita camadas de tessitura no interior do espaço melódico[14]. O trecho da Fig. 6 exemplifica este comportamento:

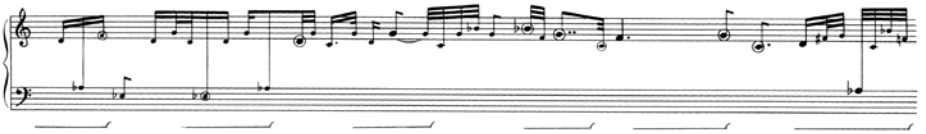


Fig. 6: Movimento pendular e alturas fixas. Berio, *Erdenklavier* (sistema 4).

Este tipo de comportamento melódico remete a outra obra de Berio, a *Sequenza VII* (1969), para oboé (Fig. 7), que, tendo sido composta no mesmo ano que *Erdenklavier*, dispõe de alguns recursos de estruturação semelhantes, os quais resultam em uma exploração emblemática do potencial polifônico da linha.

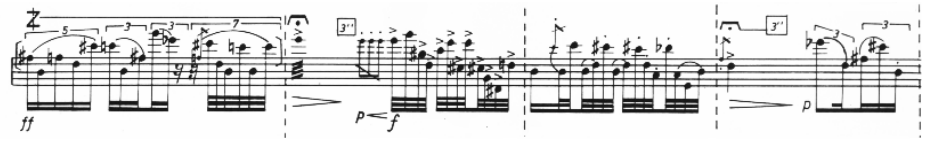


Fig. 7: Alturas fixas e saltos entre regiões da tessitura. Berio, *Sequenza VII*, para oboé (sistema 12).

Na *Sequenza VII*, cada altura da tessitura do oboé, em cada uma das oitavas, é tratada como um ponto singular do registro. Contudo, *as notas vão sendo apresentadas gradualmente ao longo da obra*, de modo que a linha ganha progressivamente mais mobilidade pelo espaço melódico: cada altura apresentada passa a ser um novo ponto percorrível e reiterável pelo movimento do oboé.

Para este estudo, o que nos interessa especialmente na *Sequenza VII* é o processo de ordenação que rege o aparecimento gradual das informações harmônicas. Trata-se de

[14] Este tipo de comportamento melódico é típico das "melodias polifônicas" de Bach, as quais o próprio Berio (1988: 83-84) assume como um "ideal" de polifonia latente. Berio refere-se, sobretudo, às *Partitas para violino* e *Suites para violoncelo*, nas quais a alternância entre registros e a manutenção de um equilíbrio rítmico e harmônico entre as camadas, permitia simular um contraponto entre diferentes vozes distribuídas pela tessitura. Sobre esta relação entre os processos de simulação polifônica em Bach e Berio, conferir Ferraz (1989).

um princípio de *complementaridade* no qual cada nota apresentada amplia o campo harmônico até atingir uma saturação em que todas as alturas podem figurar na linha melódica. Como se um ordenamento das doze notas servisse para controlar o processo harmônico global, contribuindo com o delineamento formal - e direcional - da obra, e permitindo ao compositor criar momentos pontuais em que uma nota inédita desencadeia uma determinada característica harmônica[15].

A ideia de trabalhar com as doze notas, em termos de complementaridade, permite um controle estrutural do total cromático sem que haja uma ocorrência literal da sonoridade cromática, pois a totalidade mantem-se como uma latência cuja revelação gradual permite desenvolver processos harmônicos completamente variados, como no caso da articulação modal que veremos, a seguir, em *Erdenklavier*.

O processo harmônico de *Erdenklavier*

No contexto de extrema concisão formal de *Erdenklavier*, as alturas são fixadas em apenas uma oitava, de forma que as doze notas possam ser apresentadas no decorrer de um percurso breve (por volta de 1'30"). No entanto, como este processo ordena apenas a primeira aparição de cada nota, uma vez apresentadas, elas continuam aparecendo e adquirem diferentes graus de permanência. Algumas notas são reiteradas constantemente do início ao fim, outras aparecem uma só vez. Vejamos como isto ocorre (Fig. 8):

[15] Este processo, observado por diversos comentadores da obra de Berio, se faz presente de forma abrangente em seu percurso composicional, tomando diferentes funções de uma obra para outra. No livro *Luciano Berio et la Phonologie,* Flo Menezes considera esta estratégia como um dos princípios de base da harmonia de Berio, definindo-o como "a direcionalidade rumo ao total cromático" e denominando-o de *complementaridade cromática* (1993: 215, tradução nossa). Catherine Losada lembra que "os diferentes elementos que contribuem com o processo não são necessariamente apresentados em simultaneidade, mas precisam estar vinculados entre si em uma dada estrutura musical" (LOSADA, 2009: 61, tradução nossa). Em outras palavras, tal princípio de cunho pós-serial consiste na consideração estrutural do total cromático enquanto uma disponibilidade harmônica - a princípio virtual - cujo preenchimento progressivo e controlado desencadeia o processo harmônico global de uma obra.

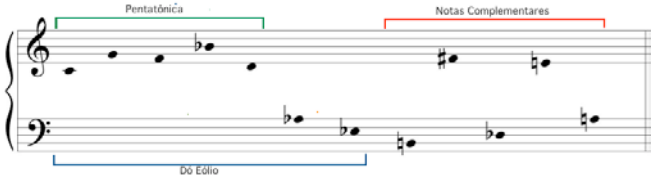


Fig. 8: Ordem de apresentação das doze notas do total cromático em *Erdenklavier*, de Berio.

As cinco primeiras notas apresentadas são também as mais recorrentes, e estabelecem a sonoridade central da peça: pentatônica (Dó, Sol, Fá, Sib, Ré). Em seguida, aparecem as notas Láb e Mib completando um modo Eólio sobre a nota Dó. Estas sete notas são reiteradas constantemente por toda a peça, estabelecendo a sonoridade modal como elemento harmônico *não direcional*. A partir daí, a ocorrência pontual das cinco notas faltantes no total cromático – cada uma com um tratamento singular – criará pequenos desvios responsáveis pelo fenômeno *direcional*.

A primeira das notas "cromáticas"- ou *complementares* – é o Si: além de sensível do Dó, é a nota mais grave da peça, o que lhe confere uma presença marcante quando articulado[16]. A Fig. 9 mostra o momento em que o Si é apresentado. Como se observa, todas as notas do Dó Eólio estão sustentadas (circuladas) quando o Si aparece, como fusa. Em seguida, as notas Sol, Fá, Ré e Dó são rearticuladas e saem da ressonância (pois não estão circuladas). Então, o Si reaparece, agora circulado junto com Mib, Sib e Láb, pontuando uma mudança de colorido no contínuo das notas presas[17].

[16] Vale acrescentar que o Si é a única nota complementar que aparece circulada, isto é, capturada na ressonância. Ao limitar o fundo ressonante às sete notas do modo Eólio (mais a sensível Si), Berio define esta sonoridade modal como o espaço harmônico de base, ou seja, o próprio "lugar" onde a linha se desenrola. As notas sustentadas são aquelas que passam a pertencer também ao entorno da linha, colorindo seu espaço de ressonância.

[17] Esta mudança de colorido se deve a uma filtragem harmônica realizada pela rearticulação das notas que aparecem sem o círculo, ficando presas as notas que sugerem uma tétrade de Láb menor com nona. Neste contexto harmônico, permeado por sugestões de caráter funcional, é possível considerar que este Si acaba por soar, na verdade, como um Dób, terça da tríade de Láb menor que sobra na ressonância.

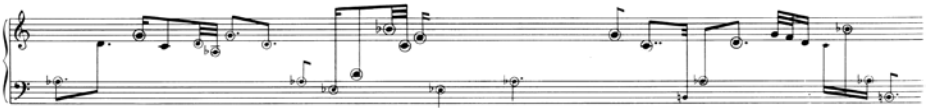


Fig. 9: Mudança de colorido harmônico através da filtragem das notas não circuladas (Sol, Fá, Ré e Dó) e da sustentação inédita do Si. Berio, *Erdenklavier* (sistema 3).

As próximas três alturas complementares - Fá#, Réb e Mib - aparecem todas como elementos de passagem, sem nunca se prolongarem na ressonância. Mesmo assim, cada uma delas possui um tratamento particular e, em combinação com as notas sustentadas, evocam algumas relações de reminiscência tonal:

O Fá# é única nota da peça a aparecer em duas oitavas (Fá#^{4} no sistema 4 e Fá#^{3} no sistema 6). É interessante o fato de que Berio resguarda essa exceção justamente para o Fá# que é a "antitônica" da fundamental Dó[18].

O Réb aparece duas vezes, em movimentos opostos em termos tanto de perfil quanto de função harmônica: primeiro ascendentemente, em direção ao Mib, sendo que a nota Dó está sustentada, caracterizando a função de tônica (Fig. 10); depois (enarmonizado como Dó#), descendentemente para Si, com Ré sustentado, sugerindo um colorido de dominante (Fig. 10).

O Mi é a única nota da peça a aparecer uma só vez. No momento em que é articulado, como nota de passagem para o Fá, um acorde de Fá menor com sexta está sustentado na ressonância e, em seguida, as notas sustentadas são trocadas por Si, Ré e Sol, sugerindo um movimento de subdominante com sexta para dominante (Fig. 10).

[18] Pode-se considerar que esta oitavação exclusiva concedida à nota Fá# tem a ver com sua relação de trítono com a nota fundamental do modo (Dó). Um procedimento equivalente de ênfase sobre esta relação intervalar pode ser encontrado na *Sequenza VII* para oboé, que comentamos anteriormente. Nela, o Si é a nota que funciona como um eixo harmônico que permanece estável durante toda a obra. A partir disto, a única nota a aparecer em uma só oitava (isto é, fixada no registro) é o Fá, sendo enfatizada, num momento específico da peça, sua relação de trítono com o centro Si. (Cf. partitura Universal Edition, sistemas 5-6).

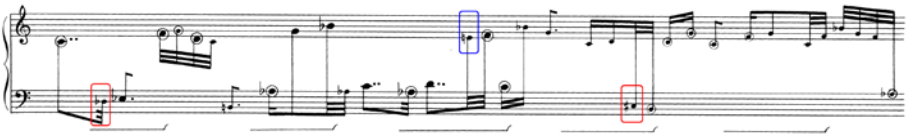


Fig. 10: Direcionalidade melódica das notas complementares Mi e Réb (Dó#) e reminiscência tonal na rápida alternância das notas sustentadas. Berio, *Erdenklavier*, sistema 5.

A última nota complementar a aparecer é o Lá. Esta derradeira informação harmônica não apenas satisfaz a apresentação completa do total cromático, mas também pontua o final da peça (Fig. 11). Tal fato enfatiza o potencial formalmente estruturante desta disposição progressiva das informações harmônicas, ou seja, a ordenação das notas como delineamento formal que direciona a peça ao seu desfecho - o que não tem qualquer relação com uma "resolução" da forma, mas sim com o cumprimento de uma disposição estrutural presente desde o início.

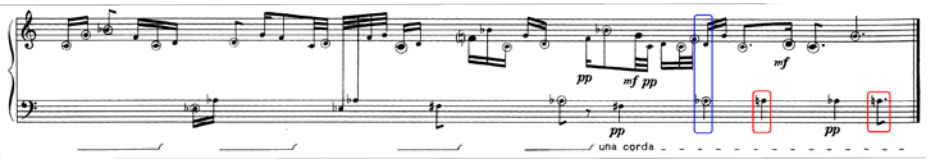


Fig. 11: Única ocorrência de ataque sincrônico entre vozes: trítono Láb-Ré (azul) resolve na última nota complementar (Lá), concluindo a peça. Berio, *Erdenklavier* (sistema 6, final da peça).

Como se observa na Fig. 11, o final da peça é pontuado também pela indicação de pedal *una corda* e, sobretudo, pela aparição inédita de duas vozes escritas em simultaneidade. Uma alteração na maneira de escrever que permite pela primeira e única (!) vez atacar duas notas ao mesmo tempo: o trítono Láb-Ré (que resolve em Lá - inédito - e Dó). Tal alteração funciona como uma revelação, no nível da escrita, da simultaneidade que já estava auditivamente presente o tempo todo e que era visualmente oculta pela escrita de uma linha única e pela estratégia de notação. Um único ataque simultâneo de duas vozes, posicionado ao final, indica a tendência sincrônica do próprio piano e pontua o experimento melódico-polifônico realizado.

Tendo observado a contribuição das escolhas harmônicas no dinamismo formal, vale lembrar que o elemento harmônico central de peça - a escala pentatônica - liga-se

acusticamente ao princípio da ressonância. A proximidade entre as notas Dó, Sol, Fá, Sib, Ré no interior da série harmônica (suas relações por quintas justas) faz com que, quando sustentadas pelo pianista (com suas cordas liberadas pelos martelos) possam "vibrar por simpatia", emitindo parciais das notas articuladas. Mesmo que estas notas não estejam dispostas nas mesmas posições de registro que os parciais da série harmônica, trata-se de um material carregado de interações acústicas naturais. A partir disto, pode-se concluir que a escolha do material harmônico liga-se intimamente ao princípio da ressonância, aproximando as dimensões acústica e poética desta noção: o potencial acústico ressonante implícito numa linha de coloração pentatônica servindo de base para explorar o princípio poético da polifonia latente.

Conclusão

Este artigo pretendeu examinar a recorrência de estratégias composicionais que se conectam, a nível técnico e poético, com a noção de ressonância. Tal recorrência revela uma posição de destaque desta noção na obra de Berio, sendo possível, através dela, correlacionar outros dois princípios composicionais: o ideal da *polifonia latente*, na escrita solista, e o processo de revisitação e desdobramento de enunciados acabados, na escrita orquestral.

Em sua escrita para o piano, a possibilidade de controle das formas de ressonância oferecida pelo instrumento propicia uma coincidência entre as dimensões poética e acústica deste princípio. Observamos justamente tal correlação em *Erdenklavier*, na qual a escolha e a manipulação de diversos parâmetros - tais como o material harmônico e os modos de execução - decorrem do princípio da ressonância enquanto ideia composicional.

Em todos os processos musicais comentados, subsiste uma relação elementar que está na base da definição de ressonância: a disposição complementar entre uma ação e uma reação, um estímulo e um prolongamento. Uma linha principal que faz vibrar seu entorno; um ataque na superfície do teclado que anima um plano de fundo. A partir dai, pode-se começar a compreender a especificidade do ideal polifônico na poética de Berio: o desdobramento de camadas imbricadas num mesmo enunciado, uma polifonia que não funciona por acréscimo, mas por abertura, por uma proliferação das potencialidades implícitas num dado musical.

Referências

BERIO, L. *Remembering the Future.* Cambridge; London: Harvard U. Press, 2006.

_____. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *6 Encores.* Wien: Universal Edition, 1990. 1 partitura. Piano.

_____. *Il Ritorno degli Sonovidenia*. Wien: Universal Edition, 1977. 1 partitura. Violoncelo e orquestra de câmara.

_____. *Chemins IV*. Wien: Universal Edition, 1975. 1 partitura. Oboé e onze cordas.

_____. *Sequenza VII*. Wien: Universal Edition, 1971. 1 partitura. Oboé.

_____. *Erdenklavier*. Universal Edition, 1969. 1 partitura. Piano.

BONAFÉ, V. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BOULEZ, P. *A música hoje.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

DOLL, Z. Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The Use of the Sostenuto Pedal in Berio's Sequenza IV for Piano, Leaf and Sonata. In: HALFYARD, J. (Ed.). *Berio's Sequenzas: Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Hampshire: Ashgate, 2007. p. 53-66.

FERRAZ, S. Ciclicidade e kinesis em *Circles* de Luciano Berio. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 43-62, dez. 2011.

_____. Diferença e Repetição: A Polifonia Simulada na "Sequenza VII" para oboé, de Luciano Berio. In: KATER, Carlos (Ed.). *Cadernos de Estudo*: Análise Musical, v. 1, São Paulo: Atravez, 1989. p. 63-69.

GUIGUE, D. Polifonias defasadas: uma análise das dimensões harmônicas paralelas da *Sequenza IV* de Berio. In: GUIGUE, D. *Estética da Sonoridade*: a herança de Debussy na música para piano do séc. XX. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOSADA, C. Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann. *Music Theory Spectrum*, v. 31, n. 1, p. 57-100, Spring 2009.

MENEZES, F. *Música maximalista*: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. *Luciano Berio et la Phonologie*. Francfort-sur-Maine: Peter Lang GmbH, 1993.

OSMOND-SMITH, David. Joyce, Berio et l'art de l'explosition. *Contrechamp*. Paris: L'Age d'Homme, n. 1, p. 83-90, 1983.

PACKER, Max. A polifonia latente nas obras para piano *Leaf* e *Erdenklavier* de Luciano Berio. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 267-274.

_____. A escritura do espaço sonoro nas obras *Sequenza VII* e *Chemins IV* de Luciano Berio. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACINAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21. , 2011, Uberlândia. *Anais*... Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

STOIANOVA, I. Luciano Berio: Chemins en musique. *La Revue Musicale*, Paris, triple numéro 375-376-377, 1985.

VINAY, G. Berio: le chant des sirens et la poétique de l'œuvre 'ouverte' aux resonances. In: COHEN-LEVINAS, D. (Ed.). *Omaggio a Luciano Berio*. Paris: L'Harmattan, 2006.

Max Packer é Bacharel em Composição Musical pela Faculdade Santa Marcelina e, atualmente, desenvolve pesquisa de Mestrado no IA-UNICAMP, na área de Processos Criativos, sob orientação de Silvio Ferraz, com bolsa FAPESP. Em 2010, foi bolsista do Festival de Inverno de Campos do Jordão, tendo obtido o terceiro lugar no prêmio Camargo Guarnieri de Composição. mxpacker@gmail.com

Coerência sintática na *Quarta sonatina para piano*, de José Siqueira

Aynara Silva (UFPB)
Liduino Pitombeira (UFCG / PPGM-UFPB)

Resumo: Este artigo examina a coerência sintática do Sistema Trimodal de José Siqueira, através da análise da *Quarta sonatina para piano* à luz de três procedimentos metodológicos. O primeiro deles consiste na hierarquização harmônica das entidades verticais baseada em estatística, considerada uma sintaxe de condução entre elas; o segundo se baseia no conceito de conexão parcimoniosa da Teoria Neo-Riemanniana; e o terceiro avalia relações de pertinência e encapsulamento entre conjuntos de classes de alturas.

Palavras-chave: Sistema Trimodal. José Siqueira. *Quarta Sonatina* para piano. Sintaxe harmônica.

Title: Syntactic Coherence in *Quarta Sonatina para Piano* by José Siqueira

Abstract: This article examines the syntactic coherence of José Siqueira's Trimodal System, through the analysis of his *Quarta Sonatina para Piano* in light of three methodological procedures. The first one consists of the harmonic hierarchizing of the vertical entities based on statistics, considering a voice-leading syntax amongst them; the second one is based on the concept of parsimonious voice-leading drawn from the Neo-Riemannian Theory; and the third one evaluates the pertinence relations and encapsulation amongst pitch-class sets.

Keywords: Trimodal System. José Siqueira. *Quarta Sonatina para Piano*. Harmonic Syntax.

SILVA, Aynara; PITOMBEIRA, Liduino. Coerência sintática na *Quarta sonatina para piano* de José Siqueira. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 51-88, jan. 2013.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Coerência sintática no segundo movimento da *Quarta sonatina para piano* de José Siqueira" (SILVA; PITOMBEIRA, 2012: 707-715). Para esta versão expandida, adicionamos as análises do primeiro e terceiro movimentos da *Quarta sonatina para piano* de José Siqueira.

Mário de Andrade (1972: 44) observou, na música de tradição oral brasileira, que alguns padrões recorrentes ligados ao parâmetro altura, como escalas e fragmentos melódicos, poderiam ser utilizados de forma eficiente no intuito de conferir caráter nacional a uma obra. Influenciado por esse princípio, após pesquisas (etno) musicológicas, José Siqueira (1907-1985), um compositor paraibano, que, na classificação de Vasco Mariz, se insere na corrente estética Nacionalista[1] (2005: 113-288), elaborou, em 1950, um sistema composicional denominado Sistema Trimodal. O Sistema Trimodal é descrito no livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981), tornando-se a matéria-prima da estética composicional de José Siqueira na fase *nacionalista essencial*[2].

O primeiro pilar de sustentação do Sistema Trimodal corresponde ao uso sistemático dos modos mais constantes do folclore nordestino, com objetivo de distanciar-se da sonoridade tonal. Os modos principais são: (1) mixolídio eclesiástico; (2) lídio eclesiástico; (3) modo misto (Modo Nacional), formado pela alteração ascendente do 4° grau do modo mixolídio. Cada modo possui um derivado, com âmbito de uma terça menor abaixo, analogamente às relações estabelecidas entre as tonalidades maiores e suas relativas menores no sistema tonal. A Fig. 1 mostra os modos reais e derivados do Sistema Trimodal de Siqueira.

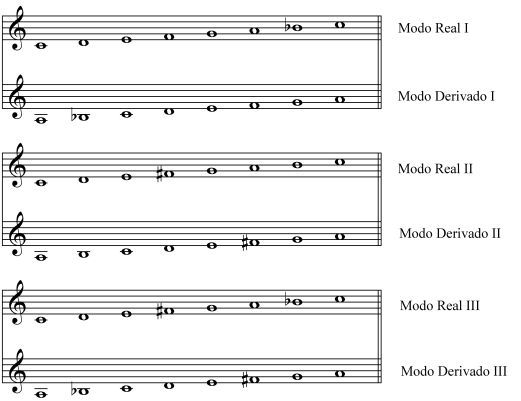


Fig. 1: Modos do Sistema Trimodal e seus derivados com centro em Dó.

[1] Entendemos por nacionalismo brasileiro uma corrente estética que tem como características principais a afirmação da nacionalidade brasileira e um posicionamento ideológico antielitista (NEVES, 2008: 73). Para este artigo, consideramos sinônimos os termos **música nacionalista** e **música de caráter nacional**.

[2] Termo utilizado pelo próprio José Siqueira (1981: 1) para denominar uma maneira sistemática de compor dentro de uma estética focalizada em elementos nacionais.

O segundo pilar constitui o uso do campo harmônico composto pela superposição de intervalos de 2as, 4as e 5as às alturas dos modos, com o objetivo de gerar atonalismo, embora em alguns momentos ele faça o uso explícito de tríades maiores e menores. Siqueira demonstra doze tipos de combinações (formas de empilhamento) dos intervalos e ainda prevê a possibilidade de ampliação do universo do Sistema Trimodal (SIQUEIRA, 1981: 1-2, 14).

Através de um cálculo de Arranjo com Repetição[3] de 3 elementos (intervalos de 2as, 4as e 5as) agrupados até o limite de 4 intervalos (cinco notas sobrepostas), obtemos 120 possibilidades de combinação dos intervalos (Tab. 1). Essas mesmas possibilidades podem ser aplicadas aos Modos Derivados. Os acordes gerados pelo empilhamento de 2as, 4as e 5as aos Modos Reais serão os mesmos dos Modos Derivados, ambos os modos são formados pelas mesmas notas em mesma sequência, diferenciando-se apenas pelo fato de sua escala ser iniciada a partir de notas diferentes, de maneira que essa repetição foi eliminada, pois é nosso intuito chegar a uma quantificação prática e acessível do Sistema Trimodal.

	Formas de arranjo de três elementos (2as, 4as e 5as)				
Quantidade de intervalos sobrepostos	1	Ar (3,1)	3^1		3
	2	Ar (3,2)	3^2		9
	3	Ar (3,3)	3^3		27
	4	Ar (3,4)	3^4		81
				TOTAL	120

Tab. 1: Detalhamento da quantidade de sobreposições do Sistema Trimodal.

Cada uma das 120 possibilidades de empilhamento das 2as, 4as e 5as é aplicada aos três Modos Reais, gerando 45 tipos de sonoridades distintas (Tab. 2), as quais são identificadas pela forma prima, de acordo com a Teoria dos Conjuntos de Classes de Notas, de Allen Forte (1973). Como exemplo, vejamos na Tab. 3 o resultado da sobreposição intervalar {4252}[4] aos três Modos Reais, juntamente com sua representação em notação musical, em que cada acorde é rotulado por sua forma prima. A quarta e a quinta colunas mostram as sonoridades resultantes da sobreposição e a quantidade de ocorrências de cada sonoridade.

[3] A fórmula para o cálculo de arranjos com repetição é: $A_{n,p} = n^p$ (IEZZI et al, 1976: 147).

[4] Usaremos a fórmula entre chaves, { }, para indicar intervalos, lidos na sequência de baixo para cima.

1	01	6	013	11	026	16	0137	21	0158	26	0247	31	0358	36	01358	41	02358
2	02	7	014	12	027	17	0146	22	0235	27	0248	32	01346	37	01368	42	02458
3	04	8	015	13	0134	18	0148	23	0236	28	0257	33	01348	38	01468	43	02468
4	05	9	016	14	0135	19	0156	24	0237	29	0258	34	01356	39	01568	44	02469
5	06	10	025	15	0136	20	0157	25	0246	30	0268	35	01357	40	02357	45	02479

Tab. 2: Sonoridades resultantes do Sistema Trimodal.

Sobreposição	Modo	Representação Musical dos Modos e dos Acordes Gerados	Acordes/ Intervalos	Ocorrências
2 5 2 4	Modo I (Mixolídio)	02357 02357 01356 02357 02357 01357 01357	01346 01356 01357 02357 02468	2 2 6 10 1
	Modo II (Lídio)	01357 02357 02357 01356 02357 02357 01357		
	Modo III (misto)	01357 02357 01346 01346 02357 01357 02468		

Tab. 3: Exemplo de sobreposição de 2as, 4as e 5as aos modos e sonoridades resultantes.

Neste artigo, examinaremos a coerência sintática[5] do Sistema Trimodal de José Siqueira, à luz de três procedimentos metodológicos. O primeiro deles, Hierarquização Quantitativa, desenvolvido por McHose (1947), baseia-se em métodos quantitativos, a partir dos quais o autor estabelece uma tipologia e propõe um modelo sintático de conexão funcional entre acordes, para fins pedagógicos. O segundo procedimento é a Identificação de Conexões Parcimoniosas, que observa como os elementos dos conjuntos de classes de notas se articulam internamente, isto é, se as "vozes" se movem de forma econômica ou abrupta. Para isso, tomaremos como referencial teórico, os conceitos da Teoria Neo-Riemanniana (COHN, 1988: 169). O terceiro procedimento é a Relação de Encapsulamento, que avalia relações de pertinência entre conjuntos de classes de notas,

[5] Adotamos a definição de Benjamin Boretz (1970 : 25): "sintaxe musical é essencialmente um modelo para a determinação da estrutura interligada de relações hierarquicamente conectadas, através do qual a gama de significações de um conjunto discriminável de dados pode ser interpretada".

segundo os princípios de Straus (2000: 84-85) sobre as Relações entre Subconjuntos e Superconjuntos[6].

Análise do primeiro movimento da *Quarta sonatina para piano*

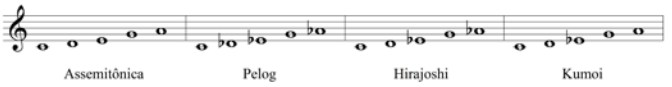
A *Quarta sonatina para piano* foi escrita no ano de 1963 e integra uma coletânea de nove sonatinas. É composta de três movimentos: (1) *Calmo e dolente*, (2) *Allegretto* e (3) *Allegro moderato*. Nosso intuito é observar, através da análise, de que forma se dão as conexões entre as entidades verticais e se existe coerência sintática no discurso harmônico trimodal, à luz dos três procedimentos metodológicos citados anteriormente.

O primeiro movimento é monotemático, podendo ser articulado nas seções a1, a2, a3 e a2'. O material gerador da harmonia do movimento, quase que em sua totalidade (exceto na subseção a2), é o pentacorde [02479][7]. É interessante observar a preferência de José Siqueira pelo conjunto formado pelo pentacorde [02479] e seus subconjuntos e o superconjunto hexacordal [024579], pois esse é um aglomerado formado pela escala pentatônica, não só nesta obra, mas em outras, como é possível observar em análises de outras de suas obras. O uso da pentatônica[8] e desse aglomerado sonoro é um ponto de convergência entre o Sistema Trimodal e a música baseada em construções pentatônica, tanto harmônica como melodicamente. O uso da escala pentatônica é descrito por José Siqueira em seu livro *O Sistema Pentatônico Brasileiro* (1981: 1-6), no qual menciona que, no Brasil, o uso desse material pode ser encontrado nos rituais de origem afrodescendente. O tipo de escala pentatônica que José Siqueira utiliza denomina-se assemitônica (sem semitons) e consiste em uma escala de cinco notas formada por intervalos de segunda maior, com um grau disjunto (intervalo de terça), embora existam diversas outras formas de escalas pentatônicas em uso no mundo, especialmente no contexto não ocidental. De acordo com este livro de Siqueira, o único acorde gerado pela escala pentatônica é o [02479], que pode surgir em uma peça, em diferentes transposições, segundo dois princípios de formação. O primeiro deles é o acréscimo de duas notas que guardam entre

[6] Consideraremos ainda os termos Relação de Inclusão, e Relação de Pertinência, Relações de Encapsulamento como sinônimos de *Relações entre Subconjuntos e Superconjuntos*.

[7] Indicamos as classes de conjuntos de classes de notas (*set classes*) através da forma prima entre colchetes.

[8] Tipos de escalas pentatônicas, segundo Persichetti (1961:50).



si um intervalo de 4ª ou 5ª justa a uma tríade maior ou menor menor (Fig. 2a e 2b). O segundo é a transformação da própria escala pentatônica em um acorde pentatônico (Fig. 2c e 2d). Siqueira propõe ainda outra forma de organização do pentacorde [02479] através da sobreposição de quartas e quintas para formar a sonoridade [02479] (Fig. 2e e 2f). No livro *O Sistema Pentatônico Brasileiro,* ele afirma que "o compositor contemporâneo emprega, frequentemente, acordes constituídos de superposições de 4ªs e 5ªs justas. Até o quinto som, tais acordes são, na realidade, acordes pentatônicos" (SIQUEIRA, 1981: 4). Nessa afirmação Siqueira parece se remeter aos compositores europeus pós-românticos. Observe na Fig. 3 que, além dos tipos de empilhamento já demonstrados, outros tipos podem surgir pelo acréscimo de um acorde trimodal (círculos em cor azul), ou pelo empilhamento de várias escalas pentatônicas, como podemos ver no terceiro exemplo da Fig. 3, onde temos quatro escalas pentatônicas sobrepostas (chaves vermelhas), com as "fundamentais" dessas escalas distanciadas por 5ªs justas, segundo as regras de Siqueira.

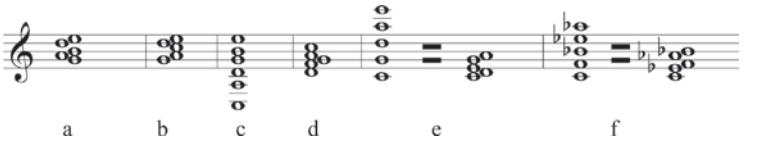


Fig. 2: Tipos de empilhamento da escala pentatônica, classe de conjuntos [02479].

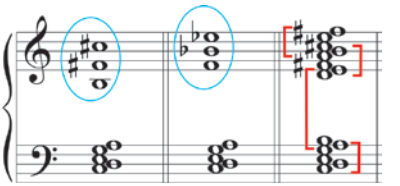


Fig. 3: Outros tipos de empilhamento da escala pentatônica.

O tema principal do primeiro movimento da *Quarta sonatina*, uma vez que o movimento é monotemático, é variado e transposto para regiões distintas do piano. Observemos, na Fig. 4, as transformações da linha melódica inicial (seção a1) nas demais seções. As duas primeiras seções (a1 e a2) são constituídas por uma linha melódica no

modo Fá lídio (modo II trimodal, com centricidade[9] em Fá), escrita na mão direita do piano, que é acompanhada por um ostinato, na mão esquerda, formado pelo tetracorde [0247], como se pode observar na Fig. 5. Consideramos, nesse trecho, que são notas essenciais: Ré, Fá, Sol, Lá e Dó, na mão direita e Ré, Fá, Sol e Lá, na mão esquerda. O Si da mão direita dos segundo e quinto compassos e o Mi da mão esquerda, durante todo o ostinato, são considerados notas de passagem (p)[10]. O Mi da mão direita, do terceiro compasso, é uma apojatura (ap). Observe-se que, se classificássemos essa sonoridade do ostinato tomando como base todas as notas da mão esquerda, este seria pertencente à classe [02357]. No entanto, para defini-la como [0247], tomamos como base três argumentos: (1) a nota Mi na mão esquerda produz uma configuração típica de nota ornamental, podendo ser considerada uma bordadura acentuada (Fá-Mi-Fá) ou uma passagem acentuada (Fá-Mi-Ré); (2) a classe de nota Mi, é rara no movimento como um todo: só acontece na mão direita, por exemplo, duas vezes (comp. 3 e 15); (3) a sonoridade final do movimento, consideradas ambas as mãos, é um pentacorde [02479], do qual o tetracorde [0247] é um subconjunto. Esse pentacorde aparece diversas vezes no movimento, quando consideramos a justaposição de ambas as mãos (observem-se os compassos 1 e 4 da Fig. 5), o que nos sugere, por uma analogia com uma função Tônica no final de um obra tonal, considerar a importância dessa sonoridade no movimento como um todo.

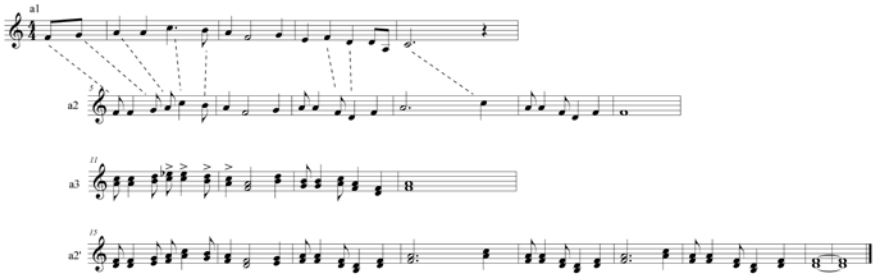


Fig. 4: Linhas melódicas de cada seção. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I.

[9] O conceito de centricidade se relaciona à percepção de alturas salientes, ou seja, alturas que são enfatizadas pela repetição, duração substancial, posicionamento nos registros extremos, acentuação e dinâmica (STRAUS, 2000:114). Por exemplo, nos seis primeiros compassos do terceiro movimento dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas,* Op. 5, de Webern, a centricidade gira em torno do Dó# do violoncelo.

[10] Utilizaremos as seguintes abreviaturas para as notas ornamentais: nota de passagem (p), apojatura (ap), bordadura (b) e escapada (e).

A interrupção do ostinato marca o início de uma nova seção de quatro compassos (a3). Essa seção contrasta com as seções anteriores, pelo uso do modo Fá nordestino (modo III ou modo nacional), na mão direita, e por um acompanhamento (mão esquerda) formado por arpejos de acordes tipicamente tonais – duas tríades de Fá maior (comp. 11 e 14), uma tétrade de Fá maior com sétima menor (comp. 12) e uma tríade diminuta (Si, Ré, Fá no comp. 13) – sem, contudo, conexão sintática tonal.

A Fig. 6 mostra o trecho dos compassos 11 a 14 (seção a3) e um diagrama que nos revela como os acordes tipicamente tonais, ao serem observadas no nível de classes de notas essenciais (sem notas ornamentais), foram isolados de seu contexto tradicional e conectados pelo princípio da parcimônia, ou seja, as classes de notas se encaminham de forma econômica (intervalo de segunda menor ou maior).

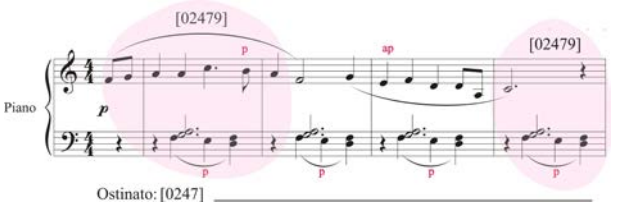


Fig. 5: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I. comp. 1-4.

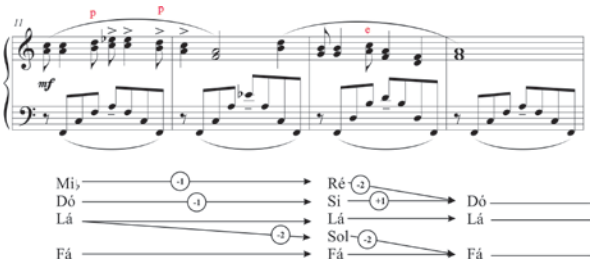


Fig. 6: Conexões parcimoniosas em a3. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I, comp. 11-14.

A seção a2' retorna com o mesmo ostinato inicial, porém variada pelo acréscimo de uma voz mais grave, paralela à melodia, em terças diatônicas (como se pode observar na Fig. 7). O último gesto dessa frase é reiterado para criar uma coda (comp. 21-23), em que o

pentacorde [02479] é utilizado amplamente. É interessante observar que, com o acréscimo da voz paralela, surge na mão direita a nota Si (comp. 17, 19 e 21), a qual juntamente com as notas que ocorrem no terceiro tempo do compasso, incluindo-se aqui a nota Mi da mão esquerda, que foi anteriormente considerada nota ornamental, formam um acorde ornamental que se constitui na sonoridade [02479]. Podemos observar na Fig. 7 a ocorrência da sonoridade [02479], tanto no contexto de justaposição (cor rosa), como no contexto do acorde ornamental (elipse vermelha). As elipses azuis se referem ao tetracorde [0247].

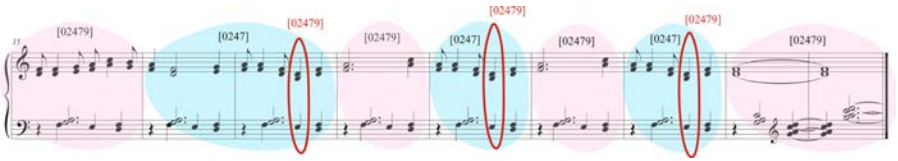


Fig. 7: Seção a2'. Siqueira, *Quarta sonatina para piano,* I, comp. 15-23.

O diagrama da Tab. 4 ilustra a estrutura desse movimento, onde se observa o uso constante do pentacorde [02479], seguido de seu subconjunto, o tetracorde [0247]. Tais sonoridades funcionam como estruturas de fundo que acompanham as linhas melódicas na maioria das seções desse movimento. Além dessas, outras sonoridades incidem no movimento em menor proporção. Realizamos, então, a contagem de todas as sonoridades que ocorrem no movimento, o que consiste na aplicação do primeiro procedimento metodológico, a sistematização da sintaxe harmônica, segundo McHose, realizando assim um levantamento estatístico dessas ocorrências e a classificação de todas as sonoridades em Tipos, pelo critério quantitativo.

Seção	Compasso	Características
a1	1-4	Fá lídio (Modo II) com expressivo uso das sonoridades [0247] e [02479]
a2	5-10	
a3	11-14	Fá nordestino (Modo III) com harmonias triádicas sem conexão sintática tonal
a2'	15-20	Fá lídio (Modo II) com expressivo uso das sonoridades [0247] e [02479]
Coda	21-23	Reiteração do último gesto de a2'

Tab. 4: Estrutura do primeiro movimento. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*.

O modelo da Tab. 5 será utilizado para a contagem das sonoridades em todos os movimentos da *Quarta sonatina para piano*. Nela, a primeira coluna mostra os três Tipos encontrados nesse movimento; a segunda coluna mostra as formas primas das sonoridades de acordo com seus Tipos e Subtipos[11]; a terceira coluna mostra as Formas Normais e as cifras[12] das sonoridades, a quarta coluna mostra o quantidade de ocorrências individuais de cada Forma Normal/ cifra; a quinta coluna mostra o total de ocorrências dos Tipos e Subtipos pela forma normal; e finalmente, a sexta coluna indica o total de ocorrências dos Tipos pela Forma Prima.

Tipo	**Forma prima da Sonoridade**		**Forma normal/ cifra das sonoridades**	**N. de ocorrências individuais**	**Total de ocorrências dos Tipos e Subtipos pela forma normal**	**Total de ocorrências dos Tipos pela forma prima**
A	[02479]		57902	7	10	10
			79B24	3		
B	[0247]		2579	9	9	9
C	C_1	[0258]	9035 / ($F7^m$)	1	1	1
	C_2	[02469]	579B / (G^9/F)	1	1	1
	C_3	[037]	590 / (F)	1	1	1

Tab. 5: Sonoridades. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I.

Depois de realizarmos a contagem das ocorrências das sonoridades em termos de Forma Normal e Forma Prima, passamos a detectar os tipos de progressões, bem como das relações de pertinência entre as sonoridades, na ordem em que ocorrem no movimento. O modelo da Tab. 6 será aplicado sempre que possível a todos os movimentos da *Quarta sonatina*. Nela estão identificadas a quantidade de progressões em ordem de aparição no movimento (1ª coluna), a forma prima das sonoridades anterior e posterior (2ª e 5ª colunas), o Tipo de cada sonoridade (3ª e 6ª colunas), a relação de pertinência[13] entre

[11] Os Tipos serão representados pelas letras maiúsculas (A, B, C, D,...), e os Subtipos serão representados pela letra maiúscula acrescidos de um número subscrito que os identifiquem (C_1, C_2, C_3, ...). Esta tipologia é essencialmente quantitativa, ou seja, o Tipo A apresenta o maior número de ocorrências, seguido pelo Tipo B e assim por diante.

[12] No caso de sonoridades triádicas, formadas por até cinco notas, como por exemplo, um acorde com sétima e nona. Indicaremos tais sonoridades com cifra alfanumérica (Ex.: F^7).

[13] Utilizaremos a mesma simbologia matemática: $\subset$ (está contido), $\not\subset$ (não está contido), $\supset$ (contém) e (não contém).

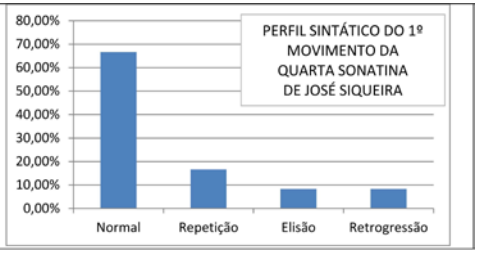
as sonoridades do movimento em ordem de aparição (4ª coluna), e o tipo de progressão – Normal (N), Repetição (Rep), Elisão (E), Retrogressão (Ret) – (7ª coluna). Lembramos que as saídas da sonoridade de maior hierarquia não são contabilizadas, sendo consideradas neutras. Para este trabalho as progressões neutras serão representadas pela barra inclinada à direita (/). Neste movimento temos um total de 21 progressões, das quais 12 são contabilizáveis para efeito de determinação do perfil sintático. Destas 12 progressões, 8 são Normais (66,67%), 2 são Repetições (16,67%), 1 é Elisão (8,33%) e 1 é Retrogressão (8,33%). A partir dos dados recolhidos pudemos delinear o perfil sintático desse movimento, que está representado na Tab. 7. Constatamos uma expressiva utilização de progressões Normais e Elisões, significando 75% de movimento em direção à sonoridade principal [02479]. O perfil sintático do primeiro movimento da *Quarta Sonatina*, segundo os princípios quantitativos de McHose, apresenta uma analogia com o perfil sintático tonal, onde predomina a ocorrência de progressões Normais.

	Son. Ant.	Tipo	Relação	Son. Post.	Tipo	Progressão
1.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
2.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
3.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
4.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
5.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
6.	[0247]	B	⊄	[0258]	C	Ret
7.	[0258]	C	⊂	[02469]	C	Rep
8.	[02469]	C	⊃	[037]	C	Rep
9.	[037]	C	⊂	[02479]	A	E
10.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
11.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
12.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
13.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
14.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
15.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
16.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
17.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
18.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
19.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N
20.	[02479]	A	⊃	[0247]	B	/
21.	[0247]	B	⊂	[02479]	A	N

Tab. 6: Progressões/ relações de pertinência. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I.

Com relação ao terceiro procedimento (hierarquização por encapsulamento), pudemos observar que a conexão entre as sonoridades se dá abundantemente através de relações de encapsulamento, uma vez que, com exceção da seção a3, praticamente todo o movimento é conduzido pela conexão entre as sonoridades [0247] e [02479], como podemos verificar na Tab. 6. Essas sonoridades se relacionam entre si por pertinência: [0247] é subconjunto de [02479]. Na Tab. 6, observamos que das 21 progressões, 20 são reguladas pelo princípio do encapsulamento. Portanto, neste movimento, praticamente todas as sonoridades estão conectadas entre si por relações de pertinência, somando um percentual de 95,23% das progressões.

Progressão	*%*
Normal	66,67
Repetição	16,67
Elisão	8,33
Retrogressão	8,33



Tab. 7: Perfil sintático e progressões. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, I.

Através da aplicação dos três procedimentos metodológicos propostos neste trabalho - hierarquização quantitativa, identificação de conexões parcimoniosas e hierarquização por encapsulamento - delineamos um perfil do primeiro movimento da *Quarta sonatina,* onde se verifica uma maior ocorrência de progressão Normal. Nesse movimento há preeminência da sonoridade pentatônica do Tipo A ([02479]), em duas formas normais diferentes (57902 e 79B24), seguidas pela sonoridade do Tipo B ([0247]), que são sonoridades não triádicas, o que é suficiente para conferir, de um modo geral, o caráter trimodal e consequentemente, o não-tonalismo do movimento. Observa-se ainda que o movimento é predominantemente estático do ponto de vista harmônico, em virtude de um ostinato que dá sustentabilidade ao discurso. Essa estase harmônica está representada pela grande quantidade de relações de pertinência encontradas no movimento (95,23%), mais especificamente entre as duas sonoridades [0247] e [02479], (17 vezes, o que representa 80,95% das relações). No trecho onde esse ostinato é interrompido (a3), observa-se (Fig. 6) o uso de conexões parcimoniosas (segundo procedimento metodológico). A parcimônia foi utilizada nesse trecho isolado, para garantir coerência de movimento entre as sonoridades diatônicas, distanciadas de um contexto funcional consistente.

Análise do segundo movimento da *Quarta sonatina para piano*

O segundo movimento, *Allegretto*, é bem mais complexo do que o primeiro, especialmente nos aspectos harmônico, melódico e formal. Este movimento está estruturado em forma ternária (A-B-A'), e pode ser articulado nas seis seções descritas na Tab. 9. A seção A, que pode ser subdividida em a1 e a2, é de caráter predominantemente tonal (Lá maior). Todo o acompanhamento dessa seção é configurado no formato Baixo de Alberti, que delineia as funções harmônicas. Na Fig. 8 (comp. 1-14), observa-se uma peculiaridade harmônica: nos comp. 12.2[14] e 13.1, o compositor constrói a estrutura vertical pela superposição de tríades e tétrades tonais em Lá maior, gerando sonoridades trimodais, ou ainda, pode-se modelar o comportamento harmônico do mesmo segmento como uma tríade diminuta (Sol#-Si-Ré), à qual são justapostos os intervalos de duas quartas justas e uma quinta justa (Dó#, Mi e Lá), respectivamente. As duas interpretações analíticas têm como sonoridade resultante o hexacorde [013568]. Durante toda a seção A, o uso do Sistema Trimodal se resume à melodia (construída em Lá mixolídio) e às duas intervenções do tricode [027] (comp. 7-9, 14), sendo todo o restante do trecho construído por harmonias triádicas.

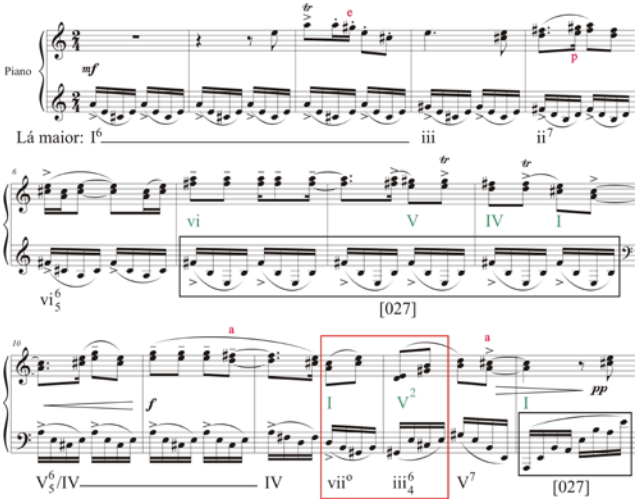


Fig. 8: Durante toda a seção A, o uso do Sistema Trimodal se resume à melodia (construída em Lá mixolídio) e às duas intervenções do tricode [027] (comp. 7-9, 14), sendo todo o restante do trecho construído por harmonias triádicas. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II, comp. 1-14.

[14] Usaremos a fórmula X.Y para indicar localização no compasso, onde X é o compasso e Y o tempo (parte) do compasso.

A Fig. 9 exibe a seção T1 (Transição 1), que funciona como ligação entre as seções A e B. Após realizarmos uma redução, na qual as notas não triádicas foram removidas, pudemos entender o trecho como a superposição de três camadas: (1) acordes tonais, (2) notas estranhas aos acordes tonais e (3) díades trimodais (formadas por 2as, 4as e 5as) adicionadas aos acordes de Lá Maior e Mi Maior. Assim, obteremos uma sintaxe de condução em nível tonal (I-V-i-V-I-V-I). As notas estranhas e díades estão indicadas pelos balões no pentagrama inferior. Se, por outro lado, considerarmos que todas as notas contribuem na configuração da harmonia, podemos esboçar uma sintaxe de condução entre as sonoridades [02479], [024579], [01368] e [02469]. Essa sintaxe se articula sob a perspectiva de dois procedimentos metodológicos: (1) parcimônia, em que as transformações entre as sonoridades se dão de forma econômica, pela alteração de apenas um semitom ascendente ou descendente, e (2) encapsulamento. Nessa figura, a condução entre as notas é indicada pela linha contínua. Se há alteração da classe de nota, ocorre uma inclinação na linha em direção à nota alterada. Evidencia-se, nos movimentos entre os comp. 22-23 e 25-28, o fluxo entre sonoridades baseadas em relações de pertinência, nas quais o subconjunto é exibido através do retângulo cinza escuro, e o superconjunto é representado pelo retângulo cinza claro.

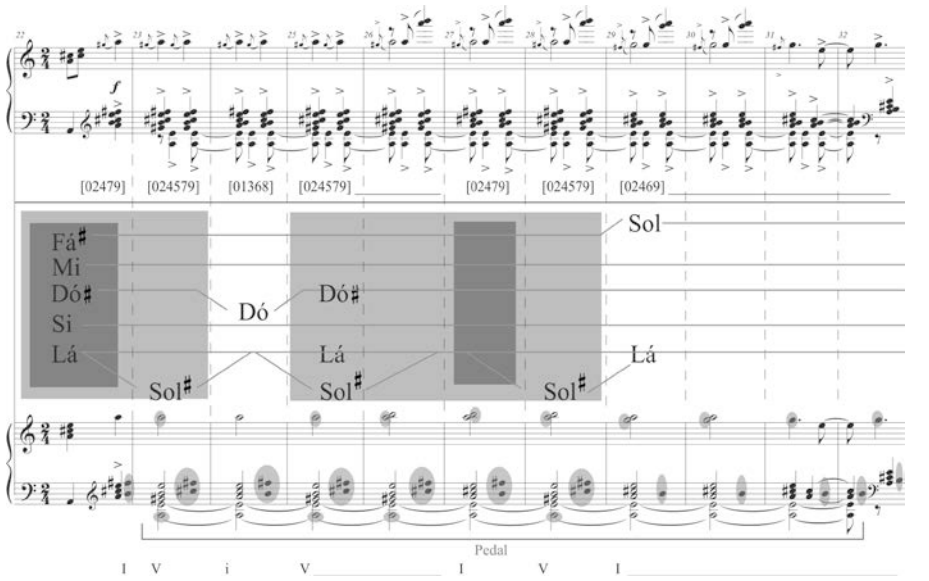


Fig. 9: Demonstração de parcimônia e encapsulamento. Siqueira, *Quarta sonatina*, II, comp. 22.2-32.

A seção B foi subdividida em b1 (comp. 36-46.1, com centricidade em Mib) e b2 (comp. 46.2-55, com centricidade em Mib). A subseção b1 é caracterizada pela melodia em saltos, em Mib Maior, que é acompanhada por acordes trimodais. Toda a subseção b1 está ilustrada na Fig. 10, onde estão indicadas as formas primas das sonoridades, considerando todas as notas essenciais (a única nota que foi considerada ornamental nessa subseção foi o Ré do comp. 39). Após uma redução harmônica e a dissociação das camadas da melodia, observamos que a sintaxe na subseção b1 é fundamentada no princípio do encapsulamento. Os acordes utilizados por José Siqueira da subseção b1 estão ilustrados na Fig. 11, onde se pode observar que estão conectados entre si através de relações de pertinência. Assim, nessa figura, cada área demarca uma classe de conjunto de classes de notas, que estão especificadas no interior de cada área colorida. Essas classes de notas estão especificadas no interior de cada área. Desta forma, a sonoridade [0247], na área rosa, é constituída pelas classes de notas Dó, Fá, Sib e Mib. O acréscimo da classe de nota Sol forma a sonoridade [02479], que está demarcada pela área amarela. Se, por outro lado, acrescentarmos a classe de nota Láb à sonoridade [02479], obteremos a sonoridade [024579], demarcada pela área verde. Duas classes de notas estranhas à sonoridade [024579] contribuem para a formação de outras duas sonoridades: A nota Dób, que forma a sonoridade [0157] demarcada pela cor lilás, é formada por três classes de notas comuns ao [024579]: Fá, Sib e Mib; e a nota Ré, que forma a sonoridade [02469] é formada por cinco notas comuns ao [024579]: Dó, Fá, Sib, Mib e Láb.

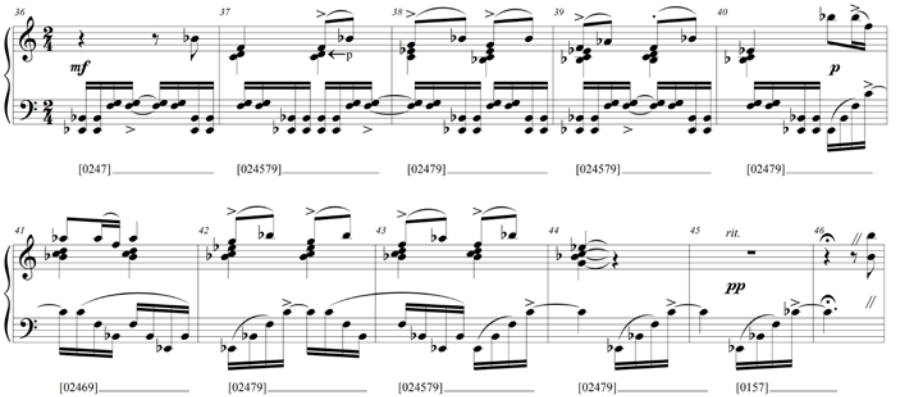


Fig. 10: Subseção b1. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II, comp. 36-46.

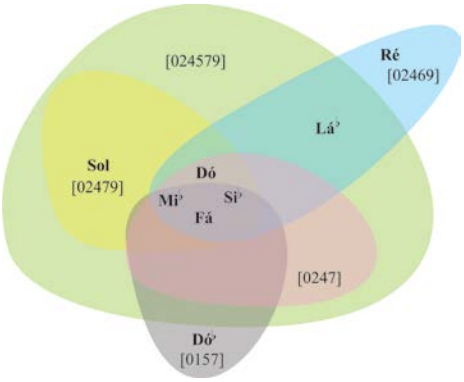


Fig. 11: Acordes utilizados na seção b1. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II.

A subseção b2 é uma variação da subseção b1, transposta e com um acompanhamento novo, no que se refere ao aspecto rítmico. A Fig. 12 ilustra um trecho da seção b2 que vai do comp. 46.2 até o 52.2. Nela o sistema superior representa o trecho original, analisado sob uma perspectiva trimodal e o sistema inferior apresenta uma redução harmônica, na qual observamos que a nota Dó#, que surge tanto na mão direita quanto esquerda (elipses em cor azul), passa a ser considerada uma nota que agrega dissonância a tríades tipicamente tonais (V, I, V, I, V, I) em um contexto de Mi maior. O fim da subseção b2 é uma progressão em que a figuração rítmica da voz superior se apresenta na forma da escala ascendente de Mi Maior por terças na mão direita e descendente por graus conjuntos, em síncopes, na mão esquerda (Fig. 13, comp. 52-55). Após a escala de Mi Maior dos compassos finais de B, surge uma segunda seção transitória (T2). Nessa transição ocorrem rápidos arpejos na mão esquerda, que formam o tetracorde [0247] juntamente com o acorde de Ré maior, que é sustentado por seis compassos na mão direita, permanecendo a harmonia estática nessa sonoridade.

Segue-se a seção A', assim denominada por ser uma recapitulação variada de A. Essa variação consiste na inserção de elementos trimodais (segundas maiores, nesse caso) a harmonias triádicas (tonais), como podemos observar na comparação entre os compassos iniciais de A e A' na Tab. 8. Tal procedimento é recorrente em todo movimento, podendo delinear uma das formas de aplicação do Sistema Trimodal. A normalidade tonal é restabelecida na metade da subseção a2' (comp. 78-83.1), com a reexposição literal do trecho referente aos comp. 17-22.1. O movimento conclui com uma breve Coda de quatro compassos, iniciada por uma linha melódica claramente tonal e concluída por uma cadência formada por três ataques do pentacorde trimodal [02479], quebrando a sequência de

tríades que se direcionavam sintaticamente a uma cadência conclusiva dentro de um contexto tonal, em Lá Maior.

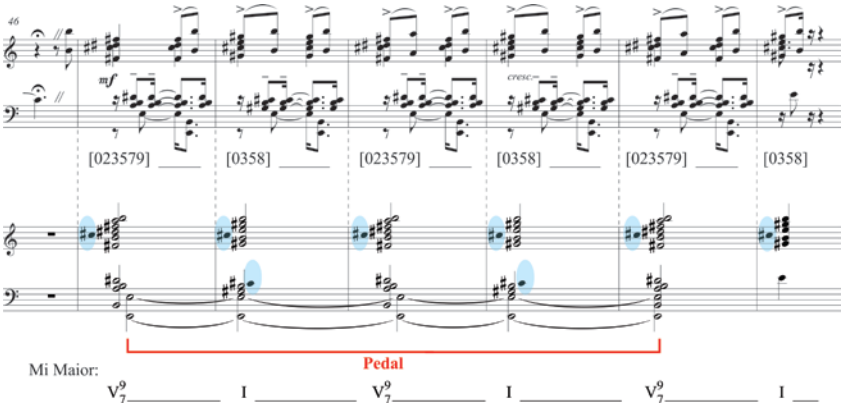


Fig. 12: Trecho da subseção b2. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II, comp. 46-52.

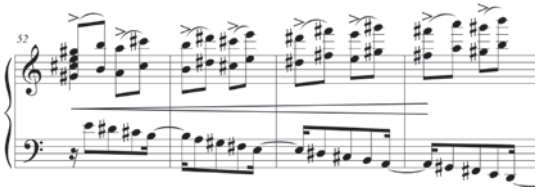
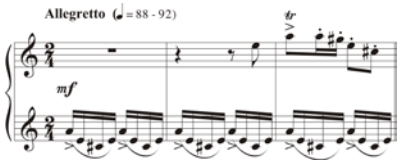
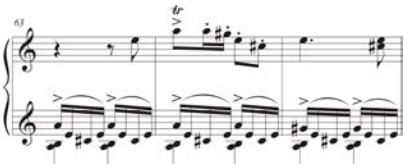


Fig. 13: Final da subseção b2. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II, comp. 46-52.

Compassos iniciais de A	**Compassos iniciais de A'**
	

Tab. 8: Compassos iniciais das seções A e A'. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II, comp. 1-3 e 63-65.

A estrutura completa do segundo movimento pode ser observada na Tab. 9. Como pudemos verificar, o movimento é marcado pela combinação de seções claramente tonais e seções trimodais, especialmente no que se refere ao contexto harmônico. Pudemos observar, ainda, seções em que o compositor estabelece ambiguidade harmônica, através do acréscimo de intervalos de 2ª, 4ª e 5ª aos acordes maiores e menores. As melodias em geral são modais, dentro do âmbito trimodal pré-estabelecido por José Siqueira. A partir dessa análise estrutural e harmônica, foi possível verificar que os três procedimentos metodológicos se apresentam no movimento, em proporções distintas, por vezes de forma isolada, e por vezes concomitantemente. Com a finalidade de examinar a sintaxe harmônica de forma detalhada, realizamos a contagem das sonoridades presentes no segundo movimento da *Quarta sonatina*, categorizando-as em Tipos, pelo critério quantitativo, que é o primeiro passo do procedimento da Hierarquização Quantitativa. Detectamos que as sonoridades de maior ocorrência são o tricorde [037] e o tetracorde [0358], ou seja, respectivamente uma tríade (maior ou menor) e uma tétrade, que tanto pode ser um acorde maior com sétima menor como uma tétrade meio-diminuta, o que indica que, nesse movimento, José Siqueira optou por uma léxico mais próximo do sistema tonal do que do Sistema Trimodal. Os Tipos de sonoridades, bem como suas quantidades em termos de forma normal e prima estão ilustrados na Tab. 10, que segue o mesmo modelo da Tab. 5.

Seção	Subseção	Comp.	Características
A	a1	1-9	Harmonias triádicas relacionadas à tonalidade de Lá maior, sem um rigor sintático. Tricorde [027] (comp. 7-9). Predominância de Lá maior.
	a2	10-22.1	Harmonias triádicas relacionadas à tonalidade de Lá maior, sem um rigor sintático. Tetracorde [0247] no compasso 14. Ocorrências do Lá mixolídio (Modo I) principalmente na melodia.
T1		22.2-35	Harmonias trimodais, com predominância do hexacorde [024579] e seus subconjuntos. Centricidade em Lá.
B	b1	36-46.1	Harmonias trimodais, com predominância do hexacorde [024579] e seus subconjuntos. Ocorrência da tonalidade de Mib maior.
	b2	46.2-55	Harmonias trimodais, com predominância do hexacorde [023579] e seus subconjuntos. Ocorrência da tonalidade de Mi maior.
T2		56-61	Ré maior (m.d.) + [0247] (m.e.). Centricidade em Ré.
A'	a1'	62-70	Trecho de ambiguidade harmônica marcado por misturas entre harmonias triádicas relacionadas a tonalidade de Lá maior e harmonias trimodais.
	a2'	71-83.1	Trecho de ambiguidade harmônica marcado por misturas entre harmonias triádicas relacionadas a tonalidade de Lá maior e harmonias trimodais, seguido de um trecho claramente tonal (comp. 78-83.1). Ocorrência do Lá mixolídio (Modo I).
Coda		83.2-86	Ocorrência da tonalidade de Lá maior com acordes finais construídos a partir de [02479].

Tab. 9: Estrutura do segundo movimento. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*.

Tipo	Forma prima da Sonoridade		Forma normal / cifra das sonoridades	N. de ocorrências individuais	N. de ocorrências dos Tipos e Subtipos pela forma normal	Total de ocorrências dos Tipos pela forma prima
A	A_1	[037]	914 / (A)	6	9	8
			148 / (C#m)	1		
			269 / (D)	2		
	A_2	[0358]	69B2 / (Bm^{7m})	5	9	8
			8B14 / ($C\#m^{7m}$)	3		
			1469 / ($F\#m^{7m}$)	1		
B	B_1	[024579]	4689B1	3	6	6
			A02357	1		
			3578A0	1		
			9B1246	1		
	B_2	[02479]	9B146	4	9	6
			357A0	4		
			2469B	1		
C	C_1	[0247]	9B14 / (A^9)	4	6	5
			357A / (Eb^9)	1		
			2469 / (D^9)	1		
	C_2	[023579]	24689B	2	5	5
			9B1346	3		
D	D_1	[02469]	79B14 / ($A^{7m\,9}$)	3	4	4
			8A025 / ($Bb^{7m\,9}$)	1		
	D_2	[013568]	89B124 / (A+G#^{O})	4	4	4
E	E_1	[0258]	1479 / (A^{7m})	2	3	3
			8B24 / (E^{7m})	1		
	E_2	[01368]	89B24	2	3	3
			469B0	1		
	E_3	[02358]	8B124 / ($E^{7m\,6}$)	3	3	3
F	F_1	[0257]	469B	1	2	1
			B146	1		
	F_2	[0157]	AB35	1	1	1

Tab. 10: Sonoridades. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II.

O segundo passo da Hierarquização Quantitativa consiste em verificar como os Tipos de sonoridades se comportam durante o movimento, e como se dá a sintaxe de conexão entre elas, o que resulta na hierarquização de sonoridades e de progressões. A Tab. 11 mostra todas as progressões do movimento e, através dela, colheremos os dados de dois procedimentos metodológicos: Hierarquização Quantitativa e Relações entre Subconjuntos e Superconjuntos. Os critérios para elaboração desta tabela são os mesmos delimitados na Tab. 6.

O segundo movimento é composto de 58 progressões, que estão ilustradas na Tab. 11 em ordem de aparição no movimento, a forma prima das sonoridades (anterior e posterior), seu Tipo e a que superconjunto elas pertencem, bem como o tipo de progressão. O total de progressões contabilizáveis é de 43, para efeito de determinação do perfil sintático, uma vez que as progressões que partem das sonoridades principais são 15. Verificamos que, destas 43 progressões, 3 são Normais (6,97%), 11 são Repetições (20,93%), 20 são Elisões (46,52%) e 11 são Retrogressões (25,58%). Com os dados recolhidos nessa contagem, verificamos uma predominância de Elisões, que adicionadas às Normais significam 53,49% de movimento em direção às sonoridades principais [0358] e [037]. Verificamos também uma elevada ocorrência de Repetições, sendo a maioria entre as sonoridades do Tipo B: o hexacorde [024579] e o conjunto pentatônico [02479]. Algo peculiar nesse movimento, é a ocorrência elevada de Retrogressões, cujo número supera o de progressões Normais, de forma expressiva. Assim, pudemos delinear o perfil sintático do segundo movimento da *Quarta sonatina*, exposto na Tab. 12.

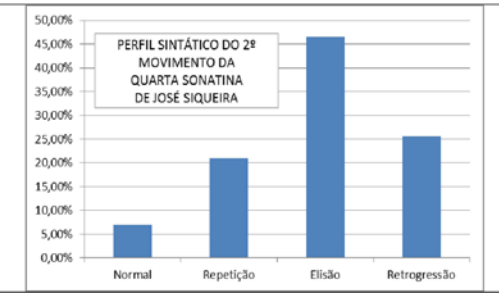
Ainda na Tab. 11, após a contagem dessas sonoridades, verificamos que das 58 interconexões entre as sonoridades, 39 (67,24%, ou seja, a maioria) estabelecem um inter-relacionamento pelo princípio do encapsulamento, o terceiro procedimento metodológico.

	Son. Ant.	Tipo	Relação	Son. Post.	Tipo	Progressão
1.	[037]	A	$\subset$	[0358]	A	Rep
2.	[0358]	A	$\not\subset$	[0257]	F	/
3.	[0257]	F	$\not\subset$	[0258]	E	N
4.	[0258]	E	$\supset$	[037]	A	E
5.	[037]	A	$\subset$	[013568]	D	/
6.	[013568]	D	$\supset$	[02358]	E	Ret
7.	[02358]	E		[0247]	C	E
8.	[0247]	C	$\not\subset$	[0258]	E	Ret
9.	[0258]	E	$\subset$	[037]	A	E
10.	[037]	A	$\subset$	[013568]	D	/
11.	[013568]	D	$\supset$	[02358]	E	Ret
12.	[02358]	E	$\supset$	[037]	A	E
13.	[037]	A	$\subset$	[023579]	C	/

14.	[023579]	C	⊃	[037]	A	E
15.	[037]	A	⊂	[01368]	E	/
16.	[01368]	E	⊃	[037]	A	E
17.	[037]	A	⊂	[02479]	B	/
18.	[02479]	B	⊂	[024579]	B	Rep
19.	[024579]	B		[01368]	E	Ret
20.	[01368]	E	⊄	[024579]	B	E
21.	[024579]	B	⊃	[02479]	B	Rep
22.	[02479]	B	⊂	[024579]	B	Rep
23.	[024579]	B		[02469]	D	Ret
24.	[02469]	D	⊃	[0247]	C	N
25.	[0247]	C	⊂	[024579]	B	N
26.	[024579]	B	⊃	[02479]	B	Rep
27.	[02479]	B	⊂	[024579]	B	Rep
28.	[024579]	B	⊃	[02479]	B	Rep
29.	[02479]	B	⊄	[02469]	D	Ret
30.	[02469]	D	⊄	[02479]	B	E
31.	[02479]	B	⊂	[024579]	B	Rep
32.	[024579]	B	⊃	[02479]	B	Rep
33.	[02479]	B		[0157]	F	Ret
34.	[0157]	F	⊂	[023579]	C	E
35.	[023579]	C	⊃	[0358]	A	E
36.	[0358]	A	⊂	[023579]	C	/
37.	[023579]	C	⊃	[0358]	A	E
38.	[0358]	A	⊂	[023579]	C	/
39.	[023579]	C	⊃	[0358]	A	E
40.	[0358]	A	⊄	[0247]	C	/
41.	[0247]	C	⊄	[0358]	A	E
42.	[0358]	A	⊄	[0247]	C	/
43.	[0247]	C	⊄	[0358]	A	E
44.	[0358]	A	⊂	[024579]	B	/
45.	[024579]	B		[02469]	D	Ret
46.	[02469]	D		[0358]	A	E
47.	[0358]	A	⊂	[013568]	D	/
48.	[013568]	D	⊃	[0258]	E	Ret
49.	[0258]	E	⊄	[0247]	C	E
50.	[0247]	C	⊂	[02469]	D	Ret
51.	[02469]	D		[0358]	A	E
52.	[0358]	A	⊂	[013568]	D	/
53.	[013568]	D	⊃	[02358]	E	Ret
54.	[02358]	E	⊃	[037]	A	E
55.	[037]	A	⊂	[023579]	C	/
56.	[023579]	C	⊃	[037]	A	E
57.	[037]	A	⊂	[01368]	E	/
58.	[01368]	E	⊄	[02479]	B	E

Tab. 11: Progressões / relações de pertinência. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II.

Progressão	*%*
Normal	6,97
Repetição	20,93
Elisão	46,52
Retrogressão	25,58



Tab. 12: Perfil sintático e progressões. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II.

Seguimos para a análise do movimento, sob a ótica do conceito de Conexões Parcimoniosas. Podemos verificar, no mapa da Tab. 13, os trechos onde ocorrem as conexões parcimoniosas no movimento. Nessa tabela, a primeira coluna representa os compassos nos quais as sonoridades se encontram. As segunda e quarta colunas indicam as formas primas e normais das sonoridades anterior e posterior respectivamente. A terceira coluna indica se há conexão parcimoniosa entre as sonoridades. Se houver conexão, esta será indicada com um (p); se não houver, indicaremos com o símbolo (-). Por exemplo, o acorde 914, que ocorre dos compassos 1 ao 3, progride para o acorde 148, no compasso 4, pela alteração de somente uma classe de nota (9 para 8), ficando as demais classes inalteradas. Pode ainda haver conexões parcimoniosas, mas abstratas, onde uma nota se bifurca, podendo assim, por exemplo, uma sonoridade com quatro classes de notas progredir para uma com cinco ou seis notas naturalmente. Fizemos uma contagem das sonoridades por sua forma normal, ou seja, na altura em que se apresenta no movimento (também mostrando sua forma prima). Sendo assim, temos 64 conexões entre sonoridades, das quais 39 (60,93%) são realizadas de forma econômica, segundo os critérios estabelecidos anteriormente, pela manutenção de vozes e a movimentação de tom ou semitom nas demais vozes. Lançando um olhar mais amplo sobre as seções do movimento, as únicas seções onde não ocorrem conexões parcimoniosas são T2 e a Coda.

Comp.	Son. Anterior	Parcimônia	Son. Posterior
1	914 [037]	P	148 [037]
4	148 [037]	-	69B2 [0358]
5	69B2 [0358]	P	1469 [0358]
6	1469 [0358]	-	469B [0257]
9	469B [0257]	-	1479 [0258]
10	1479 [0258]	P	269 [037]
12	269 [037]	-	89B124 [013568]
	89B124 [013568]	P	8B124 [02358]
13	8B124 [02358]	-	9B14 [0247]
14	9B14 [0247]	-	1479 [0258]
15	1479 [0258]	P	269 [037]
16	269 [037]	-	89B124 [013568]
	89B124 [013568]	-	8B124 [02358]
17	8B124 [02358]	-	914 [037]
18	914 [037]	P	24689B [023579]
19	24689B [023579]	P	914 [037]
20	914 [037]	P	89B24 [01368]
21	89B24 [01368]	-	914 [037]
22	914 [037]	-	9B146 [02479]
	9B146 [02479]	P	4689B1 [024579]
23	4689B1 [024579]	P	469B0 [01368]
24	469B0 [01368]	P	4689B1 [024579]
25	4689B1 [024579]	P	9B146 [02479]
27	9B146 [02479]	P	4689B1 [024579]
28	4689B1 [024579]	P	79B14 [02469]
29	79B14 [02469]	-	3579 [0247]
36	3579 [0247]	P	A02357 [024579]
37	A02357 [024579]	P	357A0 [02479]
38	357A0 [02479]	P	3578A0 [024579]
39	3578A0 [024579]	P	357A0 [02479]
40	357A0 [02479]	-	8A025 [02469]
41	8A025 [02469]	P	357A0 [02479]

Comp.	Son. Anterior	Parcimônia	Son. Posterior
42	357A0 [02479]	P	3578A0 [024579]
43	3578A0 [024579]	P	357A0 [02479]
44	357A0 [02479]	P	AB35 [0157]
45	AB35 [0157]	P	9B1346 [023579]
47	9B1346 [023579]	P	8B14 [0358]
48	8B14 [0358]	P	9B1346 [023579]
49	9B1346 [023579]	P	8B14 [0358]
50	8B14 [0358]	P	9B1346 [023579]
51	9B1346 [023579]	P	8B14 [0358]
52	8B14 [0358]	P	2469 [0247]
56	2469 [0247]	P	9B14 [0247]
62	9B14 [0247]	-	69B2 [0358]
66	69B2 [0358]	P	9B14 [0247]
67	9B14 [0247]	P	69B2 [0358]
68	69B2 [0358]	P	9B1246 [024579]
70	9B1246 [024579]	P	79B14 [02469]
71	79B14 [02469]	P	69B2 [0358]
73	69B2 [0358]	-	89B124 [013568]
	89B124 [013568]	-	8B24 [0258]
74	8B24 [0258]	-	9B14 [0247]
75	9B14 [0247]	-	79B14 [02469]
76	79B14 [02469]	P	69B2 [0358]
77	69B2 [0358]	P	89B124 [013568]
	89B124 [013568]	-	8B124 [02358]
78	8B124 [02358]	-	914 [037]
79	914 [037]	P	24689B [023579]
80	24689B [023579]	P	914 [037]
81	914 [037]	-	89B24 [01368]
82	89B24 [01368]	-	9B146 [02479]
85	9B146 [02479]	-	2469B [02479]
86	2469B [02479]	-	9B146 [02479]

Tab. 13: Mapa de parcimônia. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, II.

Análise do terceiro movimento da *Quarta sonatina para piano*

O terceiro movimento é um *Allegro Moderato* estruturado em um tipo de *forma sonata* clássica. A estrutura apresenta duas características principais: a ausência de desenvolvimento[15] e a reexposição incompleta do grupo temático A. É o mais extenso dos movimentos da *Quarta sonatina*, com 100 compassos, o que evidencia uma expansão progressiva da obra. Nesse movimento pudemos observar mudanças de caráter musical, que se explicitam nas constantes alterações de andamento, textura, e na transposição das

[15] Formas sonatas sem desenvolvimento podem ser encontradas mesmo no período clássico. Um exemplo, observado em Tovey, é o segundo movimento (Adagio) da *Sonata* para piano Op. 2 n. 1, de Beethoven (1931, p. 13). Na taxonomia de Hepokoski e Darcy (2006: 343-345), que identifica cinco tipos de forma sonata, as sonatas sem desenvolvimento são denominadas de Sonatas do Tipo 1.

melodias dos temas. Algumas características pontuais são: a centricidade em Si, forte relação com o sistema tonal (especialmente na melodia), e figurações rítmicas do baião[16]. Vejamos no diagrama da Tab. 14 as 3 figurações rítmicas típicas do baião descritas por Sonia Raymundo (1999: 4).

Tipo	Figurações rítmicas do Baião
1	
2	
3	

Tab. 14: Figurações rítmicas do baião.

A introdução do movimento anuncia o ritmo base do acompanhamento do tema A, tendo como centro a classe de nota Si (comp. 1-4). Vejamos agora o trecho inicial do movimento (comp. 1-9.1), em que se verifica o surgimento da figuração rítmica do baião no segundo compasso, no acompanhamento da mão esquerda, e a primeira apresentação do grupo temático de A (comp. 5) na mão direita. (Fig.13)

[16] Podemos entender o baião como "ritmo sincopado, impregnado de chula e lundu, que surgiu no século XIX." (DOURADO, 2004: 37), ou ainda como uma variação do termo baiano, sendo ao mesmo tempo um gênero e uma dança encontrados no nordeste, de forte relação com o lundu. (MARCONDES, 1977: 62-63).

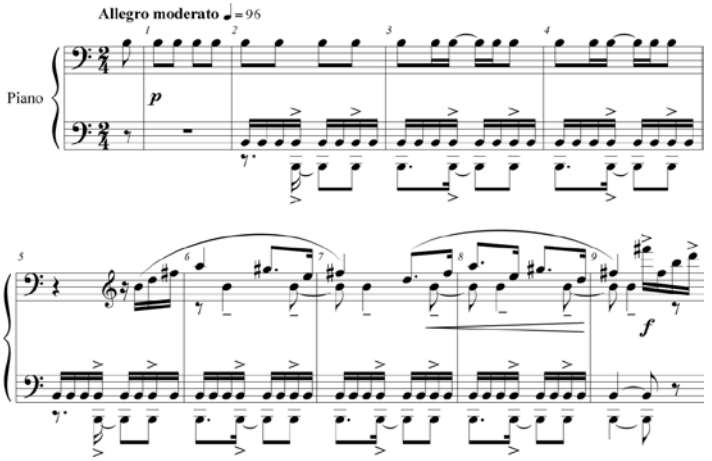


Fig. 13: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 1-9.

O tema (ou grupo temático) A está subdividido em a1 e a2. O primeiro gesto melódico de a1 (mão direita) tem a melodia desenvolvida do Modo II derivado (dórico), com centro em Si. Observe que para afirmar essa centricidade José Siqueira utiliza o arpejo de si menor (comp. 5), e o Lá natural do compasso seguinte, confirmando uma construção melódica em Si dórico (Modo II derivado). Nos comp. 9.2 ao 12, surge um elemento motívico novo, onde o arpejo de Si menor é distribuído em grupos de quatro semicolcheias, que são articuladas de três em três, dando a sensação de hemíola. Dentro desse trecho citado, há uma intervenção trimodal com duas díades formadas pelo intervalo de 5ª justa ([05], [05]), que estão previstas no sistema, na mão esquerda do piano (comp. 11 e 12), anunciando as harmonias trimodais, que só vão começar a ocorrer de forma mais significativa a partir do comp. 17. Esse trecho (comp. 9.2-12) funciona como uma transição interna entre dois momentos da subseção a1: o primeiro é a apresentação do tema, que inicia no compasso 5, como já foi mostrado na Fig. 13, e o segundo compreende os comp. 13 a 17, onde o tema reaparece uma oitava abaixo. A Fig. 14 descreve o trecho acima, onde os grupos de três notas da transição interna estão destacados pelos colchetes vermelhos e as díades de 5ª justa estão destacadas pela elipse em cor azul. A subseção a1 finaliza com duas sonoridades trimodais [0358] e [0247] (comp.17).

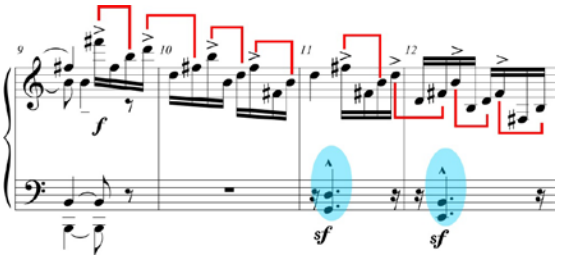


Fig. 14: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 9-12.

A melodia da subseção a2 (comp. 18-27) permanece com centricidade em Si, como na subseção a1, mas esse trecho não possui características melódicas marcantes. É interessante nos determos por um tempo na subseção a2, uma vez que esse trecho demonstra um leque amplo de possibilidades analíticas, e ele não será reexposto, como se espera. O material constituinte de a2 é formado pelo arpejo de Si menor, na sequência Ré-Si-Ré-Fá# (voz aguda da mão direita). Nos compassos 18 a 22, esse arpejo juntamente com a voz mediana da mão direita e as notas da mão esquerda do piano, que são articulados na figuração rítmica do baião 1 (Tab.14), podem ser analisados das seguintes formas: (1) uma sonoridade trimodal densa formada por todas as notas do compasso [024579]; (2) acordes individuais, tendo como fator determinante o ritmo do baixo; (3) sonoridades triádicas, resultando em progressões do VI grau para o iv em Si menor, com notas adicionais, tais como sétimas, nonas etc. A Fig.15 nos mostra duas primeiras possibilidades analíticas: a primeira delas considera cada mudança de sonoridade, tendo como parâmetro determinante o ritmo (análise em cor preta); a segunda considera a sonoridade total gerada pela somatória de todas as notas - {Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá, Si}, uma vez que as mesmas se repetem em todos os compassos, conferindo continuidade à sonoridade [024579] (análise em cor verde). Ainda na mesma figura, podemos observar diferenças entre os compassos 18-22 e 23-27. Os compassos 23 a 27 revelam um pequeno material temático na voz mediana da mão direita do piano, demarcada pela área de cor rosa. Apesar do material melódico da voz mais aguda ser o mesmo (mão direita), agora com a alteração de registro em uma oitava acima, a forma de empilhamento dos acordes na mão esquerda sugere uma análise trimodal mais clara, distinguindo-se nesse aspecto do trecho dos compassos 18-22. Outras possibilidades analíticas poderiam ser delineadas se considerássemos as diferentes formas de empilhamento, que dão suporte à terceira interpretação analítica. Observemos, por exemplo, as diferentes formas de empilhamento do segundo acorde do compasso 18 e o primeiro acorde do compasso 23 (demarcados pelas chaves de cor vermelha). Na

primeira situação, o intervalo de sexta menor entre o Si da mão esquerda e o Sol da mão direita pode sugerir um acorde de Mi menor com sétima e nona. Já na segunda situação, através da forma de empilhamento diferenciada, baseada na sobreposição de quintas justas, podemos caracterizar essa sonoridade como um conjunto [0247]. Considerando-se essas diferenças de empilhamento, pode-se entender o trecho que compreende os compassos 18 a 21 como um trecho misto, onde se passa de um acorde Trimodal construído por sobreposição de 5as a partir da nota Sol (m.e.), para uma tríade de Mi menor com sétima e nona, repetidas vezes.

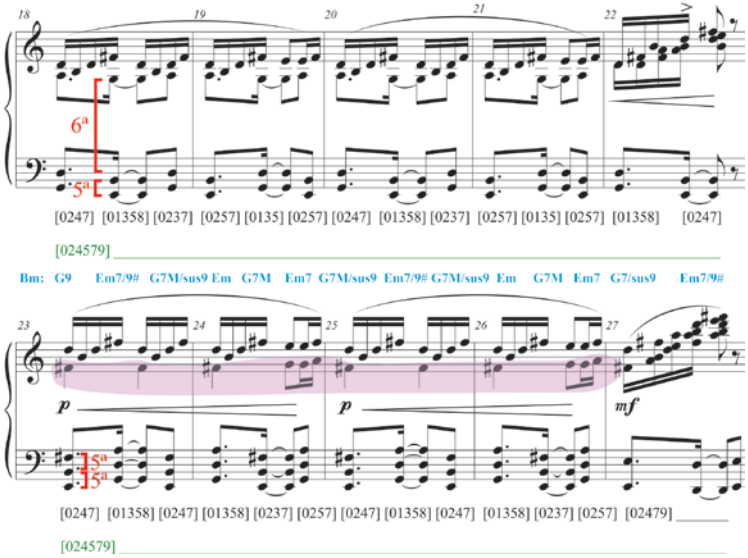


Fig. 15: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 18-27.

Segue-se uma seção transitória (T1) de cinco compassos (28-32). Observemos a seção T1 na Fig.16. Os três primeiros compassos se caracterizam pela utilização da figuração de arpejos na mão direita (área cinza), anteriormente expostas nos compassos 9.2-12 (Fig. 14) acompanhados da figuração rítmica do baião 1 (de acordo com a Tab.14) na mão esquerda, que está demarcado pela cor verde clara, dando continuidade ao acompanhamento da subseção a2. Seguem-se duas intervenções do acorde [01469] na mão direita, articuladas na figuração rítmica do baião 2, que estão demarcadas pela cor rosa clara.

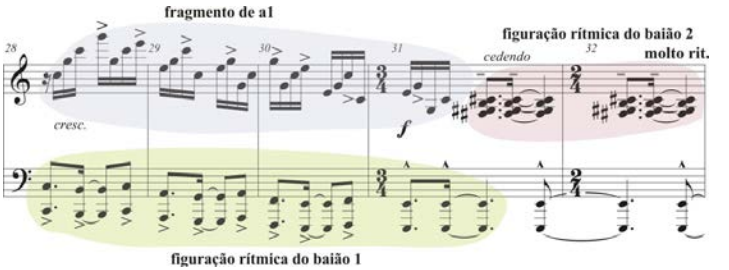
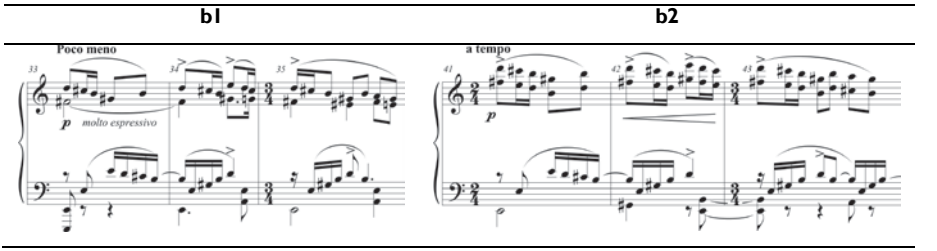


Fig. 16: Motivos apresentados em T1. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 28-32.

Em seguida, inicia-se a seção B, que está subdividida em b1 e b2. O material temático de B é construído a partir do modo Mi mixolídio (Modo I). A centricidade em Mi é afirmada também na harmonia, que se configura com a somatória das vozes que vão surgindo. Podemos observar que o pedal grave quase que fixo da nota Mi, na mão esquerda (durante os comp. 31 a 48), assim como o uso constante da nota Ré natural nos contornos melódicos (comp. 33-38 e 41-55), são fatores decisivos para a asseveração do centro em Mi mixolídio. As duas subseções (b1 e b2) são formadas pelo mesmo material temático, sendo a seção b2 marcada por uma movimentação rítmica mais intensa na voz mediana da mão direita, bem como por pequenas variações rítmicas e melódicas na mão esquerda. A voz mediana da mão direita, que em a1 era mais estática e possuía função secundária, agora em a2, compartilha a linha melódica do tema de B no âmbito de uma sexta abaixo em relação à voz aguda, numa espécie de dueto. Ainda, a melodia principal da subseção b2 está transposta uma oitava acima. Vejamos a mudança de registro das seções b1 e b2 na Tab.15. A harmonia de B é praticamente estática no acorde de Mi maior com sétima, que nesse trecho desloca-se normalmente para o acorde de Lá maior. Outros acordes que surgem são: Ré maior (comp. 37.2) e Si menor (comp. 45).



Tab. 15: Compassos iniciais das seções b1 e b2. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III.

Segue-se uma segunda seção transitória (T2) de quatro compassos, que tem uma relação com a introdução do movimento (comp. 1-4), onde o ritmo do baião é aplicado à classe de nota Si, novamente presente na mão esquerda do piano. A mão direita articula quatro formas diferentes da sonoridade [02479]. A cada compasso podemos observar empilhamentos diversos, mas que compartilham conjuntos de classe de notas com a mesma forma prima. Tais sonoridades são resultado do empilhamento de 2as, 4as e 5as e do acréscimo desses intervalos a tríades, procedimentos já observados anteriormente. Vejamos a seção T2 na Fig. 17.

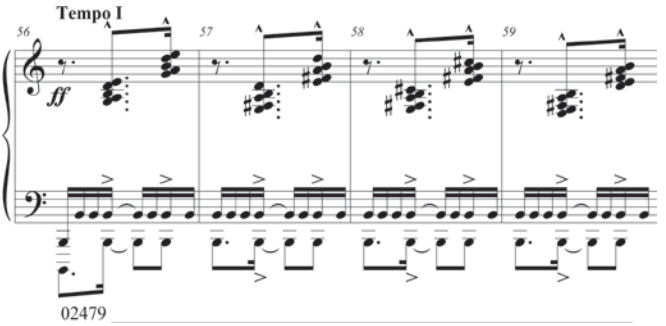


Fig. 17: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 56-59 (T2).

Em seguida, ocorre a reexposição dos temas, como procedimento característico da forma sonata. A seção a1' é reexposta com centricidade em Si, com uma particularidade: enquanto na exposição a primeira aparição do tema ocorre no registro agudo e posteriormente no registro grave, agora em a1', o tema surge primeiramente no registro grave e depois no registro agudo, e a transição interna (comp. 9.2-12) entre os dois blocos de a1 não é reexposta em a1'. A seção a2 é omitida, confirmando seu caráter transitório na exposição, uma vez que ela serve de caminho para a mudança de centricidade de Si para Mi. A transição (T1') é variada em relação à exposição. O tema B' (b1' e b2') é reexposto na sua íntegra, sendo a centricidade alterada um tom acima em relação à exposição, ou seja, para Fá#. É interessante observar que, se José Siqueira fosse seguir os parâmetros de transposição da música tonal, o tema B deveria ser reexposto no modo predominante da música - Si dórico (Modo I Derivado). Porém, este é reexposto um tom acima da sua primeira versão (ver comp. 78-95), mas mantendo a melodia no modo mixolídio (Modo I Real) nas duas versões.

O movimento termina com uma conclusão, que tem como base harmônica funções tonais, iniciando com uma longa escala de Si mixolídio, que é distribuída nas duas mãos do piano, em continuidade (demarcado pelo colchete verde na Fig. 18), progredindo em funções harmônicas tonais nos próximos compassos, e finalizando com uma cadência em Si maior, reiterando a centricidade na nota Si (demarcada pelo colchete azul na Fig. 18), para o movimento como um todo. Podemos observar um pequeno esboço de uso de politonalismo nos compassos 96 a 97, nos quais o compositor contrapõe o acorde de Si maior (demarcado pelas áreas de cor azul) aos acordes de Mi maior e Lá maior, o que pode gerar sonoridades trimodais [01358] e [023579] (análise em cor vermelha). A estrutura completa do terceiro movimento pode ser observada na Tab. 16.

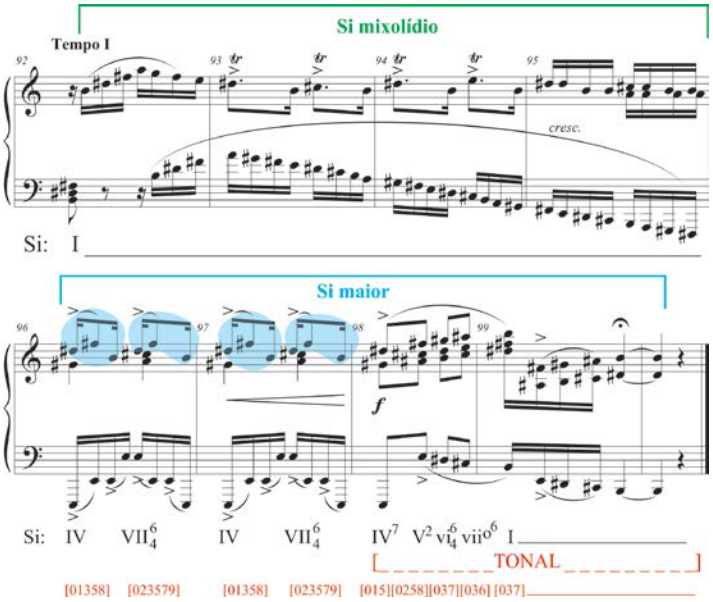


Fig. 18: Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III, comp. 92-100.

Seção	Subseção	Compasso	Características gerais
Introdução		1-4	Introdução com centro unicamente na nota Si, marcada pelos ritmos característicos do baião.
A	a1	5-17	Melodia construída em Si dórico (Modo Derivado II), com fundo harmônico estático na nota Si, breves interferências trimodais (comp. 11,12 e 17).
	a2	18-27	Material melódico em arpejos de Si menor, acompanhado por acordes formados pelo empilhamento de 5ªas e 6ªas, que podem ser interpretados como acordes trimodais associados a cada mudança de nota no baixo, como um hexacorde [024579] que se sustenta em todo trecho, ou ainda como uma sintaxe triádica entre os acordes VI e iv, articulados em figuração rítmica do baião 1.
T1		28-32	Arpejo do acorde de Dó maior (m.d), desenhado no mesmo padrão rítmico dos compassos 9.1 a 12 (Fig. 14), que são agora acompanhados por uma escala descendente, articulado na figuração rítmica 1 (m.e.).
B	b1	33-40	Harmonia quase estática, em Ré Maior com sétima e nona e melodia construída em Mi mixolídio (Modo I)
	b2	41-55	Melodia de b1 transposta uma oitava acima e aplicação de um dueto em âmbito de sexta na mão direita.
T2		56-59	Quatro intervenções da sonoridade [02479] em diferentes transposições que são acompanhadas pelo ritmo de baião da mão esquerda.
A'	a1'	60-68.1	Reexposição de a1, uma oitava abaixo.
T1'		68.2-75	Reexposição reduzida de T1 justaposta ao acompanhamento de T2 e figurações rítmicas de b1, com centricidade em Si.
B'	b1'	76-83	Reexposição de b1 no Fá# mixolídio (Modo I)
	b2'	84-100	Reexposição de b2 no Fá# mixolídio (Modo I)
Conclusão		92-100	Melodia em Si mixolídio (Modo I) e Si maior. Trecho com características politonais (comp. 96-97), finalizando com uma cadência em Si maior.

Tab.16: Estrutura do terceiro movimento. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*.

Como procedemos com os movimentos anteriores, efetuamos a contagem das sonoridades do terceiro movimento da *Quarta sonatina*, categorizando-as em Tipos, pelo critério quantitativo, detectando que a sonoridade de maior ocorrência é o tricorde [037], uma tríade (maior ou menor). A presença relevante de tríades e da utilização de centricidade em uma determinada nota, revela-nos que, nesse movimento, José Siqueira optou por um léxico mais próximo do sistema tonal do que do Sistema Trimodal, uma

tendência já detectada no segundo movimento. Nesse terceiro movimento, José Siqueira utilizou uma coleção de sonoridades mais diversificada que nos anteriores, e o ritmo harmônico é mais intenso do que nos outros movimentos. Classificamos assim, 10 Tipos de sonoridades, as quais têm suas quantidades em termos de forma normal e prima ilustradas na Tab.18.

A Tab.19 mostra a quantidade de progressões (97) em ordem de aparição no movimento, a forma prima das sonoridades (anterior e posterior), seu Tipo, a que superconjunto elas pertencem e o tipo de progressão. O total de progressões contabilizáveis é de 76, para efeito de determinação do perfil sintático. Verificamos que, destas 76 progressões, 14 são Normais (18,42%), 33 são Elisões (43,42%) e 29 são Retrogressões (38,16%). Não detectamos Repetições nesse movimento. Semelhantemente, ao segundo movimento, nesse terceiro movimento também verificamos uma predominância de Elisões, que adicionadas às Normais totalizam 61,84% de movimento em direção à sonoridade principal, o tricorde [037]. Outra característica comum entre o segundo e o terceiro movimento é a ocorrência elevada de Retrogressões, cujo número sobrepuja o de progressões Normais, de forma expressiva. O perfil sintático do terceiro movimento da *Quarta sonatina* encontra-se na Tab. 17.

Prosseguimos, então, na busca das associações entre conjuntos e subconjuntos. Após a contagem, verificamos que, das 97 conexões entre as sonoridades, 50,51%, se relacionam pelo princípio do encapsulamento.

Por fim, prosseguimos com a contagem das Conexões Parcimoniosas. Podemos verificar, no mapa da Tab. 20, os trechos onde ocorrem as conexões parcimoniosas no movimento. Esta tabela segue o mesmo modelo da Tab.13. Sendo assim, temos 103 conexões entre sonoridades, das quais apenas 15 (14,56%) são realizadas de forma econômica, segundo os critérios estabelecidos anteriormente, pela manutenção de vozes e a movimentação de tom ou semitom nas demais vozes. Assim, é possível concluir que esse não foi um critério forte de conexão entre as sonoridades do terceiro movimento como um todo.

Progressão	%
Normal	18,42
Repetição	0
Elisão	43,42
Retrogressão	38,16



Tab. 17: Perfil sintático e progressões. Siqueira, *Quarta sonatina para piano,* III.

Tipo	Forma prima da Sonoridade	Forma normal / cifra das sonoridades	N. de ocorrências individuais	N. de ocorrências dos Tipos e Subtipos pela forma normal	N. de ocorrências dos Tipos pela forma prima
A	[037]	B26 (Bm)	12	22	22
		47B (Em)	2		
		037 (C)	1		
		269 (D)	2		
		36A (E)	1		
		48B (D#m)	1		
		148 (C#m)	1		
		8B3 (G#m)	1		
		B36 (B)	1		
B	[0247]	B246	7	15	13
		79B2	6		
		9B14	1		
		468B	1		
C	[01358]	B2467 ($Em^{7/9}$)	4	11	11
		678B2 ($G^{7/9}$)	5		
		3468B ($E^{7/9}$)	2		
D	[0258]	8B24 (E^{7})	4	10	10
		A146 ($F\#^{7}$)	4		
		369B (B^{7})	2		
E	[02469]	2468B ($E^{7/9}$)	5	10	9
		1357A ($D\#^{7/9}$)	1		
		468A1 ($F\#^{7/9}$)	4		
F	[0257]	2479	4	7	7
		9B24	1		
		B146	2		
G	[0237]	467B	2	6	6
		489B	1		
		0457	1		
		2679	1		
		6AB1	1		
H	[013]	89B	4	4	4
I	I_1 [02479]	2469B	3	6	3
		468B1	1		
		79B24	1		
		9B146	1		
	I_2 [0358]	69B2 (Bm^{7})	1	3	3
		4790 (Am^{7})	2		
	I_3 [0135]	89B1	3	3	3
J	[023579]	9B1346	2	2	2
K	K_1 [0158]	67B2 (G7)	1	1	1
	K_2 [0123]	89AB	1	1	1
	K_3 [036]	A14 ($A\#^{o}$)	1	1	1
	K_4 [024]	9B1	1	1	1
	K_5 [015]	348	1	1	1

Tab. 18: Sonoridades. Siqueira, *Quarta sonatina para piano,* III.

	Son. Ant.	Tipo	Relação	Son. Post.	Tipo	Prog.
1	[037]	A	⊄	[013]	H	/
2	[013]	H	⊄	[037]	A	E
3	[037]	A	⊄	[013]	H	/
4	[013]	H	⊄	[037]	A	E
5	[037]	A	⊄	[0158]	K	/
6	[0158]	K	⊄	[0247]	B	E
7	[0247]	B	⊃	[037]	A	N
8	[037]	A	⊄	[013]	H	/
9	[013]	H	⊄	[037]	A	E
10	[037]	A	⊄	[013]	H	/
11	[013]	H	⊄	[0358]	I	Ret
12	[0358]	I	⊄	[0247]	B	E
13	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
14	[01358]	C	⊃	[0247]	B	N
15	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
16	[01358]	C	⊃	[0257]	F	Ret
17	[0257]	F		[037]	A	E
18	[037]	A	⊂	[0247]	B	/
19	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
20	[01358]	C	⊃	[0247]	B	N
21	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
22	[01358]	C	⊃	[0257]	F	Ret
23	[0257]	F		[037]	A	E
24	[037]	A	⊂	[01358]	C	/
25	[01358]	C	⊃	[0247]	B	N
26	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
27	[01358]	C	⊃	[0247]	B	N
28	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
29	[01358]	C	⊃	[0237]	G	Ret
30	[0237]	G	⊄	[0257]	F	N
31	[0257]	F	⊄	[0247]	B	E
32	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
33	[01358]	C	⊃	[0247]	B	N
34	[0247]	B	⊂	[01358]	C	Ret
35	[01358]	C	⊃	[0237]	G	Ret
36	[0237]	G	⊄	[0257]	F	N
37	[0257]	F	⊂	[02479]	I	Ret
38	[02479]	I	⊃	[037]	A	E
39	[037]	A	⊂	[0358]	I	/
40	[0358]	I	⊄	[0237]	G	E
41	[0237]	G	⊄	[02479]	I	Ret
42	[02479]	I	⊄	[02469]	E	E
43	[02469]	E		[0358]	I	Ret
44	[0358]	I	⊄	[02469]	E	E
45	[02469]	E		[0237]	G	Ret
46	[0237]	G	⊄	[02469]	E	E
47	[02469]	E	⊃	[037]	A	E
48	[037]	A	⊄	[0257]	F	/
49	[0257]	F	⊄	[02469]	E	N

	Son. Ant.	Tipo	Relação	Son. Post.	Tipo	Prog.
50	[02469]	E	⊃	[0247]	B	E
51	[0247]	B	⊄	[0258]	D	Ret
52	[0258]	D	⊃	[037]	A	E
53	[037]	A	⊂	[0258]	D	/
54	[0258]	D	⊃	[037]	A	E
55	[037]	A	⊂	[0258]	D	/
56	[0258]	D	⊂	[02469]	E	Ret
57	[02469]	E	⊃	[0258]	D	N
58	[0258]	D	⊄	[02479]	I	Ret
59	[02479]	I	⊃	[037]	A	E
60	[037]	A	⊄	[0123]	K	/
61	[0123]	K		[037]	A	E
62	[037]	A	⊄	[0135]	I	/
63	[0135]	I		[037]	A	E
64	[037]	A	⊄	[0135]	I	/
65	[0135]	I		[037]	A	E
66	[037]	A	⊄	[0135]	I	/
67	[0135]	I		[037]	A	E
68	[037]	A	⊂	[0247]	B	/
69	[0247]	B	⊄	[0257]	F	Ret
70	[0257]	F	⊄	[0247]	B	E
71	[0247]	B	⊄	[0237]	G	Ret
72	[0237]	G	⊃	[037]	A	E
73	[037]	A	⊂	[02469]	E	/
74	[02469]	E	⊃	[0258]	D	N
75	[0258]	D	⊂	[02469]	E	Ret
76	[02469]	E	⊃	[0247]	B	E
77	[0247]	B	⊃	[037]	A	N
78	[037]	A	⊄	[0257]	F	/
79	[0257]	F	⊄	[02469]	E	N
80	[02469]	E		[0237]	G	Ret
81	[0237]	G	⊄	[0258]	D	E
82	[0258]	D	⊃	[037]	A	E
83	[037]	A	⊂	[0258]	D	/
84	[0258]	D	⊃	[037]	A	E
85	[037]	A	⊂	[0258]	D	/
86	[0258]	D	⊂	[02469]	E	Ret
87	[02469]	E	⊃	[0258]	D	N
88	[0258]	D		[024]	K	Ret
89	[024]	K	⊂	[01358]	C	E
90	[01358]	C	⊄	[023579]	J	Ret
91	[023579]	J		[01358]	C	E
92	[01358]	C	⊄	[023579]	J	Ret
93	[023579]	J	⊃	[015]	K	Ret
94	[015]	K	⊄	[0258]	D	E
95	[0258]	D	⊃	[037]	A	E
96	[037]	A	⊄	[036]	K	/
97	[036]	K	⊄	[037]	A	E

Tab. 19: Progressões / relações de pertinência. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III.

Comp.	Son. Anterior	Parcimônia	Son. Posterior
5	B26 [037]	-	89B [013]
6	89B [013]	-	B26 [037]
7	B26 [037]	-	89B [013]
8	89B [013]	-	B26 [037]
9	B26 [037]	-	67B2 [0158]
11	67B2 [0158]	-	B246 [0247]
12	B246 [0247]	-	B26 [037]
13	B26 [037]	-	89B [013]
14	89B [013]	-	B26 [037]
15	B26 [037]	-	89B [013]
16	89B [013]	-	69B2 [0358]
17	69B2 [0358]	-	B246 [0247]
	B246 [0247]	-	79B2 [0247]
18	79B2 [0247]	-	B2467 [01358]
	B2467 [01358]	-	79B2 [0247]
	79B2 [0247]	-	B2467 [01358]
19	B2467 [01358]	-	2479 [0257]
	2479 [0257]	-	47B [037]
	47B [037]	-	79B2 [0247]
20	79B2 [0247]	-	B2467 [01358]
	B2467 [01358]	-	79B2 [0247]
	79B2 [0247]	-	B2467 [01358]
21	B2467 [01358]	-	2479 [0257]
	2479 [0257]	-	47B [037]
	47B [037]	-	679B2 [01358]
22	679B2 [01358]	-	B246 [0247]
	B246 [0247]	-	679B2 [01358]
23	679B2 [01358]	-	B246 [0247]
	B246 [0247]	-	679B2 [01358]
24	679B2 [01358]	-	467B [0237]
	467B [0237]	-	2479 [0257]
	2479 [0257]	-	B246 [0247]
25	B246 [0247]	-	679B2 [01358]
	679B2 [01358]	-	B246 [0247]
	B246 [0247]	-	679B2 [01358]
26	679B2 [01358]	-	467B [0237]
	467B [0237]	-	2479 [0257]
	2479 [0257]	-	2469B [02479]
27	2469B [02479]	-	037 [037]
28	037 [037]	-	4790 [0358]
29	4790 [0358]	-	0457 [0237]
30	0457 [0237]	-	468B1 [02479]
31	468B1 [02479]	-	2468B [02469]
33	2468B [02469]	-	4790 [0358]
34	4790 [0358]	-	2468B [02469]
35	2468B [02469]	-	489B [0237]
	489B [0237]	-	2468B [02469]
36	2468B [02469]	-	269 [037]
37	269 [037]	-	9B24 [0257]
	9B24 [0257]	p	2468B [02469]
38	2468B [02469]	p	9B14 [0247]
43	9B14 [0247]	p	8B24 [0258]
	8B24 [0258]	p	269 [037]

Comp.	Son. Anterior	Parcimônia	Son. Posterior
44	269 [037]	p	8B24 [0258]
	8B24 [0258]	-	B26 [037]
45	B26 [037]	-	8B24 [0258]
45	8B24 [0258]	-	2468B [02469]
46	2468B [02469]	-	8B24 [0258]
51	8B24 [0258]	-	79B24 [02479]
56	79B24 [02479]	p	2469B [02479]
57	2469B [02479]	p	9B146 [02479]
58	9B146 [02479]	-	2469B [02479]
59	2469B [02479]	-	B26 [037]
60	B26 [037]	-	89AB [0123]
61	89AB [0123]	-	B26 [037]
62	B26 [037]	-	89B1 [0135]
63	89B1 [0135]	-	B26 [037]
64	B26 [037]	-	89B1 [0135]
65	89B1 [0135]	-	B26 [037]
66	B26 [037]	-	89B1 [0135]
67	89B1 [0135]	-	B26 [037]
68	B26 [037]	-	79B2 [0247]
70	79B2 [0247]	-	B146 [0257]
	B146 [0257]	-	79B2 [0247]
	79B2 [0247]	-	B246 [0247]
71	B246 [0247]	-	2679 [0237]
	2679 [0237]	-	B26 [037]
	B26 [037]	-	1357A [02469]
73	1357A [02469]	-	468A1 [02469]
76	468A1 [02469]	-	369B [0258]
77	369B [0258]	-	468A1 [02469]
78	468A1 [02469]	-	468B [0247]
	468B [0247]	-	36A [037]
79	36A [037]	-	B146 [0257]
80	B146 [0257]	-	468A1 [02469]
81	468A1 [02469]	-	6AB1 [0237]
86	6AB1 [0237]	-	A146 [0258]
87	A146 [0258]	p	48B [037]
	48B [037]	-	A146 [0258]
	A146 [0258]	-	148 [037]
88	148 [037]	-	A146 [0258]
	A146 [0258]	-	468A1 [02469]
89	468A1 [02469]	-	369B [0258]
92	369B [0258]	-	9B1 [024]
95	9B1 [024]	-	3468B [01358]
96	3468B [01358]	P	9B1346 [023579]
	9B1346 [023579]	P	3468B [01358]
97	3468B [01358]	P	9B1346 [023579]
	9B1346 [023579]	-	348 [015]
98	348 [015]	P	A146 [0258]
	A146 [0258]	P	8B3 [037]
	8B3 [037]	P	A14 [036]
	A14 [036]	P	B36 [037]

Tab. 20: Mapa de parcimônia. Siqueira, *Quarta sonatina para piano*, III.

Conclusão

A partir da análise dos três movimentos da *Quarta sonatina para piano*, e através da aplicação de três procedimentos metodológicos (Hierarquização Quantitativa, Identificação de Conexões Parcimoniosas e Relação de Encapsulamento), foi possível delinear traços distintos do discurso trimodal de José Siqueira. O primeiro deles é que Siqueira não desenvolve um discurso harmônico linear, e sim seccionado. Há trechos claramente tonais, outros trimodais, e outros ainda ambíguos, caracterizados pela mistura de tonalismo e trimodalismo. O primeiro movimento tem como sonoridade principal o pentacorde [02479], a pentatônica, mas o segundo e o terceiro movimentos têm como sonoridades principais tríades maiores e menores, e uma presença significante de acordes tipicamente tonais no seu escopo de sonoridades, o que gera uma busca auditiva por sintaxe tonal; porém esses ciclos são interrompidos por trechos trimodais e marcados pelo uso de acordes não triádicos. A ambiguidade harmônica também se constitui uma característica composicional de José Siqueira nesta obra, cumprindo um dos princípios do trimodalismo, que é manter o senso de melodias modais, que são acompanhadas por uma harmonia diferenciada, seja pelo uso de acordes trimodais (formados pela sobreposição de 2ªs, 4ªs e 5ªs), pelo empilhamento de tríades tonais (espécie de politonalismo), ou pelo acréscimo de notas estranhas e díades trimodais a acordes tipicamente tonais, gerando atonalismo.

Segundo o procedimento da Hierarquização Quantitativa, observamos que o primeiro movimento possui um perfil sintático semelhante ao perfil sintático tonal, onde a maioria das progressões são Normais (66,67%), que, somadas às Elisões, totalizam 75% de progressões em direção às sonoridades do Tipo A. O segundo e terceiro movimentos possuem um percentual pequeno de progressões Normais (6,97% e 18,42%, respectivamente), mas o somatório de progressões em direção às sonoridades do Tipo A em ambos os movimentos é superior (53,49% e 61,84%, respectivamente). Uma característica peculiar do terceiro movimento é que não foi constatada a presença de Repetições.

Segundo o procedimento da Relação de Encapsulamento, observamos que este se constitui uma recorrente ferramenta de conexão entre os acordes. Em todos os movimentos a presença de relações de inclusão ultrapassa os 50%. No primeiro movimento, são 95,23%, no segundo movimento são 67,24%, e no terceiro movimento são 50,51%.

Segundo o terceiro procedimento, Identificação de Conexões Parcimoniosas, observamos que no primeiro movimento a presença de conexões parcimoniosas se resume a quatro acordes em a2, e no terceiro este procedimento foi verificado em apenas 14,56% das 103 conexões entre acordes. No segundo movimento é onde observamos maior

presença de conexões parcimoniosas, que totalizam 60,93%.

Assim, confirmamos haver coerência sintática nos três movimentos da *Quarta sonatina para piano* de José Siqueira, amparados pelos princípios dos três procedimentos metodológicos, de forma integrada, que se apresentam isolada ou concomitantemente, sendo a Relação de Encapsulamento o procedimento mais presente quantitativamente na obra. Por fim, concluímos que José Siqueira desenvolve um discurso por vezes tonal e por vezes atonal, utilizando sonoridades que fazem parte do léxico trimodal, cujas conexões sintáticas podem suscitar hipóteses com base nos três procedimentos metodológicos descritos neste artigo.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sôbre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972, 192 p.

BORETZ, Benjamin. The Construction of Musical Syntax I. *Perspectives of New Music,* v. 1, n. 1, p. 23-42, Autumn - Winter 1970.

COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory,* v. 42, n. 2, p. 167-180, Autumn 1988.

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

IEZZI et al. *Matemática: 2ª Série, 2º Grau.* São Paulo: Atual Editora, 1976.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

McHose, Allen Irvine. *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century.* New York: F. S. Crofts & Company, 1947.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed rev. e ampl. por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony:* Creative Aspects and Practice. W.W. Norton & Company, Inc.: New York, 1961.

RAYMUNDO, Sonia Marta Rodrigues. *A influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo*. In. CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1999, 9. p.

SILVA, Aynara; PITOMBEIRA, Liduino. Coerência sintática no segundo movimento da *Quarta sonatina para piano* de José Siqueira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 707-715.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema pentatônico brasileiro*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory.* 2. ed. Uppler Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

TOVEY, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas.* London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931.

Aynara Silva é bacharel em clarinete e mestre em musicologia sistemática pela UFPB. Integrou a Orquestra Infanto-Juvenil, a Banda Municipal de João Pessoa, a Banda Sinfônica José Siqueira, e a Orquestra Sinfônica da Jovem Paraíba, tendo sido uma das vencedoras do Concurso de Jovens Solistas 2009, promovido pela OSPB. Desde 2006 integra a Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa, como músico-instrutor e solista do naipe. Em 2011 foi professora substituta de clarinete da Escola de Música da UFRN e atualmente leciona junto ao Programa de Inclusão através da Música e das Artes (PRIMA), na Paraíba. aynara.clarinet@hotmail.com

Liduino Pitombeira é professor de composição e teoria da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB). É doutor em composição pela Louisiana State University (EUA). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Suas composições são publicadas pela Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Conners, Alry, Criadores do Brasil (OSESP), RioArte e Irmãos Vitale. Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e no exterior, incluindo o 1° prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year. pitombeira@yahoo.com

A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha

Ricardo Lobo Kubala (UNESP)
Emerson Luiz de Biaggi (UNICAMP)

Resumo: Com base em observações obtidas durante a fase de preparação para *performance* do *Concerto para viola e orquestra* de Antônio Borges-Cunha (2007), investiga-se, nessa obra, a exploração das possibilidades sonoras na escrita para a viola solista, por meio de questionamentos a respeito das relações entre seus atributos estilísticos e elementos da técnica instrumental. A fim de aprimorar mecanismos para discussão do tema, também são trabalhados conceitos como os de "tradição", no que se relaciona a especificidades da viola, e de "timbre". Concluindo, observa-se um predomínio de escrita que remete a atmosferas associadas à ideia de tradição e que, mesmo em trechos onde sobressaem sonoridades que apontam para o afastamento dessa noção, a técnica instrumental não se distancia de seus aspectos tradicionais.

Palavras-chave: Música contemporânea. Música brasileira. *Performance*. Viola.

Title: The Viola and its Sounds: Exploration of Expressive Aspects in the *Concerto for Viola and Orchestra* by Antônio Borges-Cunha

Abstract: Based on observations gained while preparing for the performance of the *Concerto for Viola and Orchestra* by Antônio Borges-Cunha (2007) the aim is to investigate how the composer explored the sonorous possibilities of the solo viola in this work by questioning the relationship between the composer's stylistic attributes and the fundamentals of instrumental technique. In order to enhance the means of discussing the topic, concepts like "tradition"– as it relates to the viola specifically – and "timbre" are also analyzed. In conclusion, there is a predominance of writing that provokes an atmosphere associated to the idea of tradition and that, even in passages where the prevailing sonority moves away from this notion, instrumental technique stays within tradition.

Keywords: Contemporary music. Brazilian music. Performance. Viola.

KUBALA, Ricardo Lobo; BIAGGI, Emerson Luiz de. Título do artigo. A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 89-110, dez. 2012.

O presente artigo aprofunda o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha: exploração de sonoridades na escrita para a viola solista" (KUBALA; BIAGGI, 2012: 1455-1462). Foram acrescentados dados relacionados ao processo composicional da obra estudada e a aspectos do desenvolvimento da identidade sonora da viola.

Desde o momento em que se iniciou o projeto do *Concerto para Viola e Orquestra* de Antônio Borges-Cunha[1], o compositor ofereceu para o solista amplo espaço para diálogo, no qual se procurou compartilhar opiniões e chegar a soluções para problemas composicionais e interpretativos surgidos no decorrer desse processo[2]. Durante a fase de criação dessa obra, dedicou-se especial atenção à exploração de paleta de sonoridades específicas da viola. Algumas perguntas estiveram constantemente presentes, tais como: Quais as possibilidades de manipulação do material sonoro que a viola oferece? Como concepções estéticas do compositor se relacionam com suas escolhas, no que concerne ao aspecto timbre? Que resultados acarretam determinadas opções de exploração dos recursos sonoros da viola, no âmbito da técnica instrumental? Questionamentos como esses nortearam o presente estudo.

Esta investigação enquadra-se no que se denomina, genericamente, paradigma qualitativo de pesquisa. Uma das características apontadas como típica desse modelo é sua abordagem indutiva, que, como coloca Alves-Mazzotti (2001: 131), é aquela em que o pesquisador parte de observações mais livres, deixando que dimensões e categorias de interesse venham a emergir progressivamente durante os processos de coleta e análise de dados. O impulso que guia o pesquisador deixa de ser a busca por uma hipótese. Dessa forma, o conceito de "problema da pesquisa" passa a ser mais amplo, podendo ser entendido como uma questão que desperte interesse, e sobre a qual os dados disponíveis sejam ainda insuficientes (ALVES-MAZZOTTI, 2001: 149-150).

---

[1] O *Concerto para Viola e Orquestra* de Antônio Borges-Cunha foi composto e estreado em 2007 em apresentação que teve Ricardo Kubala como solista e o próprio compositor como regente, frente à Orquestra Theatro São Pedro, no Theatro São Pedro, em Porto Alegre.

Nascido em 1952, em Bom Jesus, RS, Antônio Borges-Cunha estudou com Armando Albuquerque e Hans Joachim Koellreuter, no Brasil, e com Robert Cogan, Roger Reynolds, Harvey Sollberger e Brian Ferneyhough, nos EUA. Atualmente, leciona Composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, além de manter atividade como regente. Entre suas composições, as seguintes foram publicadas em CDs: *Fonocromia* (1986), para coro *a capella*; *Instalasom* (1989), para três flautas indígenas, ocarina, duas flautas transversas, clarinete, dois trombones, piano e percussão; *Logos* (1991), para piano solo; *Ancient Rhythm* (1993), para orquestra de cordas, quatro clarinetes e cinco percussionistas; *Pedra mística* (1995), para orquestra sinfônica, solistas e coro; *Pomânder* (1997), para uma pianista e vocalista (a parte da voz é realizada pela própria pianista); *WA* (2001), para um violonista e um percussionista (ambos os instrumentistas atuam também como vocalistas).

[2] Pode-se dizer que, no caso da obra investigada no presente estudo, a interação entre compositor e intérprete foi iniciada em 2004, durante o período em que Ricardo Kubala e Borges-Cunha trabalhavam na Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Desse contato, surgiu o projeto de um duo para violino e viola, *Água em Pedaços II*, que foi composto e estreado no mesmo ano, pelo Duo Kubala-Tokeshi, formado por Eliane Tokeshi, violinista, e por Ricardo Kubala, violista.

Inicialmente, apresentaremos o *Concerto* por meio de descrição breve de traços do processo criativo engendrado por Borges-Cunha.

O *Concerto para Viola* e *Orquestra*, de Antônio Borges-Cunha[3]

O *Concerto para Viola* e *Orquestra*, de Antônio Borges-Cunha, é uma obra dividida em dois movimentos, em que se emprega a seguinte orquestração: uma flauta (*piccolo*), um oboé, um clarinete (clarone), um fagote, uma trompa, um trompete, um trombone, percussão (dois ou três percussionistas; tímpano, marimba, vibrafone, *glockenspiel*, bumbo, *woodblock*, prato suspenso e tam-tam), piano e cordas. A obra detém características usualmente associadas ao gênero concerto para solista e orquestra. Nela, encontram-se: espaço para a exposição do instrumento solista, escrita que demanda superação de dificuldades técnicas por parte do intérprete, alternância entre *tutti* e trechos em que o solista é acompanhado pela orquestra, além de seções em que o solista atua sem acompanhamento, ao modo de cadência.

O processo de criação do *Concerto* para viola e orquestra foi iniciado por meio de planejamento, que incluiu:

(a) uma definição do material musical básico;

(b) uma formatação dramática geral[4].

Definição do material básico

Nessa fase do processo de criação do *Concerto*, o compositor escolhe o material sonoro que será empregado e delimita as múltiplas possibilidades de sua manipulação, adotando procedimentos que contribuam para a sistematização de estruturas, tanto em nível micro, na ordenação dos aspectos altura e ritmo, como no nível macro, na organização da estruturação formal.

O compositor, a fim de delimitar o emprego de material em nível micro,

[3] A partitura completa do *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha, encontra-se anexada à tese de Doutorado disponível em <http://cutter.unicamp.br> (KUBALA, 2009).

[4] Esse procedimento é semelhante ao empregado em *Ancient Rhythms* (1991) e *Pedra mística* (1995) (informação verbal, 2008), essa última, obra que foi tema de tese do compositor (BORGES-CUNHA, 1995). Ambos os termos, "formatação dramática geral" (tradução do original em inglês, "*overall dramatic shape*") e "material básico musical" (tradução de "*basic musical material*") são empregados pelo compositor (cf. BORGES-CUNHA, 1995: 1, tradução nossa).

(a) no que concerne a aspectos rítmicos, baseou-se em matrizes originadas de permutações dos números da sequência de Fibonacci, por meio do que ele denomina "ciclos rítmicos";
(b) no que diz respeito a aspectos melódicos, apoiou-se em leituras variadas de uma matriz dodecafônica[5].

As matrizes acima mencionadas são empregadas de forma que predomine liberdade de manipulação dos dados. Nas palavras do compositor, os "ciclos rítmicos" o "auxiliam nas decisões locais" e a matriz dodecafônica "revela a potencialidade dos intervalos" (BORGES-CUNHA, 2009). São pontos de partida para tomadas de decisão, não devendo ser entendidos como um sistema propriamente dito[6].

No que se relaciona ao nível macro[7], o compositor realiza um planejamento a partir de um "mapa temporal", que tem por finalidade determinar as divisões e subdivisões da obra (BORGES-CUNHA, 2008). O fluxo do tempo, para efeito de elaboração desse mapa, é medido em UT, unidade(s) de tempo, cada UT correspondendo a uma semínima. Por exemplo, em uma sequência de compassos como 3/4 - 3/4 - 5/4 - 2/4 encontram-se 13 UT. Dessa forma, a partir de uma linha do tempo que representa a duração total da obra, são estabelecidas divisões dessa linha imaginária, determinadas basicamente por pontos em que ocorrem razões áureas.

As divisões e subdivisões da obra originadas das razões áureas delimitam segmentos, que podem constituir, partindo do segmento maior para o menor, um movimento, uma seção, uma parte ou um trecho. Essas frações da composição podem também ser entendidas como "áreas de comportamento", expressão que o autor usa para se referir a segmentos de extensão variável, que atuam como molduras internas e delimitam conteúdo musical passível de ser apreendido como uma unidade (informação verbal, 2008)[8].

A fim de exemplificar esse procedimento, segue-se o planejamento do primeiro movimento.

---

[5] Esse procedimento foi adotado, por meio da mesma matriz, em obras como *Logos*, *Ancient Rhythm*, *Pomânder* e *WA*.

[6] Cf. BORGES-CUNHA, 1995: 12-21 e BORGES-CUNHA, 2009.

[7] Essa pesquisa concentrou-se mais detidamente em aspectos da estruturação formal, uma vez que esse enfoque se mostrou mais profícuo para a obtenção de dados que deram embasamento a discussões relacionadas a aspectos interpretativos (Cf. KUBALA, 2009).

[8] Nesta investigação, citações relacionadas a dados obtidos mediante discussões com o compositor, realizadas pessoalmente, por meio telefônico ou de correio eletrônico, são seguidas da observação "informação verbal".

Para a organização formal do primeiro movimento, Borges-Cunha partiu de um mapa temporal, em que a primeira seção teria 89 UT (Fig. 1, gráfico superior). Por necessidades expressivas (informação verbal, 2008), Borges-Cunha prolongou esse segmento por mais 144 UT, além de mais um acréscimo de 13 UT. O prolongamento de 157 UT (144 UT + 13 UT), para efeito de cálculos de proporções, leva a um desvio significativo que divide o movimento em três segmentos (AD, DC e CB) quase iguais em extensão (Fig. 1, gráfico inferior). Procedimento similar de ampliação de segmento foi realizado na cadência (segmento CG).

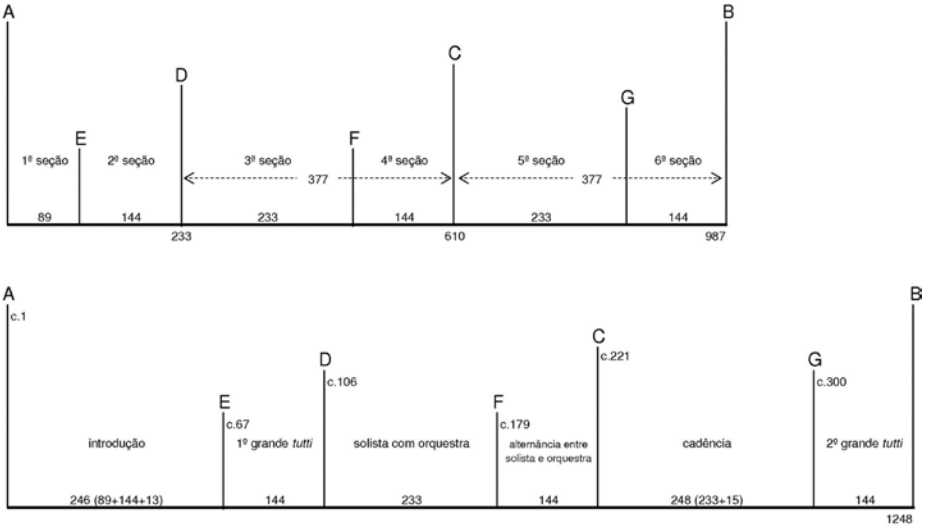


Fig. 1: Estruturação formal do 1º movimento; plano inicial (acima) e resultado final. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I.

Dessa forma, o primeiro movimento foi segmentado da seguinte maneira:
(a) primeira seção (introdução): comp. 1 a 66, correspondendo a 246 UT;
(b) segunda seção (primeiro grande *tutti*): comp. 67 a 105, 144 UT;
(c) terceira seção (solista com orquestra): comp. 106 a 178, 233 UT;
(d) quarta seção (alternância entre solista e orquestra): comp. 179 a 220, 144 UT;
(e) quinta seção (cadência) comp. 221 a 299, 248 UT;
(f) sexta seção (segundo grande *tutti*): comp. 300 a 339, 144 UT.

Colabora para o entendimento da estruturação formal atentar para as proporções do projeto original, que, ao refletirem uma hierarquia entre eventos preestabelecida pelo compositor, determinam escala de importância que continua a exercer funções estruturais na formatação dramática da obra. As citadas mudanças no número de UT tiveram como propósito enfatizar eventos expressivos pontuados pelas proporções áureas do projeto inicial.

As seções do primeiro movimento correspondem a áreas de comportamento preenchidas por texturas historicamente consolidadas e comumente associadas ao gênero concerto para solista e orquestra. Encontram-se emoldurados segmentos, que correspondem a *tutti*, instrumento solista com orquestra e instrumento solista sem acompanhamento. É significativa, porém, a maneira com que o compositor, principalmente no primeiro movimento, trabalha o material da orquestra, colocando-o em marcante oposição ao solista. Em alguns trechos, nota-se uma escrita que dificulta a projeção da voz da viola, por causa da densidade de textura e atividade rítmica mais intensa do acompanhamento, além dos instrumentos da orquestra executarem uníssonos com o solista (por exemplo, a clarineta, no exemplo da Fig. 2, nos comp. 120 e 121). Esse último fato mescla o timbre da viola com sonoridades da orquestra. Consequentemente, o solista é ouvido de maneira menos evidente. Assim, é estabelecida a noção, colocada pelo compositor, de conflito, de uma "luta invencível" entre viola e orquestra (BORGES-CUNHA, 2008).

Formatação dramática geral

Ao empregar a expressão "formatação dramática" para denominar um dos objetivos da fase pré-composicional de elaboração de uma obra, Borges-Cunha refere-se à busca por controle do aspecto tempo, no que esse se relaciona com a percepção do ouvinte, uma busca, assim, pela manipulação do aspecto psicológico[9] do tempo. O compositor afirma que, ao lidar com o tempo em música, procura atuar sobre a dimensão em que as coisas acontecem, mudam, se transformam, de maneira a conduzir a atenção do ouvinte, por meio da criação de expectativas, que serão satisfeitas ou frustradas, mediante o inesperado ou a surpresa (informação verbal, 2008). O material sonoro é trabalhado com o objetivo de criar ambientes de dúvida e incerteza, que levam a estados de ansiedade de várias espécies e diferentes graus de intensidade.

[9] Termo equivalente à expressão "tempo subjetivo", no qual as durações podem ser percebidas de forma distorcida em relação ao tempo absoluto (Cf. KRAMER, 1988: 326-328).

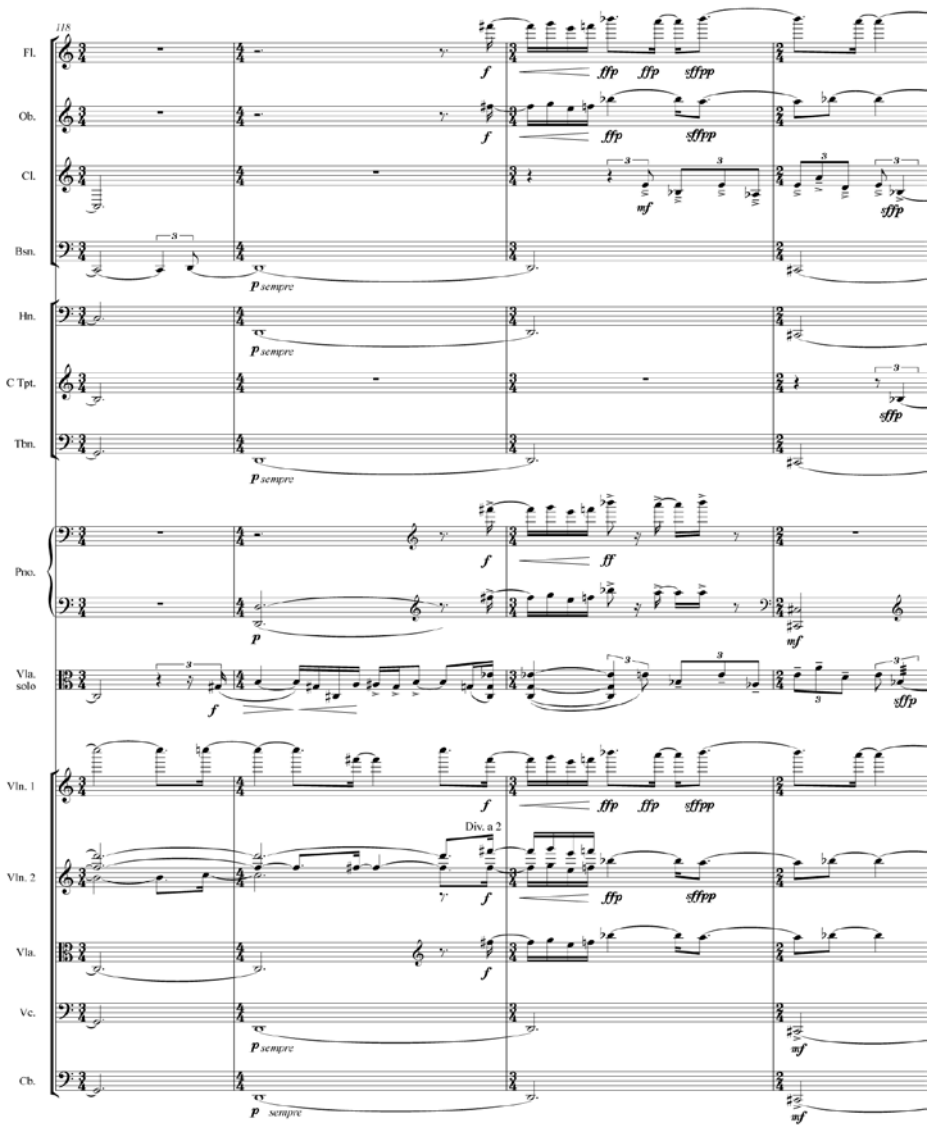


Fig. 2: Marcante oposição entre orquestra e solista: densidade de textura e atividade rítmica mais intensa do acompanhamento e uníssono entre viola solista e clarineta. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 118-121).

No *Concerto para viola* e *orquestra*, a formatação dramática geral reflete-se na principal divisão da obra, isto é, na sua separação em dois movimentos. Borges-Cunha (2008) imaginou de antemão um concerto de longa duração[10], dividido em duas partes, "com sonoridades e conteúdos expressivos distintos". Nas palavras do compositor, o primeiro movimento é marcado pela,

> instabilidade de áreas de comportamento [...]. Momentos agressivos e rústicos são interrompidos por momentos delicados e sublimes; momentos de ansiedade e de sonoridade grandiosas e violentas são intercalados por pequenos momentos de tranquilidade e delicadeza, sugerindo o desejo de paz e a busca pela beleza (BORGES-CUNHA, 2008).

Já no segundo movimento,

> a expressividade resulta da busca da paz, da beleza e do sublime, focando na reiteração de comportamentos e de sonoridades sutis e delicadas. Isso não significa que o conteúdo psicológico seja de tranquilidade. Minha intenção com a estabilidade de áreas de comportamento e repetição implorada é a criação de um ambiente ritualístico de grande intensidade dramática (BORGES-CUNHA, 2008).

É importante observar a linguagem rica em metáforas que Borges-Cunha emprega para planejar e explanar sua própria obra. O compositor parte de adjetivos e descrições de estados psicológicos, associando-os a elementos pertencentes ao universo musical. Podem, entretanto, certas ideias, como a de um "momento de tranquilidade e delicadeza" ou a de "busca da paz, da beleza e do sublime", serem relacionadas a sons? A posição de Borges-Cunha em relação a essa questão antiga da estética musical é clara, ao declarar que, de fato, busca criar estados afetivos[11] por meio do controle sobre o material sonoro (informação verbal, 2008).

---

[10] O concerto tem duração aproximada de 35 minutos.

[11] "Estado afetivo" é uma expressão usada pelo compositor. Para Meyer (1956: 10-19), "afeto" é a experiência (e os possíveis matizes dessa experiência) vivenciada ao se sentir uma emoção. O termo emoção se restringe, de maneira ainda mais genérica, aos aspectos orgânicos que se manifestam na reação a um determinado estímulo. Já a expressão "estado afetivo" se refere à categorização de uma experiência afetiva ou emocional, por meio da consciência e cognição do estímulo externo que gerou um afeto ou emoção, de maneira que essa experiência seja associada a outras, podendo ser classificada, então, como um sentimento de medo, raiva, amor etc.

Termos como expressividade, afetos, expectativa, inesperado, surpresa e outros, como dúvida, ambientes de incerteza, estados de ansiedade, usados amplamente por Borges-Cunha, estão fortemente relacionados a teorias originadas da convergência entre psicologia e música, as quais foram colocadas como alternativa para a estética antiexpressão dominante no século XX[12]. Contrariamente a esta postura, alguns teóricos ajudaram a defender concepções que contribuíram para dar suporte à noção de que música diz respeito, sim, à expressão de emoções (PADDISON, 2009), modo de pensar que coaduna com as convicções estéticas de Borges-Cunha[13].

Para o intérprete, a relevância do emprego de metáforas não está na geração de dados para uma investigação acerca da possibilidade ou não de a música conseguir expressar estados mentais, ou, em sentido contrário, se estados mentais podem ou não incutir marcas específicas em uma partitura. A referência a estados emocionais e imagens por parte do compositor indicam uma intenção (em uma obra ou em algum momento dessa obra) de despertar emoção, apontando para a possível presença (nessa obra ou ponto dessa obra) de mecanismos intramusicais, que resultam em expressão, os quais podem ser explorados no âmbito de recursos das práticas interpretativas. Dessa forma, é importante para o intérprete estar ciente dessas imagens, tornando-se um privilégio a oportunidade de conhecê-las de antemão por meio de contato com o compositor durante a fase de preparação da obra.

É importante frisar que na concepção estética adotada pelo compositor nesta obra predomina a noção de conflito, a qual é associável à ideia de oposição marcante entre sonoridades. Pode-se encontrar essa noção de conflito, por exemplo, nas considerações acima transcritas a respeito do "conteúdo expressivo" (termo do compositor) do primeiro e do segundo movimentos. Em outra afirmação, o compositor afirma que o primeiro movimento é caracterizado "pela instabilidade de áreas de comportamento, a qual resulta de gestos conflitantes das sonoridades do próprio instrumento solista e da luta invencível

[12] Segundo Paddison (2009, tradução nossa), a estética antiexpressão foi "epitomada na agressiva rejeição de Stravinsky a Wagner (*Poétique musicale*, 1942) e na rejeição dos compositores da Escola de Darmstadt aos resíduos expressionistas na música de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena" ("[…] epitomized in Stravinsky's aggressive rejection of Wagner (*Poétique musicale*, 1942) and in the Darmstadt School composers' rejection of the Expressionist residues in the music of Schoenberg and the Second Viennese School").

[13] Entre esses autores, encontra-se Leonard. B. Meyer, que influenciou marcantemente a formação do ideário estético de Borges-Cunha (informação verbal, 2008). As ideias de Meyer tiveram reconhecida influência sobre o pensar musical, ao sustentarem a noção de que características intrinsecamente musicais geram emoções ou afetos que se encadeiam, produzindo, assim, um discurso interno, que pode ou não se referir a eventos extramusicais (Cf. MEYER, 1956).

entre as sonoridades da viola e orquestra" (BORGES-CUNHA, 2008). Dessa maneira, no primeiro movimento do *Concerto para viola e orquestra*, a ideia de conflito ocorre, entre outros, pela associação extramusical que se estabelece por meio da audição do embate acústico entre a viola e a orquestra. O compositor descreve a passagem do primeiro movimento para o segundo movimento, ponto em que ocorre a principal seção áurea do *Concerto*, também como um evento carregado da noção de conflito: "a textura densa, os gestos violentos e os conflitos do primeiro movimento são subitamente interrompidos por um acorde menor, estático, sem *vibrato* e em pianíssimo, que 'congela' o tempo" (BORGES-CUNHA, 2008). A ideia de conflito, assim, permeia o *Concerto*, sendo uma das diretrizes estéticas que guiou o compositor; e a maneira de lidar com as possibilidades tímbricas da parte da viola solista é significativa no desenvolvimento dessa diretriz.

Timbre e sonoridades

No sistema musical do ocidente, considera-se tradicionalmente que o som seja constituído por altura, duração, intensidade e timbre, sendo os três primeiros elementos entendidos como quantificáveis, enquanto o quarto, timbre, como um componente qualitativo do som. O surgimento de meios que possibilitaram a mensuração de altura, intensidade e duração, revelou que timbre é, na verdade, um produto da fusão desses três elementos, não se tratando, portanto, de um componente, mas sim de um composto (MANOURY, 1991: 295). O *vibrato*, por exemplo, é um aspecto que pode ser compreendido como relacionado a altura ou intensidade. Além disso, é necessário considerar que cada um desses elementos - altura e intensidade - também se associa ao aspecto ritmo, já que a periodicidade da oscilação de altura ou intensidade que caracteriza esse recurso somente é percebida como tal, se relacionada a uma determinada pulsação. Ao mesmo tempo, pode-se afirmar que uma mesma nota executada com ou sem *vibrato* apresenta cores distintas, o que remete à noção de timbre. Uma solução para essa questão encontra-se na proposta de abarcar, com o termo "timbre",

> [...] não somente os fenômenos sonoros que o ouvido conhece perfeitamente e que podem ser nomeados (sons instrumentais ou vocais), mas também toda uma série de *comportamentos*. Pode ser um modo de ataque, um *vibrato*, um *glissando* perceptível etc., em resumo, comportamentos cuja coerência permite discriminar certos objetos de outros (MANOURY, 1991: 298, tradução nossa)[14].

[14] "Il faut englober, sous ce vocable, non seulement les phénomènes sonores que l'oreille connaît parfaitement et qui peuvent être nommés (sons instrumentaux ou vocaux), mais aussi toute une série

Acepções usuais do termo "timbre", como "aquilo que distingue a qualidade de som entre um instrumento (ou voz) e outro"[15], foram bastante questionadas no decorrer do século passado. Falar do timbre de um instrumento tornou-se questionável, depois de, por exemplo, constatar-se que as notas de determinado instrumento, apesar de continuarem sendo identificadas como pertencentes a ele, podem apresentar características espectrais que mudam consideravelmente ao longo de sua tessitura, ou que a composição espectral de uma nota poder mudar bastante de um ponto a outro de uma sala de música (ROEDERER, 1998: 22).

Baseados nas observações acima, consideramos adequado o uso do termo "timbre" como abrangido pelo termo "sonoridades", juntamente com termos como "textura" e "dinâmica", ou qualquer outro termo que aponte para o elemento sonoro considerado em si mesmo e não como material empregado para trabalhar melodia, ritmo ou harmonia. O termo "timbre", então, relacionar-se-ia especificamente a escolhas do compositor ou do intérprete que indiquem, entre outros, a preferência por determinado/a: (a) matiz sonoro de um instrumento, incluindo articulação (acento, *legato*, *staccato* etc.) ou aspecto de seu idioma (surdina, *pizzicato*, *sul tasto* etc.); (b) diferenciação ou fusão de matizes sonoros entre instrumentos; (c) âmbito de alturas, no que se refere a preferências por determinado registro, combinações de registros ou alturas (intervalos), além de contraste entre registros[16].

Acreditamos que a escolha da viola como instrumento solista demonstra por si só especial preocupação do compositor com o aspecto sonoridades. Durante a fase de preparação da obra para apresentação, questionamentos sobre o tratamento dado à escrita da parte solista levaram à reflexão sobre certos aspectos da trajetória da exploração de propriedades sonoras da viola.

A viola e suas sonoridades

O desenvolvimento da viola teve marcante impulso no final do período que comumente se denomina Romantismo musical[17]. Fato característico do século XX, o

---

de *comportements*. Ce peut être un profil d'attaque, un vibrato, un glissando repérable, etc., bref, des comportements dont la cohérence permet de discriminer certains objets parmi d'autres." (MANOURY, 1991: 298).

[15] Cf. verbete "*timbre*", em *The Oxford Dictionary of Music* (KENNEDY, 2011).

[16] Os conceitos contidos neste parágrafo baseiam-se no capítulo "*Sound*", em LaRue (1992: 23-38), e no capítulo "*The Element of Sound*", em White (1994: 232-256).

incremento do uso da viola de maneira a evidenciá-la, em obras para viola solo, concertos e sonatas, além de importantes participações naquelas compostas para formações camerísticas, como trios, quartetos, quintetos etc., foi resultado, entre outros, da busca por diferenciação de sonoridades. Até então, a potencialidade da viola era obscurecida pelo uso predominante do violino como instrumento solista e, por conseguinte, como padrão dominante de som. Essa forte referência fazia com que a viola fosse habitualmente comparada com o violino e, como resultado, quase sempre preterida, o que não favorecia a apreciação da totalidade de atributos que a distingue dos demais instrumentos da família das cordas.

Na história da música, o desenvolvimento de uma escrita rica em aspectos idiomáticos está relacionado, entre outros, à exploração das possibilidades sonoras de cada instrumento. No caso da viola, a evolução e a consolidação desse tipo de escrita deram-se mais recentemente, em comparação com o que sucedeu ao violino e ao violoncelo. Contudo, já antes do Romantismo há exemplos de exploração consciente de sonoridades específicas da viola. Foi em grande parte na escrita orquestral e, principalmente, na música de câmara que se deu uma constante evolução no que se refere à criação da identidade do instrumento. Na obra camerística de Haydn e Beethoven, percebe-se uma escrita mais elaborada para a viola, principalmente pelo incremento de pensamento motívico, cuja realização passou a ser distribuída de maneira mais equitativa entre todas as vozes. Apesar desse notável desenvolvimento, acreditamos que os Quintetos para cordas[18] de Mozart sejam um marco ainda mais significativo na história da viola, à qual o compositor conferiu papel de destaque, explorando em vários momentos a sonoridade de sua quarta corda.

O apreço de certos compositores pelos graves da viola, particularmente pela sonoridade da quarta corda, é fator da maior importância na história desse instrumento. A sonoridade da corda Dó, em grande parte, foi o caminho pelo qual o instrumento se afirmou em algo que tem de exclusivo, em algo com o que não pode ser confrontado com o violino. Ligeti (2001: i, tradução nossa), ao comparar a viola com o violino, coloca que,

> [...] os dois instrumentos são mundos distintos. Ambos têm três cordas em comum, a Lá, a Ré e a Sol. A natureza aguda da corda Mi empresta ao violino uma luminosidade poderosa, além de uma sonoridade metálica penetrante, ausente na viola. O violino lidera, a viola permanece na sombra. Por outro lado, os graves da

[17] Neste estudo, adota-se acepção correntemente aceita de Romantismo musical, entendido como um período da história da música ocidental que se estendeu do início do século XIX ao começo do século XX.

[18] Quintetos para dois violinos, duas violas e violoncelo, K174, K515, K516, K516b, K593 e K614.

> corda Dó dão à viola uma acerbidade única, algo áspera, a qual deixa um gosto de madeira, terra e ácido tânico[19].

Ligeti (2001: i) também afirma que a sua afeição pelo timbre da corda Dó da viola foi despertada pela música de câmara de Schubert e Schumann, na qual "a escura elegância" do instrumento se faz evidente[20]. A "escura elegância" da viola foi percebida e explorada pelos compositores românticos, o que representou sensível progresso para o desenvolvimento de uma escrita para viola aceita como rica em expressividade. É interessante notar que esse progresso se dá em um contexto estético em cujo bojo se valorizava a construção de atmosferas relacionadas à ideia de profunda subjetividade. Esses ambientes, quando impregnados da intenção de expressar sentimentos interiorizados, como os de ternura, tristeza ou melancolia, passaram a ser associados à sonoridade da viola, comumente descrita, até hoje, como velada ou escura[21].

O *status* conquistado pela viola durante o Romantismo é bem exemplificado pela seguinte explanação de Lavignac (1895: 161, tradução nossa):

> No que se refere ao artigo violino, e lendo os exemplos uma quinta abaixo, tem-se ciência de tudo aquilo que é possível ou impossível a ela [viola]. Mas uma diferença importante deve ser notada: o caráter do timbre. Enquanto o violino é penetrante, incisivo, dominador, a viola é humilde, terna, triste e morosa. Na orquestração, além do emprego para preenchimento, também se tira partido dessas características para a expressão de sentimentos de melancolia, de resignação, que traduz com um poder comunicativo de pujança incomparável, desde uma morna lembrança até emoção angustiada e patética[22].

---

[19] "[...] the two instruments are worlds apart. They both have three strings in common, the A, D and G string. The high E-string lends the violin a powerful luminosity and metallic penetrating tone wich is missing in the viola. The violin leads, the viola remains in the shade. In return the low C-string gives the viola a unique ascerbity, compact, somewhat hoarse, with the aftertaste of wood, earth and tannic acid." Ligeti (2001: i).

[20] Ligeti (2001: i) refere-se especificamente ao *Quarteto* D887, de Franz Schubert, e ao movimento lento do *Quinteto para piano e cordas* Op. 44, de Robert Schumann.

[21] Um exemplo encontra-se no *Quinteto para clarineta e cordas* em Lá maior K581, de Mozart, cujo último movimento é compreendido por variações, uma das quais contrasta marcantemente com as demais, devido à expressão de melancolia obtida pelo uso da viola.

[22] "En se reportant à l'articlle violon, et en lisant les exemples une quinte plus bas, on sera renseigné sur tout ce qui lui est possible ou impossible. Mais une différence importante à noter, c'est le caractère du timbre: autant le violon est mordant, incisif, dominateur, et autant l'alto est humble, terne, triste et morose; aussi l'orchestration en tire-t-elle parti, en dehors de emplois comme remplissage, pour

Foi no século XX, porém, que ocorreu uma notável transformação na maneira de lidar com as possibilidades sonoras da viola. Em grande parte, influenciados por Hindemith[23], compositores passaram gradualmente a valorizar o emprego de todo o espectro sonoro da viola. O som resultante do uso do registro agudo associado a dinâmicas como fortíssimo e "*fff*", por exemplo, tornou-se não somente aceito, mas também apreciado. Nesse caso, o efeito obtido é usualmente descrito como rascante, que, antes indesejável, passou a ser tratado por compositores como material sonoro passível de exploração. Foi um salto significativo para a evolução de uma escrita mais rica em elementos idiomáticos para o instrumento, tendo sido, de certa forma, a emancipação do jugo da comparação com o violino.

A primeira metade do século passado foi dominada por uma tendência composicional contrária ao emprego de sonoridades usuais no século XIX. Essa postura de oposição à estética romântica levou à procura de alternativas para a predominância do violino como instrumento solista. Uma opção encontrada foi a viola, que passou, assim, a ter suas possibilidades sonoras cada vez mais exploradas. Nas palavras de Mendes (2002: 9):

> Além do surgimento de virtuoses, o crescimento na produção para viola no século XX pode ser creditado também ao cansaço, ou talvez à grande identificação do timbre violinístico com o repertório romântico do século XIX, favorecendo a viola, que passa a ser considerada pelos compositores como tendo um timbre moderno, novo, não impregnado de romantismo.

No que concerne à exploração de matizes sonoros, apesar das evidentes transformações ocorridas no período entre as duas Grandes Guerras, a maioria dos compositores e intérpretes mantiveram laços com padrões do século XIX até meados da

---

l'expression des sentiments de mélancolie, de résignation, qu'il traduit avec une puissance communicative incomparable, depuis la morne rêverie jusqu'à l'émotion angoissée et pathétique." (Lavignac, 1895: 161).

23 Hindemith soube explorar as possibilidades sonoras da viola em todos os seus registros já em obras como a *Sonata para viola e piano* Op. 11 n. 4, quando ainda era fortemente influenciado por compositores da tradição romântica, entre eles Brahms e Reger. Porém, foi em fase composicional de postura antirromântica, com obras como as *Sonatas para viola solo* Op. 25 n. 1 e Op. 31 n. 4 (1923), a *Sonata para viola e piano* Op. 25 n. 4 (1922) e os concertos para viola e orquestra *Kammermusik* n. 5 Op. 36 (1927) e *Konzertmusik* Op. 48 (1930), que Hindemith consolidou uma escrita que em muito colaborou para tornar a viola um instrumento com identidade sonora mais definida (Cf. KUBALA, 2004).

década de 1950[24]. Somente a partir da segunda metade do século XX, observa-se grande transformação nesse aspecto: o fenômeno acústico por si só torna-se um evento musical, assumindo posição proeminente na hierarquia constitutiva das estruturas musicais (STRANGE, 2001: xi). A experimentação de novas sonoridades passou a guiar grande parte das atenções de compositores, o que resultou no desenvolvimento de uma variedade antes inimaginável de recursos sonoros, muitos dos quais passaram a ser entendidos como pertencentes ao que se denomina técnica estendida[25].

A partir desse ponto da história da música, no qual sonoridades ligadas à tradição coexistem com aquelas desenvolvidas no século XX, não se pode mais falar em diferenciação entre os instrumentos de cordas friccionadas, no que tange ao interesse que despertam em compositores. Quase todos os grandes compositores do século XX escreveram obras de importância para viola, tornando ultrapassada e sem sentido a reclamação de que o repertório para viola seja escasso.

Como se pôde observar, no decurso da história consolidaram-se maneiras de trabalhar as qualidades sonoras da viola, que foram gradualmente aceitas como potencialmente expressivas. A sonoridade profunda de seus graves, sua capacidade de expressar sentimentos íntimos, ou ainda sua sonoridade rascante que, principalmente nos agudos, se opôs à noção dominante de beleza de som, configuram modos de entendimento da viola que a valorizaram enquanto material sonoro passível de manipulação por compositores. São elementos essenciais na formação do idioma da viola, os quais impregnam a produção para esse instrumento, inclusive de compositores da atualidade.

A viola no *Concerto* de Borges-Cunha

Um aspecto estilístico importante na escrita para a viola no *Concerto* de Borges-Cunha é o emprego de escrita que remete a atmosferas e sonoridades associadas à ideia de tradição, ora por serem abarcadas por essa noção ora por representarem um distanciamento dela. Na escrita para a viola solista, essa distinção é obtida, em parte, pela manipulação que Borges-Cunha faz de possibilidades sonoras específicas da viola.

[24] O prenúncio de uma atitude menos hierarquizante em relação ao emprego de matizes sonoros de cada instrumento ocorreu com a aplicação do conceito de *Klangfarbenmelodie* pelos compositores da segunda escola de Viena.

[25] Do inglês *extended technique*, termo que se refere especificamente à utilização de recursos técnicos não ortodoxos. Em sentido estrito, concerne à utilização de recursos como bater no instrumento ou tocar com o arco atrás do cavalete.

Tradição

Certas constatações estilísticas chamaram a atenção durante o processo de criação do *Concerto para viola e orquestra*, como o fato de o compositor criar ambientes caracterizados pela ocorrência de sonoridades associáveis com repertório ligado à tradição da viola, apesar de a experiência adquirida por meio da execução e audição de outras obras de Borges-Cunha ter apontado para a predominância de um modo de compor marcantemente distanciado dessa tradição. Alusões à tonalidade permeiam a obra, mesmo que esses eventos não venham a assumir função de relevo na estruturação do material musical. Segundo o compositor, essas ocorrências visam a permitir que o instrumentista possa tratar o material melódico por meio de atributos que fazem parte da tradição do instrumento, de maneira a estimular a manifestação de elementos de expressão consolidados durante o Romantismo musical. Borges-Cunha explicitou diversas vezes seu desejo de que a técnica tradicional do instrumento devesse prevalecer na abordagem do *Concerto*. Em conformidade com esse dado, as articulações predominantes na parte da viola solo são *détaché* e *legato*. Observa-se também o uso de recursos ligados à tradição dos instrumentos de cordas, como portamento, cantábile (incluindo a indicação de cantábile em apenas uma corda), harmônicos naturais e harmônicos artificiais. Encontra-se duas vezes a indicação *senza vibrato*. Entendemos que, excetuados esses eventos, é dada ao intérprete a opção de utilizar ou não esse recurso[26].

Ao associar a sonoridade da viola com tradição, referimo-nos a sonoridades comumente associadas à técnica instrumental consolidada durante o Romantismo musical, as quais se relacionam diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos[27], amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque. Por som contínuo em sua qualidade, entende-se um som caracterizado por homogeneidade derivada de repetição de padrões de articulação. Por exemplo: a execução de uma ligadura, nessa concepção, não deve conter acentos indesejáveis, causados por uma mudança de direção de arco mal realizada ou pelo uso excessivo de *vibrato* em sua amplitude de maneira repentina; ou ainda em razão de uma mudança de posição que, por ter sido realizada com excesso de rapidez, provoque um solavanco no arco. Em outro exemplo, para que um

[26] A indicação *senza vibrato*, especificamente, é típica do século XX. O controle sobre o uso do *vibrato*, em oposição a seu uso sem nenhuma espécie de questionamento, reflete, em parte, reação aos excessos de seu uso durante o período romântico (Cf. ZUKOFSKY, 1992: 146).

[27] Uma vez que na composição do espectro do referido som também estão presentes parciais inarmônicos, seria mais apropriado, sob o ponto de vista da Acústica, empregar "som rico em parciais" em vez de "som rico em harmônicos" (Cf. MENEZES, 2004: 24).

trecho realizado com *spiccato* seja entendido como pertencente a esse padrão sonoro, os ataques e durações de cada nota devem seguir uma constância tal, que nenhuma delas soe de maneira evidentemente diferenciada. Nos dois exemplos, as ocorrências técnicas descritas como indesejáveis tornam a execução menos eficiente, ao se oporem ao conceito predominante de beleza de som. É bom lembrar que, em ambos os exemplos, a pretendida homogeneidade de som é algo subentendido.

O referido conceito de beleza de som coaduna com um padrão estético colocado em xeque no início do século passado, pelo surgimento do Modernismo musical e, por conseguinte, pela consolidação de um ideário com tendências que apontavam, entre outras, a "necessidade de abandonar antigas distinções entre música e ruído"[28] (BOTSTEIN, 2008, tradução nossa). Não foi por acaso que Hindemith (1977, tradução nossa), na busca de chocar o público da época com algo que fosse contra esse ideal sonoro, escreveu no início do quarto movimento da *Sonata para viola solo* Op. 25 n. 1, a indicação "Muito rápido. Selvagem. Beleza de som é coisa secundária"[29].

Distanciamento da tradição: beleza de som é coisa secundária

Em diversos trechos da linha da viola solista, principalmente no primeiro movimento, a escrita do *Concerto* leva a sonoridades que remetem à ideia de estranheza ou de afastamento dos sons ligados à tradição dos instrumentos de corda. São passagens em que o compositor, por motivos expressivos, explora sonoridades que se opõem à citada noção de beleza de som.

No primeiro movimento do *Concerto*, a fim de obter tais sonoridades, ocorre reiteradamente uma escrita que, por meio do emprego de dinâmica forte e fortíssimo em registro agudo e sobreagudo do instrumento[30], leva a uma sonoridade que pode ser descrita como rascante. Essa aspereza de som torna-se ainda mais marcante quando o compositor acrescenta intervalos harmônicos dissonantes, notadamente os de nona. Indicações de caráter como *Energico*, *Rustico* e *Impetuoso con bravura* colaboram para conduzir o intérprete a uma atitude de busca por extremos da capacidade de emissão sonora do instrumento.

---

28 [...] need to abandon old distinctions between music and noise […].

29 Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.

30 Neste estudo os registros são entendidos como segue: 1. grave: Dó3 –Si3; 2. médio: Dó4 –Si4; 3. agudo: Dó5 –Si5; e 4. sobreagudo: de Dó6 em diante. O Dó central é indicado por Dó4.

Seguem-se exemplos de passagens em que, durante a fase de preparação para o concerto de estreia, foram trabalhados recursos sonoros da viola com o objetivo de construir ambiente rico em sonoridades que apontam para um distanciamento da noção de tradição.

Na seção formada pelos comp. 46 e 47 (Fig. 3), observam-se as indicações *sul ponticello* e *pp*, ambas no início do comp. 46, além de sextinas, subdivisão do pulso que demanda rapidez de execução.

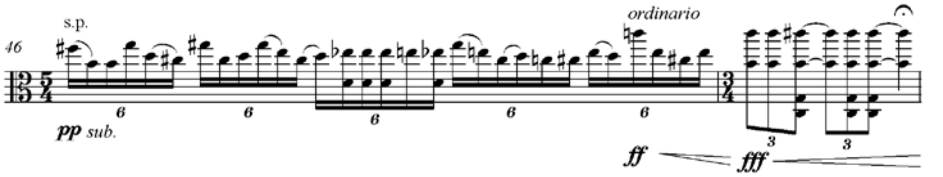


Fig. 3: Escrita que aponta para um distanciamento da noção de tradição. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 46 e 47, parte da viola solista).

Após os primeiros ensaios com orquestra, Borges-Cunha chegou à ideia de dividir o trecho (Fig. 3), a fim de obter contraste entre sonoridades. O *sul ponticello* devia ser executado bem próximo ou em cima do cavalete, sendo definição de altura e articulação de som aspectos secundários. O objetivo era alcançar uma sonoridade difusa no que tange a articulação e altura de nota, sendo o timbre característico de uma execução *sul ponticello* em si o aspecto que devia predominar. A partir do fortíssimo no final do comp. 46, no entanto, a seção não deveria mais ser executada *sul ponticello*, de forma que a mudança de sonoridade causasse contraste com o trecho anterior. O fortíssimo foi colocado abaixo do Dó6 no final do comp. 46 por sugestão do intérprete, pelo fato de ele entender as quatro últimas notas desse compasso como uma anacruse do comp. 47. É interessante observar o fato de o recurso *sul ponticello* poder ser considerado como pertencente à tradição dos instrumentos de cordas[31]. Porém, a passagem acima está inserida em um contexto que transforma e distancia o *sul ponticello* dessa tradição, contribuindo para a obtenção de uma sonoridade marcantemente diferenciada. Observa-se uma situação em que o fenômeno

[31] Mesmo que usado predominantemente como um efeito especial, *sul ponticello* é um recurso relativamente antigo. Encontra-se menção a seu uso no tratado para viola da gamba *Regola Rubertina* (1542-1543) de Sylvestro di Ganassi (1492-meados do séc. XVI) (STRANGE, 2001: 3).

acústico por si só torna-se um evento musical, assumindo posição proeminente na hierarquia constitutiva das estruturas musicais[32].

No comp. 48 (Fig. 4), Borges-Cunha indicou "*Lagrimando, legato* e *flautando*". A sensação de estranheza presente nesse trecho é obtida por meio de som difuso, sem clareza de ataque e pobre em harmônicos, sonoridade determinada por uma combinação de fatores, como a indicação "flautando", a dinâmica pianíssimo, o uso do registro agudo da viola e o emprego de textura em sua densidade mínima[33].

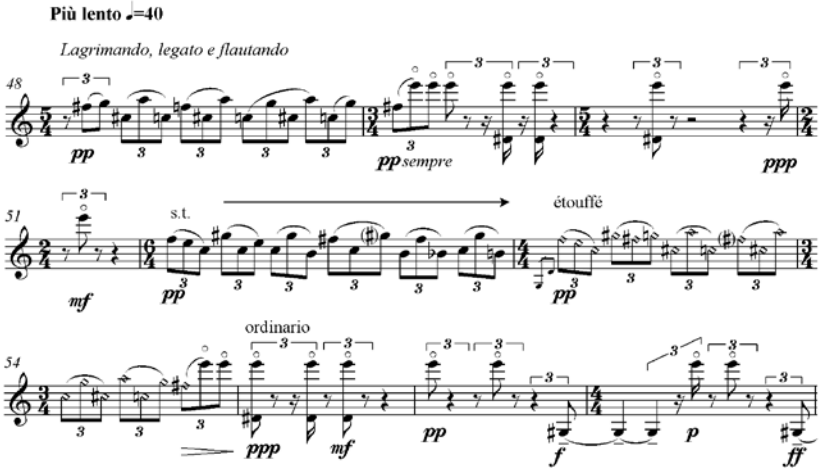


Fig. 4: Escrita que aponta para um distanciamento da noção de tradição. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 48 a 57, parte da viola solista).

Outro recurso usado por Borges-Cunha, que se pode dizer pertencente à tradição dos instrumentos de corda, é o *sul tasto*, o qual, no comp. 52 (Fig. 4), também é trabalhado com o objetivo de obter uma sonoridade inusitada[34]. A estranheza da atmosfera

32 (Cf. STRANGE, 2001: xi).

33 Sobre o conceito de densidade de textura, conferir Berry (1987: 185).

34 Provavelmente instrumentistas já tinham descoberto as possibilidades expressivas do *sul tasto* antes de terem feito alguma referência formal a esse recurso em algum tratado. O *sul tasto* foi mencionado por Francesco Galeazzi (1758-1819) em *Elementi teorico-pratici di musica* (1791) e descrito por Pierre Baillot (1771-1842) em *L'art du violon* (1834) (Cf. BACHMANN, 2011).

é confirmada pelo uso gradual (indicado pela seta no comp. 52) de *étouffé*[35], recurso que deve ser utilizado nos comp. 53 e 54 (Fig. 4). Em toda a obra, o *étouffé* e a indicação para sua realização gradual são os únicos recursos usados por Borges-Cunha que fazem parte do que se denomina técnica estendida[36]. Observando-se a passagem que se estende do comp. 48 ao comp. 55 (Fig. 4), é interessante notar a transição de uma sonoridade que, como já exposto, pode ser descrita como difusa - a partir do comp. 48 - a uma sonoridade que exacerba a obscuridade de ataque e de altura, a partir do comp. 53. Uma imagem que se pode apreender ao atentar para essa passagem é a de gradativa transformação da estrutura sonora, noção que coaduna com uma concepção estética que, acreditamos, tenha em seu bojo a ideia de expansão do material sonoro tradicional.

Conclusão

No *Concerto para viola e orquestra* de Antônio Borges-Cunha, a noção de conflito permeia a obra, tornando-se uma diretriz estética que conduz a contrastes marcantes no âmbito da parte da viola solista e à oposição constante entre essa parte e a escrita orquestral. O instrumentista realiza sonoridades que conduzem o ouvinte à sensação de estranheza, causada pela acentuada diferenciação que elas estabelecem em relação às sonoridades normalmente associadas ao repertório tradicional da viola.

Observa-se, contudo, que, do ponto de vista da prática instrumental, a referida estranheza de certas sonoridades é derivada mais de uma expansão de recursos técnicos historicamente consolidados que de alguma espécie de ruptura com a tradição da viola. No *Concerto*, predomina o emprego de uma escrita que remete a atmosferas e sonoridades que podem ser associadas à ideia de tradição, ora por serem abarcadas por essa noção, ora por representarem a busca por um distanciamento dela.

[35] *Étouffé*, do francês, particípio passado de *étouffer*, que significa abafar, assurdinar. No presente caso, *étouffé* é um recurso que consiste em tocar com pouca pressão dos dedos da mão esquerda sobre as cordas. O resultado é um som abafado e com pouca definição de altura. Para evitar a obtenção de harmônicos, é importante a atenção dirigida ao controle da pressão dos dedos da mão esquerda e da velocidade do arco.

[36] Sobre "técnica estendida", Cf. nota 27.

Referências

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais*: pesquisa quantitativa e qualitativa. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2001.

BACHMANN, Werner et al. Bow. In: *Grove Music Online.* Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 20 dez. 2011.

BERRY, Wallace T. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BORGES-CUNHA, Antônio. *Pedra Mística for Symphonic Orchestra and 4 Vocal Soloists*. 1995. Tese (Doutorado em Música). University of California, San Diego, 1995.

_____. *Estrutura Formal*. Porto Alegre, 18 ago. 2008. Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

_____. *Matriz Dodecafônica*. Porto Alegre, 10 abr. 2009. Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: *Grove Music Online.* Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 13 jul. 2008.

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Bratsche solo Op. 25 n. 1 (1922)*. Mainz: Schott, 1977. 1 partitura (8 p.). Viola.

KENNEDY, Michael. *The Oxford Dictionary of Music.* 2. ed. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 20 dez. 2011.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Macmillan, 1988.

KUBALA, Ricardo L.; BIAGGI, Emerson L. de. O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha: exploração de sonoridades na escrita para a viola solista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1455-1462.

KUBALA, Ricardo Lobo. *O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha*: a obra e uma interpretação. Campinas: UNICAMP, 2009. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br>. Acesso em: out. 2012.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 1992.

LAVIGNAC. Albert. *La musique et les musiciens*. 14. ed. Paris: Delagrave, 1895.

LIGETI, György. *Sonate for Viola Solo.* Mainz: Schott, 2001. 1 partitura (24 p.) Viola.

MANOURY, Philippe. Les limites de la notion de "timbre". In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Ed.). *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois; I.R.C.A.M., 1991. p. 293-300.

MENDES, André N. Música brasileira para viola solo. 2002. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê, 2001.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

PADDISON, Max et al. Expression. In: *Grove Music Online***.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 1 fev. 2009.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. Tradução por Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

STRANGE, Allen; STRANGE, Patricia. *The Contemporary Violin*: Extended Performance Techniques. Berkeley: University of California, 2001.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow, 1994.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of Contemporary Technique: With Comments About Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: Robin Stowell (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 143-147.

Ricardo Lobo Kubala graduou-se pela Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Aperfeiçoou-se na Alemanha, na Academia da Filarmônica de Berlim e na Escola Superior de Música de Karlsruhe, com bolsas patrocinadas por Vitae, CAPES e DAAD. Obteve títulos de Mestre e Doutor em Música pela Unicamp. Atuou em conjuntos como Orquestra Solistas do Brasil (Prêmio APCA) e Quarteto de Cordas de São José dos Campos (Prêmio APCA). Foi professor da Faculdade Santa Marcelina e do Departamento de Música da USP/Ribeirão Preto. Atualmente, é professor de viola no Instituto de Artes da UNESP. kubala@ia.unesp.br

Emerson Luiz de Biaggi cursou o Bacharelado em Musica na ECA–USP, Mestrado em Musica na Boston University e Doutorado em Artes Musicais na University of California, Santa Barbara. Integrou a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo entre 1997 e 1999, foi professor do Instituto de Artes da UNESP entre 1997 e 2004 e atua como professor no Instituto de Artes da Unicamp desde 1998, onde coordena os cursos de pós-graduação. emerson@iar.unicamp.br

Lagrime di San Pietro, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada

Daniela Francine Lino (UNICAMP)
Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)

Resumo: Este artigo analisa edições da partitura de *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso. Propõe a elaboração de uma edição com base em parâmetros de escrita e de editoração que visam colaborar com a leitura e a compreensão por parte dos intérpretes, adequando a escrita original do compositor a uma escrita moderna. Para que seja possível avaliar a necessidade de uma nova edição, tais parâmetros são discutidos, características contidas nos originais da obra (texto e música) são apresentadas e as edições atualmente disponíveis são elencadas.

Palavras-chave: Madrigal Espiritual. Música Renascentista. Orlando di Lasso. Música coral. Edição de partitura.

Title: *Lagrime di San Pietro* by Orlando di Lasso in a New and Revised Critical Edition

Abstract: This article analyses various score editions of *Lagrime di San Pietro* by Orlando di Lasso. A new edition is proposed based on written and published parameters to facilitate the reading and understanding on the part of performers, while modernizing the composer's original writing. To be able to assess the need for a new edition, these parameters are discussed, features contained in the original work (text and music) are presented and currently available editions are listed.

Keywords: Spiritual Madrigal. Renaissance Music. Orlando di Lasso. Choral Music. Score Edition.

LINO, Daniela Francine; FIORINI, Carlos F. *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 111-140, dez. 2012.

O presente artigo apresenta cada parâmetro de escrita e de editoração utilizado para a nova edição da obra, *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, explorando-os mais detalhadamente em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Nova edição da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso" (LINO; FIORINI, 2012: 1399-1406).

Orlando di Lasso compôs *Lagrime di San Pietro* no ano de 1594, sendo esta sua última obra escrita. A peça é baseada em uma parte do poema de mesmo nome, de autoria do poeta italiano Luigi Tansillo (1510-1568). Trata-se de um conjunto de Madrigais Espirituais, forma musical surgida no Renascimento, que possuía todas as características de um madrigal da época, tais como o uso de poemas seculares com textos em vernáculo, a escrita polifônica das vozes e o uso de melodias seculares. Contudo, a temática dos poemas era de caráter sacro, o que a aproximava de um moteto, daí o nome Madrigal Espiritual.

Em *Lagrime di San Pietro*, a temática desenvolvida é o sofrimento do apóstolo Pedro após o episódio da negação. O texto de Luigi Tansillo trata, com caráter dramático, dos fatos que circundam este acontecimento e do arrependimento de Pedro. Lasso traduz esta dramaticidade em seus madrigais, através de recursos de escrita em que texto e música estão inteiramente inter-relacionados.

A obra é escrita a 7 vozes e contém 21 peças. As primeiras 20 foram compostas na forma de madrigais. Porém, um moteto encerra a obra, trazendo um texto em latim, atribuído a Philippe le Chancelier (ca. 1160, Paris-1236), poeta e teólogo francês.

Lagrime di San Pietro foi completada no ano de 1594, dois meses antes da morte do compositor, e teve sua primeira publicação no mesmo ano, em Munique. Apenas parte da edição original, as linhas de *Canto primo*, *Alto secondo*, *Tenor secondo* e *Basso*[1], encontra-se na Bayerische Staatsbibliothek de Munique, em forma de fac-símiles, os quais puderam ser estudados e analisados pela primeira autora deste trabalho.

Corroborando com a prática da época, as partituras estão separadas por voz, sendo apresentada uma peça por página. Abaixo, extraímos dois trechos deste fac-símile, (*Canto primo* e *Basso*), correspondentes aos madrigais I e XV, respectivamente (Fig. 1 e Fig. 2), para que se possamos ter uma ideia exata da configuração de tais partituras.

Além dos fac-símiles da edição original, existem atualmente três edições disponíveis da obra, datadas de 1935, 1989 e 2009 (Cf. Referências bibliográficas).

Através de um estudo amplo da obra, que faz parte da tese de doutorado da primeira autora do presente trabalho, foram analisados tanto o original como cada uma das edições modernas citadas acima. Esta análise levou à conclusão de que tais edições não são aconselhadas para o uso, pois trazem algumas divergências de escrita, além de possuírem erros e inconsistências de texto, de notas, discordâncias quanto ao uso de acidentes e transposições, e até mesmo quanto à disposição de vozes.

[1] Estas partes encontram-se completas e estão disponíveis em microfilme.

Outro ponto levantado sobre as edições, diz respeito à escrita das vozes de Alto I e II, pois elas aparecem escritas em formas diversas nas três edições encontradas. Durante a análise da obra de Lasso, ou mesmo ao se deparar com vários trechos das partituras, percebe-se que ele se utilizou de um recurso de escrita baseado na divisão das vozes em grupos vocais, dividindo as sete vozes em dois grupos: superior (*Canto primo, Canto secondo* e *Alto primo*) e inferior (*Alto secondo*, *Tenor primo*, *Tenor secondo* e *Basso*[2]). Em algumas edições, ou em parte delas, as vozes de Altos I e II aparecem trocadas, o que não faz jus à escrita do compositor. A nova edição, portanto, traz tais vozes em seus posicionamentos corretos.

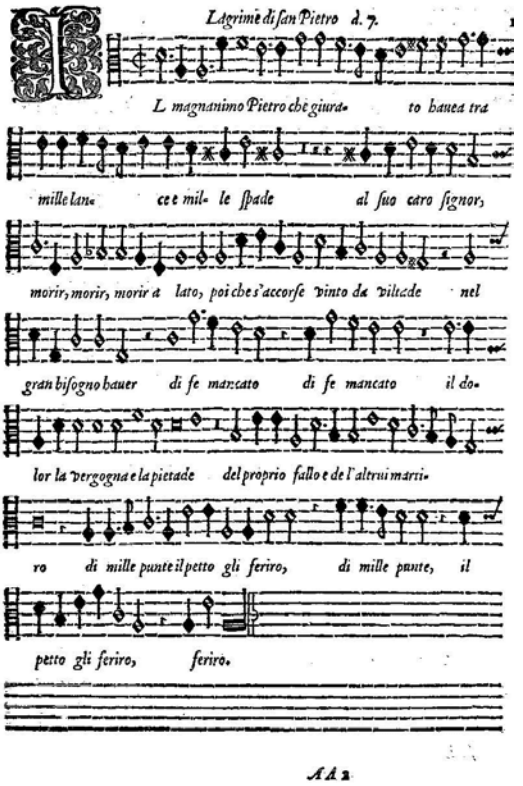


Fig. 1: Exemplo de parte individual. Orlando di Lasso, *Lagrime de San Pietro*: Madrigal I, *Il magnanimo Pietro* (*Canto primo*). Fac-símile.

[2] Este trabalho adota a denominação das vozes que segue: Canto I e II, Alto I e II, Tenores I e II e Baixo.

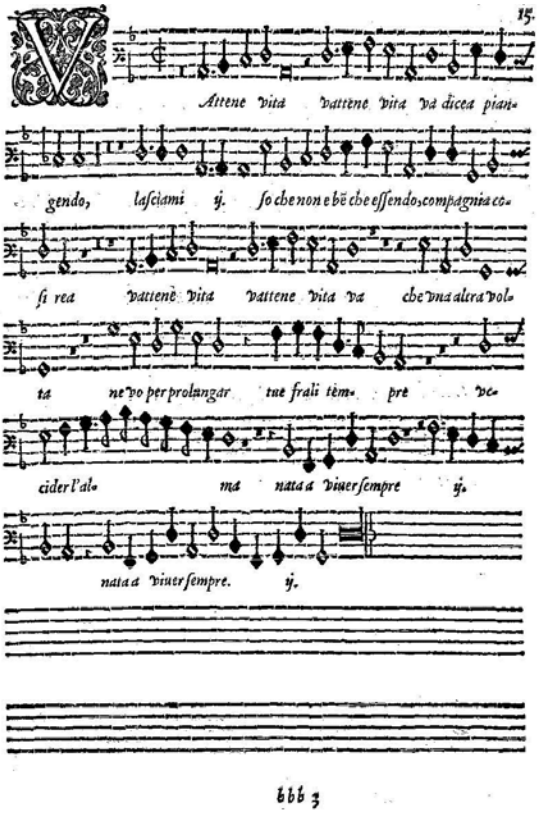


Fig. 2: Exemplo de parte individual. Orlando di Lasso, *Lagrime de San Pietro*: Madrigal XV, *Vattene, vita, va* (*Basso*). Fac-símile.

Dentro do nosso objeto de estudo, portanto, foi proposto realizar uma nova edição crítica das partituras que compõem *Lagrime di San Pietro*, a partir da necessidade de apresentar uma edição praticável da obra de acordo com a ideia proposta por esse estudo. A nova edição traz as correções de todos os erros e inconsistências encontrados, além de propor uma nova ideia quanto à sua configuração, buscando facilitar a leitura e a compreensão das partituras por parte do regente e dos cantores. O programa de editoração utilizado foi o Sibelius 7.

Revisão das edições existentes

Para a confecção de uma nova edição foi necessário realizar uma revisão das três edições modernas existentes, analisando cada uma delas e, posteriormente, comparando-as.

A primeira edição citada, a edição Möseler Verlag Wolfenbüttel (Fig. 3), de Hans Joachim Therstappen, é a única que vem em três volumes, além de fazer parte uma coleção de obras corais que consta de 142 volumes. Therstappen divide os madrigais de Lasso em três partes: o primeiro volume traz os madrigais de I a VII; o segundo, de VIII a XIV e o terceiro, do madrigal XV ao moteto final XXI. Esta edição é a que mais se distancia do trabalho, pois é a que mais possui erros de texto, notas e acidentes. Além disso, apresenta as vozes de Alto I e II escritas em clave de Sol, o que dificulta a leitura pelo excesso de linhas suplementares. Esta edição também não elenca os poemas no início, nem suas traduções, e ainda oferece uma versão para ser cantada em alemão, logo abaixo do texto em italiano, o que dificulta a leitura e prejudica a fluência na mesma. Além disso, não segue a mesma disposição de Altos I e II em todas as peças, o que gera dúvidas e obriga o grupo executante a realizar trocas entre as cantoras[3] deste naipe.

Como exemplo, apresentamos um pequeno trecho (Fig. 3), em que podemos encontrar várias divergências: a inversão das vozes de Altos I e II, bem como a sua escrita em clave de Sol, sem a indicação de oitava abaixo, o que gera as linhas suplementares, a inclusão do texto em alemão na partitura, além de um erro de ortografia com a falta de acento na palavra *età*, no compasso 13.

Consideramos boa a próxima edição apresentada neste trabalho (Fig. 4), a edição Bärenreiter Kassel, de Fritz Jensch (1989), pois traz os textos de cada um dos poemas, juntamente com a tradução para o alemão, agora no início da edição, além de conter alguns dos fac-símiles do compositor. Apesar disso, contém erros de edição quanto ao uso de algumas notas alteradas e também traz Altos I e II em disposições trocadas em diversos madrigais, como podemos verificar no trecho apresentado em nosso exemplo.

A edição *Lagrime di San Pietro – Sacred madrigal cycle to texts by Luigi Tansillo* de Michael Procter, (Fig. 5), é uma pré-edição recente, voltada para a necessidade do grupo masculino *Hofkapelle*, dirigido por Procter. É bem praticável, pois traz diversas correções e revisões, inclui todos os textos ao início do trabalho, traduzidos para alemão e inglês. No entanto, por ter sido elaborada a partir de uma cópia da edição de Therstappen e por trazer todas as correções de notas e texto feitas manualmente, prejudicando a

[3] O uso, aqui citado, de vozes femininas em contraltos, em detrimento de vozes masculinas, é discutido em um artigo da primeira autora do presente trabalho (LINO, 2011).

compreensão de algumas alterações, distancia-se de uma edição ideal. Também é importante salientar que Procter transpõe os madrigais XIII, XIV, XV, XIX, XX e o moteto final uma 4J abaixo, para manter as tessituras das demais peças e poder realizá-las com o grupo masculino, além de trazer as vozes Alto I e Alto II escritas em clave de Sol sem a indicação de uma oitava abaixo. Portanto, esta edição também se distancia do ideal deste estudo, que preza pela manutenção das tonalidades originais de cada uma das peças.

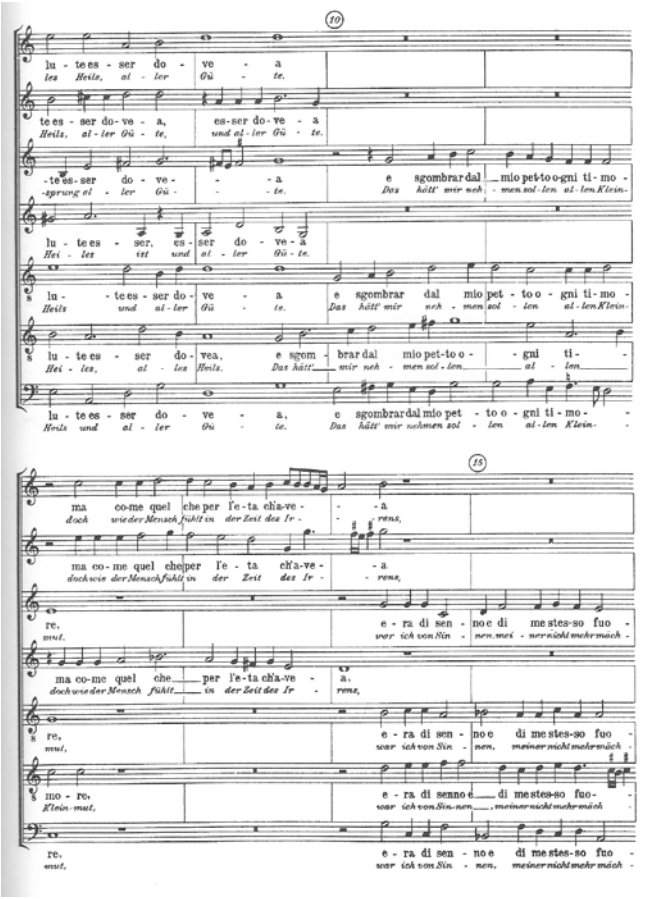


Fig. 3: Inversão das vozes de Alto 1 e 2; uso de linhas suplementares. Orlando di Lasso, *Bußtränen des Heiligen Petrus*: Madrigal XIX, *Queste opre e più* (comp. 08-15). Edição Möseler Verlag Wolfenbüttel.

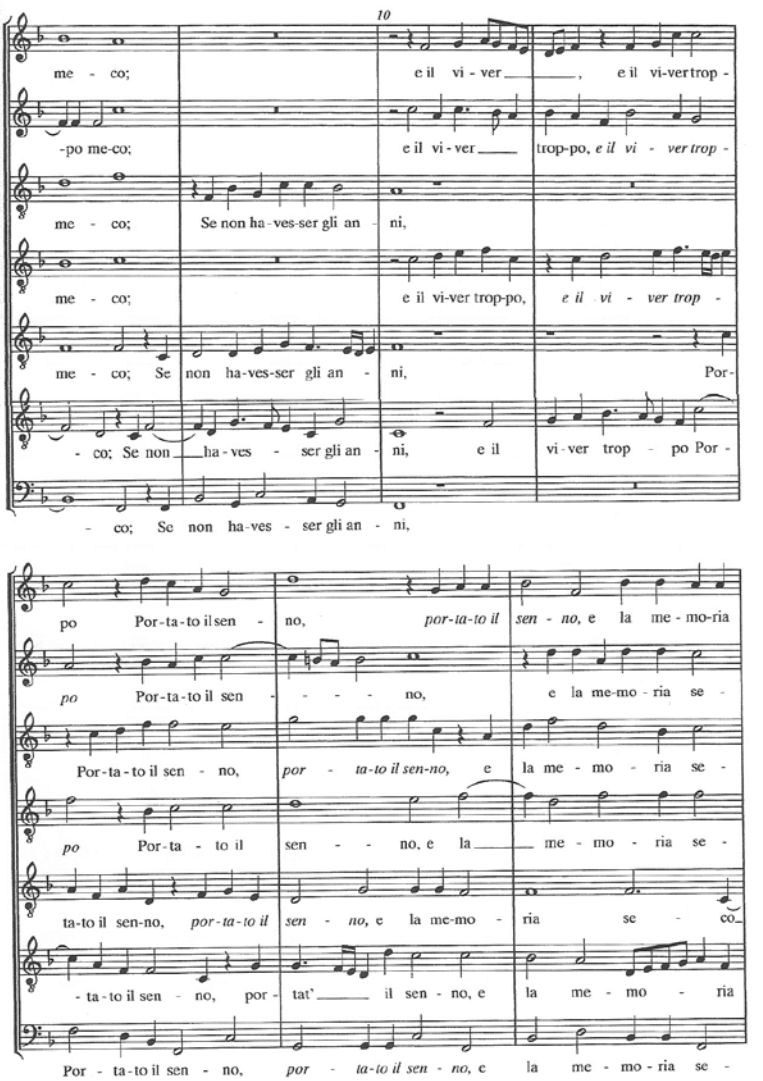


Fig. 4: Inversão das vozes de Alto I e II. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XVIII, *Non trovava mia fè* (comp. xx-xx). Edição Bärenreiter Kassel.

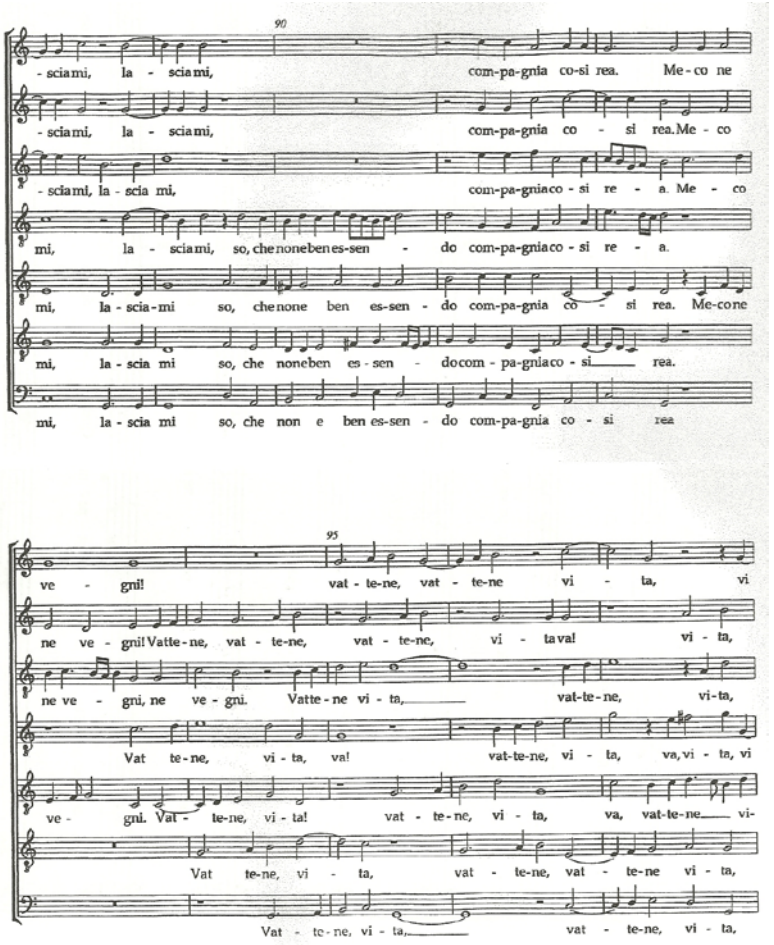


Fig. 5: Transposição da peça e falta de acentuação em algumas palavras, como, por exemplo, em *non* è (c. 90) e *così* (c. 91). Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XV, *Vattene, vita, va* (comp. 88-97). Edição de Michael Procter.

Proposta da nova edição

Após um estudo detalhado da obra e, conjuntamente, das três edições citadas anteriormente, percebemos haver a necessidade de uma nova edição. A proposta da nova

edição seria a de reestruturar a escrita de uma forma mais visível e condizente com as ideias do compositor, bem como corrigir os erros e inconsistências de notas, textos e alterações quanto aos acidentes. Além disso, propomos uma nova edição sem o uso de barras de compasso, seguindo a prática da época. Através da confecção da nova edição da partitura sem as barras de compasso, foi possível realizar uma verificação da leitura das peças por cantores, tendo tal prática sido testada pelos integrantes da *Camerata Anima Antiqua*[4], grupo vocal especializado na música renascentista que aceitou estudar parte da obra, sob a direção de Daniela Lino. Após um período de ensaios semanais com o grupo, foi possível verificar a funcionalidade e a praticidade da nova edição. Os ensaios foram todos realizados com o novo formato de partitura proposto, conforme apresentaremos a seguir.

Abaixo levantamos os pontos encontrados nas edições existentes e que serviram de base para as alterações da nova edição:

- Disposição das vozes de Alto I e II, bem como a escrita em claves adequadas;
- Não utilização das barras de compasso;
- Padronização na colocação dos acidentes;
- Uso e padronização das pausas;
- Correção dos erros e inconsistências de notas e textos;
- Formato de impressão;
- Elementos que antecedem a partitura.

Disposição das Vozes e escritas das Claves

Como citado anteriormente, apesar de escrever a peça para sete vozes, Lasso se utiliza de uma escrita predominantemente baseada em dois grupos vocais. A divisão é visível em toda a obra e colabora com a ideia de se retratar na música o significado do texto. Com essa divisão, Lasso pôde, em determinados momentos, se utilizar das diferenças timbrísticas entre os grupos ou mesmo realizar passagens dialogais entre eles. Abaixo extraímos um trecho do Madrigal III, onde este diálogo é bem claro, utilizando a divisão dos grupos:

[4] Grupo vocal composto por 15 cantores, criado e dirigido regularmente por Carlos Fiorini e sediado na Universidade Estadual de Campinas.

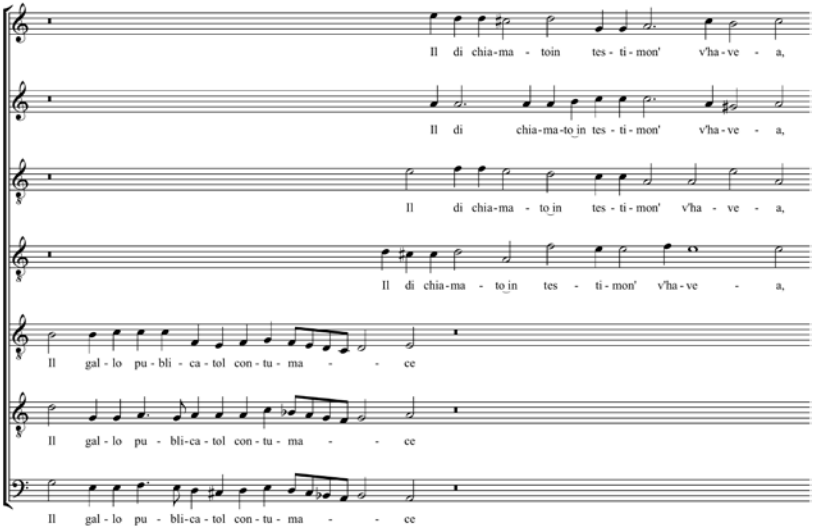


Fig. 6: Divisão em 2 grupos vocais. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 5)[5]. Nova edição.

Dessa forma, fez-se necessária uma revisão do posicionamento das vozes de Alto I e II, pois, em algumas edições, nem sempre era seguida a divisão acima citada. Até mesmo na edição de Lasso há discrepâncias quanto à disposição das vozes de Altos, pois nos facsímiles encontrados de Alto Primo, os madrigais XIX, XX e o moteto final trazem a voz de Alto I no lugar de Alto II, o que aumenta ainda mais a dúvida com relação à disposição das vozes. Estas vozes, portanto, foram reposicionadas de acordo com o grupo vocal ao qual pertencem. No prefácio da edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989) podemos verificar a citação de 2 edições das *Lagrime*, uma de Paris e outra de Regensburg, em que se verifica a diferença de disposição entre as vozes de *Alti*, como podemos verificar na figura abaixo:

[5] Os exemplos utilizados neste artigo, a partir da figura 6, são extraídos da nova edição, proposta pela autora deste trabalho.

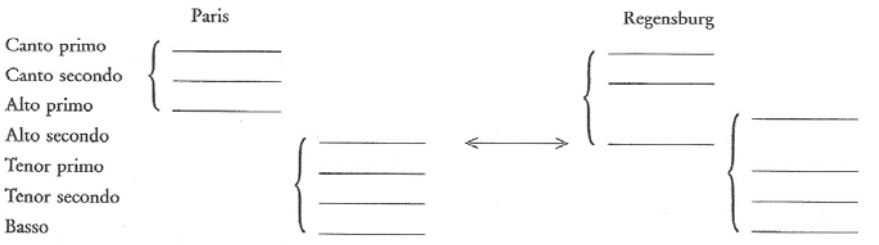


Fig. 7: Disposição entre as vozes. Edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989: xii, Prefácio).

A nova edição é, portanto, baseada na versão de Paris, a qual dispõe a voz de Alto I pertencendo ao grupo superior.

As claves originais utilizadas para Canto I, Alto II, Tenor II e Baixo são, respectivamente, clave de Dó na 1ª linha, Dó na 3ª linha, Dó na 4ª linha e Fá na 4ª linha, como pudemos verificar nos fac-símiles acima apresentados. Contudo, o compositor faz uso de claves diversas nos madrigais XIII, XIV, XV, XIX, XX e no moteto final. Nestas seis peças as claves utilizadas por Lasso são: clave de Sol na 2ª linha para Canto I, clave de Dó na 2ª linha para Alto I, clave de Dó na 3ª linha para Tenor II e de Fá na 3ª linha para Baixo. Esta prática traz à tona a temática do uso de *chiavette*[6] nestas peças, que sugere a transposição das mesmas, como cita Roland Jackson:

> [...] Há evidências consideráveis de que quando as claves de *chiavette* foram usadas eles exigiram uma transposição para baixo, trazendo os cantores em suas escalas mais normais. Praetorius (1619) teorizou a ideia de transposição, sugerindo que as alturas em claves de *chiavette* fossem transpostas para baixo uma 4ª, ou 5ª, se um bemol estivesse na armadura de clave (JACKSON, 2005)[7].

Por correspondência, assumimos também as alterações das claves das demais vozes não encontradas nos fac-símiles: Canto II, Alto I e Tenor I.

[6] *Chiavette* refere-se a um sistema transpositor de claves utilizado no Renascimento.

[7] "[...] There is considerable evidence that when the chiavette clefs were used they required a downward transposition, bringing the singers into their more normal ranges. Praetorius (1619) gave theoretical sanction to the idea of transposition, suggesting that the pitches in chiavette clefs be transposed down by a 4th, or by a 5th if a flat were in the key signature." (JACKSON, 2005).

A nova edição se baseia nas claves modernas para coro misto (de Sol e de Fá), opta pela escrita de Alto I e II com indicação de oitava abaixo, evitando a utilização de linhas suplementares e inclui a nomenclatura moderna das vozes: Canto I e II, Alto I e II, Tenor I e II e Baixo, respectivamente, no lugar de *Canto Primo* e *Secondo*, *Alto Primo* e *Secondo, Tenore Primo* e *Secondo* e *Basso*. Na nova edição, as denominações de cada uma das 7 vozes são inseridas no início de cada um dos madrigais com as seguintes abreviações CI, CII, AI, AII, TI, TII e B, como podemos verificar no exemplo extraído do Madrigal V:

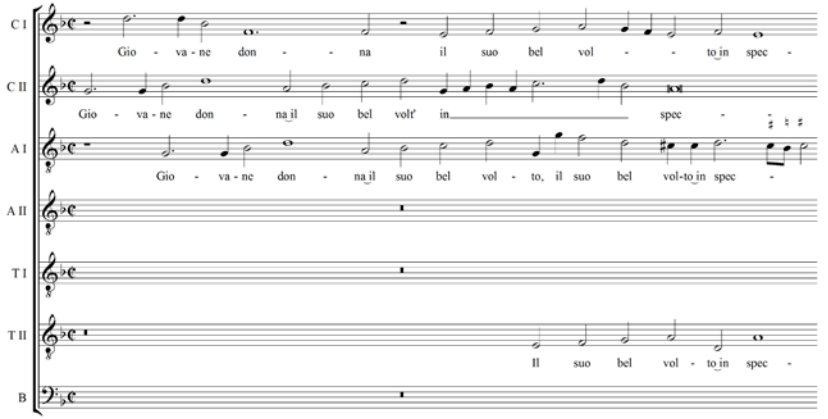


Fig. 8: Abreviações de cada uma das 7 vozes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal V, *Giovane donna* (pág. 1). Nova edição.

Apesar de a anotação do original apresentar sempre o 𝔠 no início, a divisão da música em barras de compasso altera a acentuação da prosódia musical proposta pelo compositor, pois, na escrita moderna, elas definem o posicionamento dos tempos fortes e fracos, fazendo com que a acentuação da escrita musical se sobreponha à acentuação da prosódia do texto, a partir da qual tanto as *Lagrime* quanto toda a prática musical vocal renascentista se construiu. Esta versão se baseia principalmente na ideia de divisão das frases textuais e musicais, sem se firmar nas estruturas métricas impostas pelas barras de compasso, aplicando apenas o 𝔠 no início de cada um dos madrigais, tal como nos originais, para manter a indicação mensural.

Quanto aos valores das figuras rítmicas, a nova edição segue os originais do compositor, baseando-se tanto na proporção quanto nas próprias figuras adotadas na

edição original, utilizando, assim, valores que variam de semicolcheias a breves, como podemos verificar no trecho abaixo, extraído do Madrigal XX:

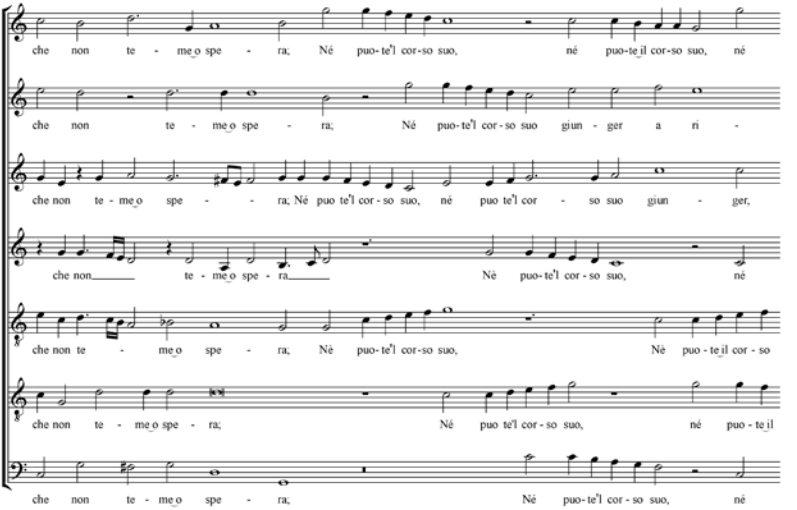


Fig. 9: Exemplificação das pausas utilizadas. Orlando di Lasso*, Lagrime di San Pietro*: Madrigal XX, *Negando il mio Signor* (pág. 3). Nova edição.

Apesar de não ser uma prática corrente da maioria dos coros atuais, a leitura sem a presença das barras de compasso pode e deve ser estudada por grupos que desejam realizar a prática da música antiga. Tal prática exige, sim, mais atenção dos cantores, pois não se pode ater à barra de compasso como guia. Por outro lado exige que o cantor se atente a cada uma das vozes do conjunto, pois não há delimitação de compassos e, portanto, definição de tempos fortes, apenas a referência das demais vozes e da acentuação da prosódia do texto.

Abaixo, encontra-se um trecho extraído do madrigal III, *Tre volte aveva:*

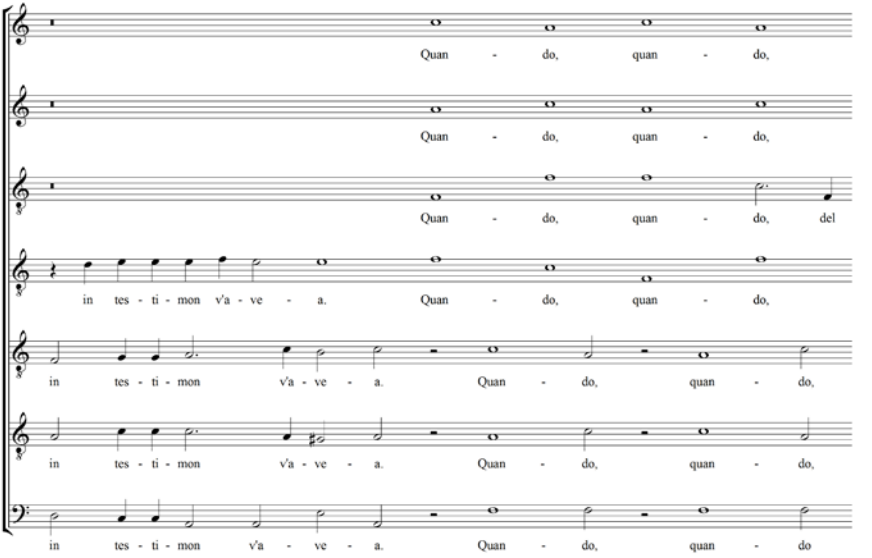


Fig. 10: Trecho em que a não utilização da barra de compasso favorece a escrita. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 6). Nova edição.

Neste trecho é visível a prioridade da prosódia do texto, em especial na palavra *Quando*. Aqui, a presença da barra de compasso prejudicaria a acentuação da sílaba *quan* em ambos os grupos vocais, o que implicaria em uma provável acentuação errônea, não condizente com a acentuação real do texto.

Outra particularidade da escrita sem a presença das barras de compasso diz respeito à utilização ou não de ligaduras, o que contribui também para a simplificação da escrita, permitindo o uso de notas pontuadas em qualquer situação. Para tanto, foi necessário realizar uma minuciosa revisão de cada uma das páginas da nova edição, pois, para que essa prática fosse possível, não poderiam existir ligaduras nem no meio das páginas nem entre elas, o que gerou uma readequação de distribuição do número de notas por página.

Tal adequação levou em conta, primeiramente, os versos dos poemas e/ou as frases musicais, como podemos verificar no trecho extraído do Madrigal III, *Tre volte aveva,* em que a distribuição das notas na pauta segue à risca a distribuição dos versos de ambos os grupos vocais:

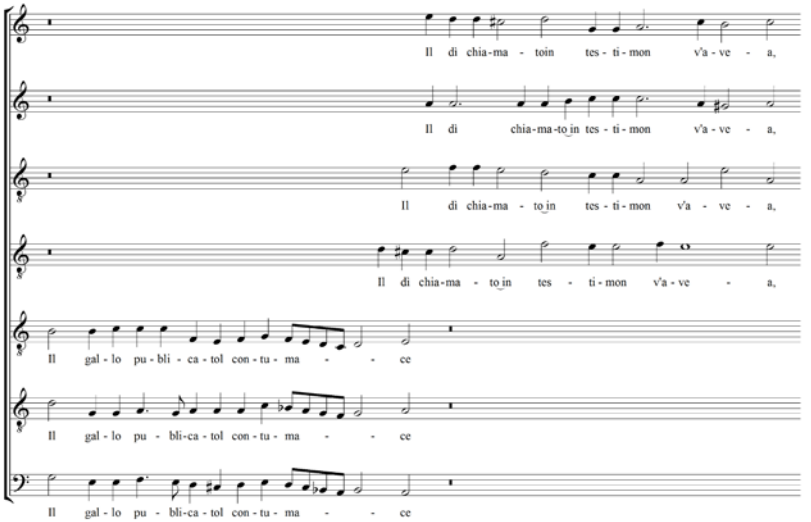


Fig. 11: Readequação da distribuição das notas na pauta. Orlando di Lasso*, Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 5). Nova edição.

Em alguns trechos mais contrapontísticos fez-se necessária a distribuição da partitura de forma a priorizar a quantidade de notas na página, pois o uso da ligadura não se fazia pertinente (Fig. 12).

Seguindo o padrão da escrita sem ligaduras, fez-se também necessária a readequação de algumas figuras, pois, em determinados trechos, nas edições modernas a escrita apresentava notas ligadas por mais de três compassos, equivalentes a sete semibreves. Nestes trechos, optamos em utilizar a *longa* como padronização da escrita, mesmo que esta não equivalesse ou não atingisse a soma total das notas ligadas, mas prevalecendo a ideia da otimização da escrita.

Na Fig. 13, extraímos um trecho do madrigal XIII, *Veduto il miser*, onde percebe-se, na voz de Tenor II, a presença da figura *longa* como representante da nota final.

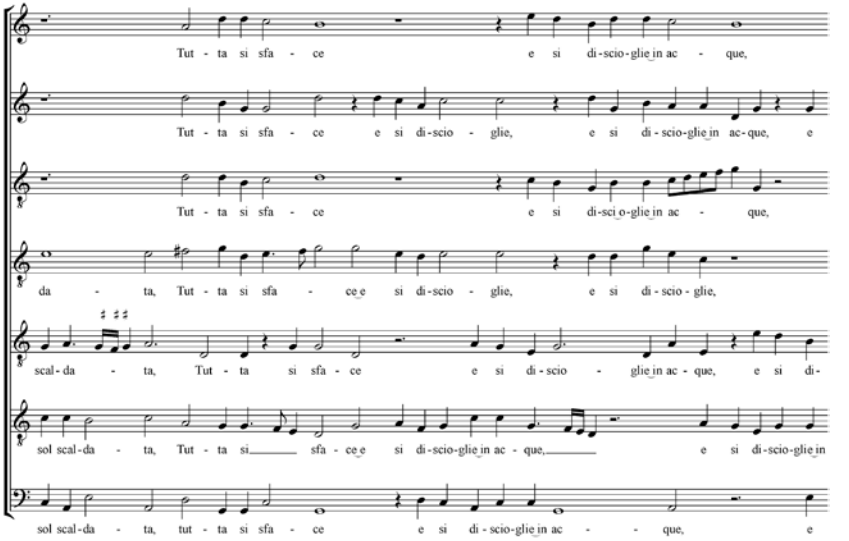


Fig. 12: Readequação da distribuição das notas na pauta. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal X, *Come falda di neve* (pág. 4). Nova edição.

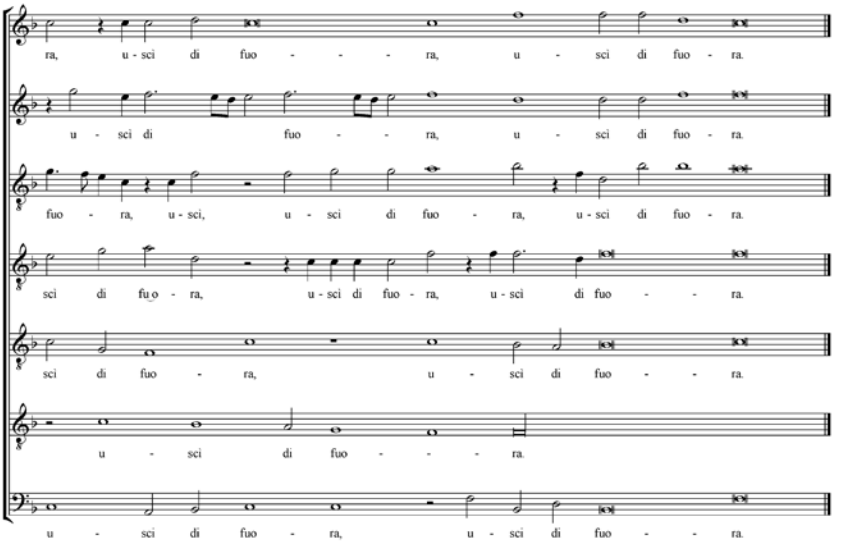


Fig. 13: Uso da figura *longa* como valor máximo. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIII, *Veduto il miser* (pág. 9). Nova edição.

Teoricamente, seria necessária a colocação de mais uma *breve* e uma *semibreve*, ligadas à *longa*. Para tanto, apenas a colocação da *longa* demonstra, claramente, que a nota deve ser prolongada até o final da peça.

A não utilização das barras de compasso também implicou na readequação da união das bandeirolas de notas com colcheias e semicolcheias. Sem a barra de compasso foi possível unir todas bandeirolas de passagens melódicas melismáticas, o que proporcionou uma melhor visualização, facilitando a leitura. Como exemplo, podemos visualizar a figura abaixo, extraída do madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (Fig. 14):

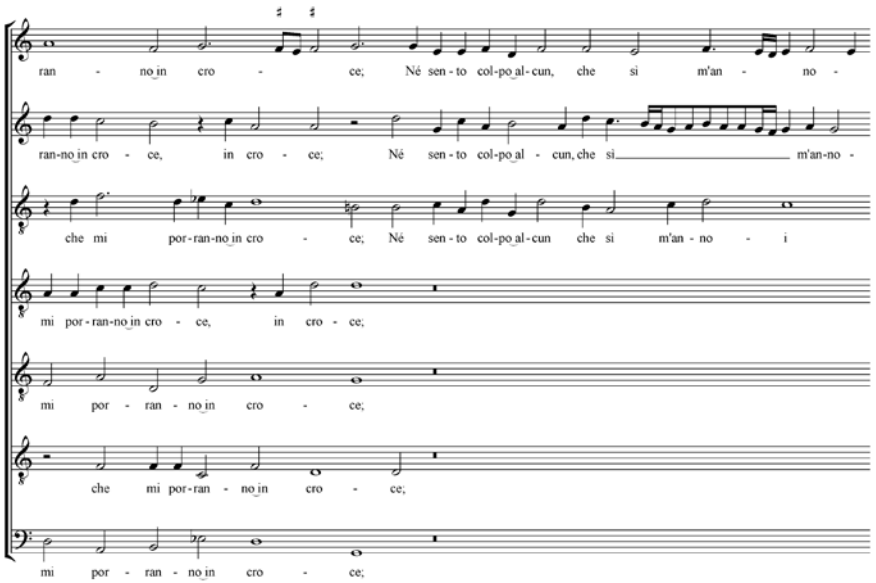


Fig. 14: União de bandeirolas. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (pág. 5). Nova edição.

Na Fig. 14, percebe-se em Canto II a união de todas as notas curtas, deixando claro o melisma, o que seria impossível com a presença das barras de compasso.

Padronização na colocação dos acidentes

A partir da escrita sem as barras de compasso foi necessário realizar uma revisão quanto à padronização do uso dos acidentes, pois as edições modernas, em função das barras de compasso, trazem as alterações ao lado de cada uma das notas, além de não fazer distinção entre as alterações escritas e contidas no original com as que não estão escritas no original, mas são usuais com a prática da *musica ficta*.

A nova edição trará os acidentes contidos no original ao lado de cada nota. Quanto aos acidentes de edição, que não são encontrados no original, mas sabe-se que eram executados pela prática, serão incluídos sobre as notas (Fig. 15).

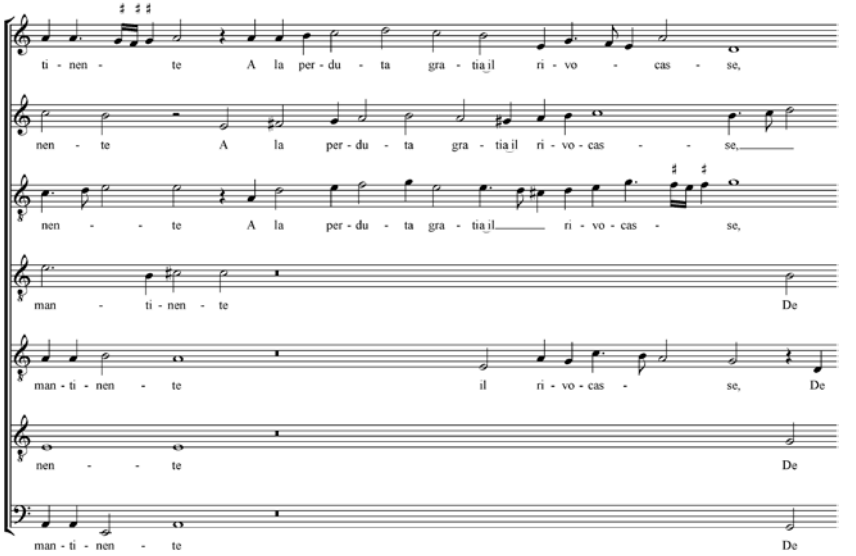


Fig. 15: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XI, *E non fu il pianto suo* (pág. 3). Nova edição.

Na Fig. 15, percebe-se o uso de acidente contido no original, presente, por exemplo, nas vozes de Alto I e II (Dó#), bem como as alterações recorrentes da prática da época, como é o caso das encontradas em Canto I e Alto I (Fá# e Sol#).

Um outro exemplo da aplicação desta regra encontra-se no trecho extraído do

madrigal XIX, *Queste opre e più* (Fig. 16):

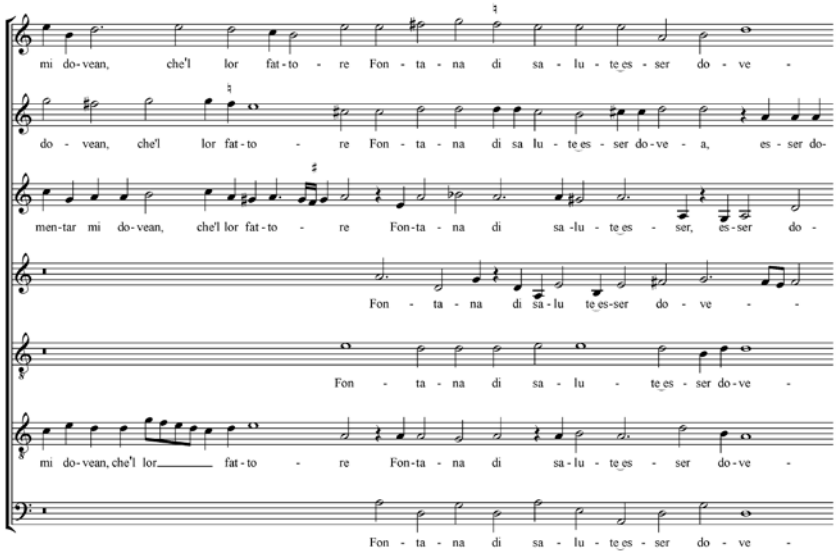


Fig. 16: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIX, *Queste opre e più* (Pág. 2). Nova edição.

Na Fig. 16, verifica-se a presença de acidentes escritos em que prevalece a regra da alteração da própria nota escrita e da nota repetida imediatamente ou após uma ou duas notas intercaladas, como ocorre em Canto II com a nota Fá#. Por outro lado, podemos verificar, um pouco mais à frente, ainda em Canto II, a alteração da nota Dó# na sílaba *re* da palavra *fattore*, que valerá para a repetição da nota na sílaba *fon* de *Fontana,* mas não valerá para a sílaba *lu* da palavra *salute*, pois o distanciamento é maior. Para a sua alteração mais à frente, fez-se necessária novamente a colocação do # na nota Dó.

Há outro ponto da nova edição a ser esclarecido em relação ao uso dos acidentes em notas próximas umas das outras: quando somos guiados pelas barras de compasso, levamos em conta a regra de que qualquer alteração em determinada nota vale para a próxima nota idêntica, desde que esteja no mesmo compasso. A nova edição cria a regra de que qualquer alteração em uma determinada nota vale para a próxima nota idêntica repetida imediatamente ou com uma pequena distância, como podemos verificar na Figura 11, extraída do madrigal II, *Ma gli archi* (Fig. 17):

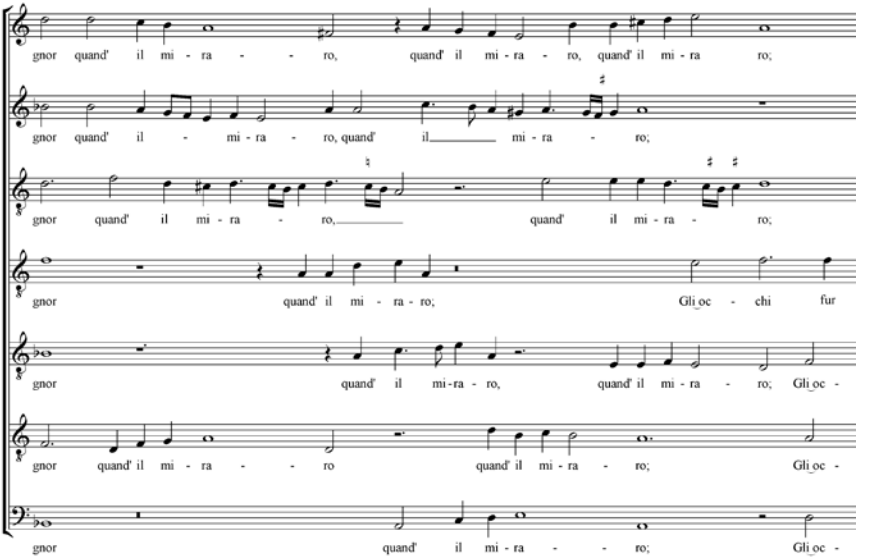


Fig. 17: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal II, *Ma gli archi* (Pág. 3). Nova edição.

No exemplo acima (Fig. 17) verifica-se, em Canto II, o uso do Sib que vale para a sua repetição imediata; logo depois há uma alteração em Alto I, em que o Dó# também é alterado após um pequeno distanciamento, nas duas semicolcheias (sílaba *ra* de *miraro*). Esta mesma regra é aplicada em Canto II mais à frente, ainda na sílaba *ra* de *miraro*, desta vez como acidente de edição, pois não aparece no original. Novamente na voz de Alto I, agora na sílaba *ro* de *miraro* percebe-se a inclusão do bequadro quando a mesma alteração não for mais válida.

Todas estas alterações e padronizações dos intervalos visam simplificar o uso dos acidentes e, ao mesmo tempo, melhorar o *layout* da partitura, pois a partitura sem as barras de compasso poderia gerar o uso excessivo de alterações.

Uso e padronização das pausas

Outra dificuldade de escrita que surge quando não se utiliza as barras de compasso ocorre com relação aos agrupamentos de pausas, pois não há um número de pulsações ou de compassos a ser seguido. Esta edição baseia-se, sempre que possível, no

agrupamento das pausas, levando em consideração a regra do maior agrupamento para o menor. A pausa de *breve* será utilizada tanto para seu valor exato como para valores maiores, no caso de trechos longos ou até mesmo de páginas inteiras, como podemos verificar na Fig. 18, extraída do Madrigal V:

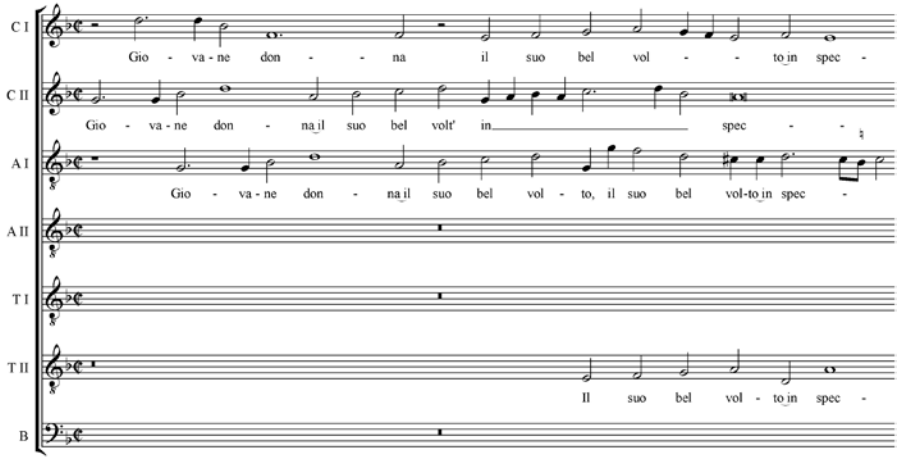


Fig. 18: Uso da pausa de "breve". Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal V, *Giovane donna* (Pág. 1). Nova edição.

Esta prática de agrupamentos das pausas sempre do maior valor para o menor, colabora com a leitura, diminuindo o uso de símbolos nas pautas, criando um estilo visualmente mais limpo e simples. Por isso, optou-se por utilizar a pausa de breve posicionada no centro do pentagrama quando este não possui notas (Fig. 18).

Outro exemplo, agora extraído do Madrigal XIII, *Veduto il miser,* mostra uma maior clareza na visualização da partitura, sem a presença de inúmeras pausas (Fig. 19).

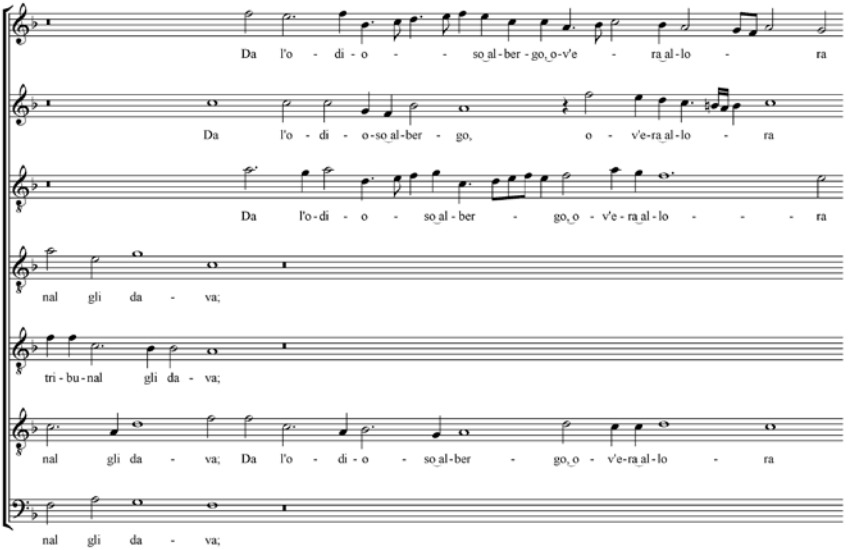


Fig. 19: Padronização das pausas. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIII, *Veduto Il miser* (Pág. 6). Nova edição.

Neste trecho (Fig. 19) é possível verificar que cada uma das vozes que cantam devem ser guiadas pelas demais, bem como as vozes em que aparecem as pausas, que devem ser guiadas pelas entradas e finalizações das demais vozes. Tal prática colabora não apenas com o processo de leitura, mas também aumenta a atenção dos cantores que passam a ouvir o grupo como um todo e não apenas preocupando-se com a linha melódica de seu naipe. Isso facilita o processo de preparação por parte do regente, que manterá o grupo mais atento não apenas durante a preparação, mas principalmente durante a execução das peças.

Erros e inconsistências de notas e textos

Como já citado anteriormente, nas três edições modernas atualmente disponíveis, foram encontrados erros e inconsistências de notas e de texto. Após um estudo minucioso dos originais, e através das comparações entre essas edições, foi possível rever cada um destes erros e inconsistências de forma a eliminá-los, bem como a supracitada revisão dos acidentes.

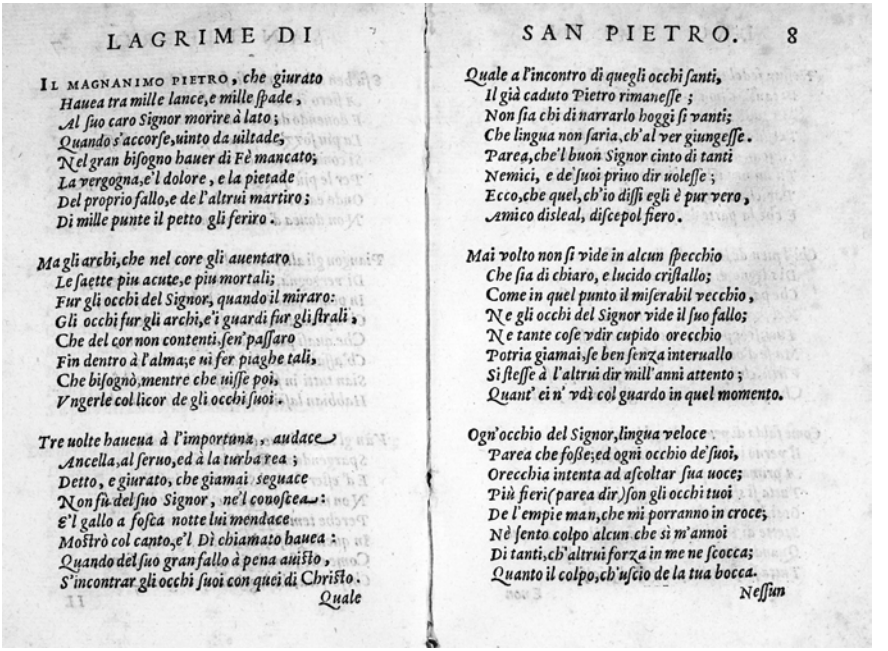
Quanto ao texto, foi possível verificar discrepâncias nas três edições revisadas, não apenas quanto à ortografia, mas principalmente no que diz respeito às elisões de palavras e, consequentemente, às hifenizações de sílabas. Algumas destas divergências de textos foram constatadas como erros, mas outras nos levaram a crer que foram resultado de captação dos poemas em diferentes edições, bem como de problemas referentes à transcrição do italiano arcaico.

O poema *Le Lagrime di San Pietro*, de Luigi Tansillo, foi editado várias vezes e possui, em cada uma destas diferentes versões, alterações de palavras, de versos e até de oitavas[8]. O próprio Orlando di Lasso, apesar de ter utilizado 20 oitavas do poema de Tansillo, não os extraiu todos de uma mesma edição. Por isso, foi necessária a pesquisa em mais de uma edição para se encontrar a fonte de cada uma das oitavas utilizadas por Lasso na obra.

Assim, foi preciso realizar um estudo minucioso de três versões do poema: a primeira, um manuscrito de Tansillo do ano de 1585, denominado Palatino 337[9]. Tal edição encontra-se na Biblioteca Nazionale di Firenze e contém os poemas subdivididos em 13 *Pianti* ("prantos"). A segunda versão utilizada como referência é a edição de 1592, impressa em Veneza (Fig. 20). A terceira é a edição de 1606, impressa em Nápoles[10]. Além disso, valemo-nos de uma tese já publicada sobre este poema de Tansillo, denominada *La doppia edizione de Le lagrime di San Pietro di Luigi Tansillo tra censura e manipolazione*, de Luca Torre[11].

Na Fig. 20 encontramos os poemas utilizados por Lasso para comporem os madrigais I a V e VII. É possível notar a ausência do texto do madrigal VI, *Così tal'or*, tanto nesta edição de 1587, como na edição de 1592, estando presente apenas na edição napolitana de 1606.

[8] O termo "oitavas" refere-se, neste caso, ao conjunto de 8 versos intitulados *ottave-rime* na literatura italiana.
[9] Palatino 337 consiste em uma impressão do século XVI (mm. 0, 272 x 0, 204), composta por 201 oitavas numeradas.
[10] BNN XIII.C.84 (mm. 0, 272 x 0, 203), Napoli, 1606, composto por 196 oitavas numeradas.
[11] Torre, L. Tese de Doutorado. Napoli, 2010.



LAGRIME DI

Il magnanimo Pietro, che giurato
Hauea tra mille lance, e mille ſpade,
Al ſuo caro Signor morire à lato;
Quando s'accorſe, vinto da viltade,
Nel gran biſogno hauer di Fè mancato;
La vergogna, e'l dolore, e la pietade
Del proprio fallo, e de l'altrui martiro;
Di mille punte il petto gli feriro.

Ma gli archi, che nel core gli auentaro
Le ſaette piu acute, e piu mortali;
Fur gli occhi del Signor, quando il miraro:
Gli occhi fur gli archi, e'i guardi fur gli ſtrali,
Che del cor non contenti, ſen' paſſaro
Fin dentro à l'alma; e vi fer piaghe tali,
Che biſognò, mentre che viſſe poi,
V'ngerle col licor de gli occhi ſuoi.

Tre uolte haueua à l'importuna, audace
Ancella, al ſeruo, ed à la turba rea;
Detto, e giurato, che giamai ſeguace
Non fù del ſuo Signor, ne'l conoſcea:
E'l gallo a foſca notte lui mendace
Moſtrò col canto, e'l Dì chiamato hauea:
Quando del ſuo gran fallo à pena auiſto,
S'incontrar gli occhi ſuoi con quei di Chriſto.
Quale

SAN PIETRO. 8

Quale a l'incontro di quegli occhi ſanti,
Il già caduto Pietro rimaneſſe;
Non ſia chi di narrarlo hoggi ſi vanti;
Che lingua non faria, ch'al ver giungeſſe.
Parea, che'l buon Signor cinto di tanti
Nemici, e de' ſuoi priuo dir uoleſſe;
Ecco, che quel, ch'io diſſi egli è pur vero,
Amico disleal, diſcepol fiero.

Mai volto non ſi vide in alcun ſpecchio
Che ſia di chiaro, e lucido criſtallo;
Come in quel punto il miſerabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor vide il ſuo fallo;
Ne tante coſe vdir cupido orecchio
Potria giamai, ſe ben ſenza interuallo
Si ſteſſe à l'altrui dir mill'anni attento;
Quant' ei n' vdì col guardo in quel momento.

Ogn'occhio del Signor, lingua veloce
Parea che foſſe; ed ogni occhio de' ſuoi,
Orecchia intenta ad aſcoltar ſua uoce;
Più fieri (parea dir) ſon gli occhi tuoi
De l'empie man, che mi porranno in croce;
Nè ſento colpo alcun che sì m'annoi
Di tanti, ch'altrui forza in me ne ſcocca;
Quanto il colpo, ch'uſcio de la tua bocca.
Neſſun

Fig. 20: Ausência do poema referente ao madrigal VI. TANSILLO, 1592: 8).

Todas as três versões do poema puderam ser analisadas e serviram de base para uma nova edição dos textos que compõem a obra, aproximando o texto original da versão moderna. Através deste estudo foi possível verificar os erros ortográficos contidos nas partituras, bem como transcrever uma nova versão do poema, baseada agora no Italiano moderno.

A versão completa da nova edição dos textos da obra pode ser encontrada no Apêndice da tese intitulado *Le Lagrime di San Pietro* (POPOLIN, 2013) e também nas partituras, pois a nova edição foi realizada já com todas as alterações feitas nos textos. Abaixo apesentamos três versões do texto do poema V, *Giovane Donna*. A primeira versão foi extraída do original; a segunda está de acordo com a versão utilizada na partitura Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989); e a terceira é baseada no texto da nova edição.

Original
Mai volto non si vide in alcun specchio
Che sia di chiaro, e lucido cristallo;[12]
Come in quel punto il miserabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor vide il suo fallo;
Ne tante cose udir cupido orecchio
Potria giamai se ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni e cento,
Quant' ei n'udì col guardo in quel momento.

Edição utilizada por Jensch
Giovane Donna il suo bel volto in specchio
Non vide mai di lúcido cristallo,
Come in quel punto il miserábil vecchio
Ne gli occhi del Signor vide il suo fallo;
Né tante cose udír cúpid' orecchio
Potría se stesse ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni, e cento,
Quant'ei n'udío col guardo in quel momento.

Nova Edição
Giovane[13] donna il suo bel volto in specchio
Non vide mai di lucido cristallo[14]
Come in quel punto il miserabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor[15]vide il suo fallo;
Né tante cose udir cupid' orecchio[16]
Potria, se stesse ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni e cento,
Quant' ei n'udio col guardo in quel momento.

Na versão extraída dos originais percebe-se, primeiramente, a troca dos versos 1 e 2, proibidos pela censura da Igreja, pois comparavam questões sagradas com mundanas, Neste caso, a comparação é feita através da clareza da reflexão da face de uma jovem mulher num espelho à clareza do encontro de Pedro e seu erro com os olhos de Cristo. É possível, portanto, verificar que o trecho em que faziam alusão à face da mulher, *Giovane donna (*Jovem Senhora) foi trocado por *Mai volto* (Nunca uma face). No segundo texto, utilizado por Jensch, nota-se o uso de acentuações em palavras como *miserábil, potría* e *udío*

[12] A tradução do verso original seria "Jovem senhora, o seu belo rosto no espelho jamais foi visto tão cristalino". A nova versão aceita pela Igreja seria "Nunca um rosto foi visto em nenhum espelho que tenha sido tão claro e brilhante cristal". Apesar da proibição da Igreja tal verso consta em uma das edições de Tansillo, posteriormente foi utilizado por Lasso.
[13] A nova edição traz todas as primeiras letras de cada verso escritas em letra maiúscula.
[14] O uso das vírgulas neste trabalho baseia-se na concordância textual. Por esta razão algumas vírgulas foram acrescentadas e outras excluídas.
[15] A palavra *Signor*, é escrita sempre com letra maiúscula e sem acento, contrariando algumas edições que apresentam a palavra em letra minúscula e com acentuação: *signór*.
[16] Para facilitar a pronúncia e aproximar o texto da escrita língua moderna italiana foram realizadas elisões de vogais em todo o texto, sempre que pertinentes.

como uma forma de se acentuar as sílabas tônicas das palavras, mas que não são correntes na língua italiana moderna. Já a terceira versão apresentada contém o poema reestruturado conforme as regras de ortografia da língua italiana moderna, bem como o uso de pontuações condizentes com a concordância verbal e textual.

Formato de impressão

Devido a todas as alterações realizadas na partitura e, principalmente, por ter sido composta a sete vozes, pensou-se em um novo *layout* para a impressão da partitura, pois a ausência das barras de compasso em uma impressão reduzida poderia dificultar a leitura. A nova edição, portanto, foi escrita em sentido horizontal (modo paisagem) com apenas um sistema por página, o que facilita a visualização de cada uma das sete vozes com um espaçamento adequado à leitura, devido ao tamanho do papel escolhido (A4). A partitura, impressa em ambos os lados da folha, permite também o uso de estantes pelos cantores durante a execução, possibilitando a colocação da partitura aberta na estante, o que colabora com a prática.

Elementos que antecedem a partitura

Outro ponto importante de alteração na nova edição diz respeito à padronização de um formato que estabelecesse uma regra de *layout* de cada uma das peças que compõem a obra.

A nova edição opta por adicionar, antes de cada uma das peças do conjunto, o nome das peças, como foi feito na edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989). Tal nome é extraído do início de cada um dos poemas, como, por exemplo, no madrigal I, em que o texto inicia-se com *Il magnanimo Pietro que giurato avea,* e é denominado *Il magnanimo Pietro.*

Os nomes dos madrigais acompanham cada uma das peças e são inseridos no início, juntamente com o número correspondente em algarismos romanos, bem como o nome do compositor e suas datas de nascimento e morte (Fig. 21).

Além do nome de cada uma das peças, também foi inserido a numeração das páginas das partituras, reiniciadas a cada novo madrigal, de forma a facilitar a comunicação durante os ensaios. Esta opção de se numerar peça a peça possibilita a execução das peças separadamente ou em agrupamentos diversos, permitindo uma independência entre elas. Sugerimos uma preparação e até mesmo uma execução em partes ou com intervalos entre as peças, pois a obra é longa e dificilmente pode ser executada integralmente.

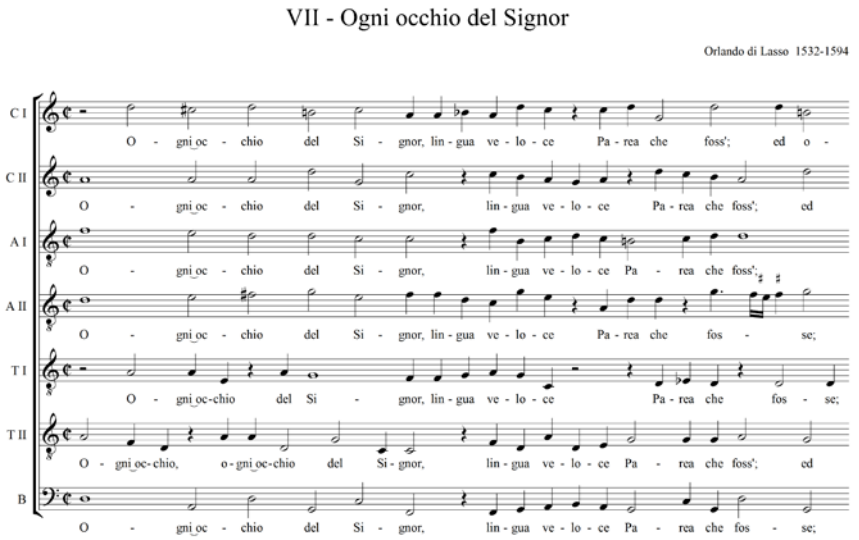


Fig. 21: *Layout* da Nova Edição. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (Pág. 1). Nova edição.

Quanto à edição, propomos estruturá-la em um único volume, cuja capa apresente o título:

Orlando di Lasso
Lagrime di San Pietro

Edição e Revisão:
Daniela Lino

O volume comportará cerca de 200 páginas. As peças contêm, em média, 8 páginas cada uma, totalizando 174 páginas de partitura na nova edição. Além das 174 páginas a nova edição conterá também: capa, índice, um prefácio citando as fontes utilizadas na revisão e as principais alterações realizadas, bem como os textos revisados acompanhados de suas traduções, feitas pela autora, incluídos um a um em sequência logo após o prefácio, no início.

Conclusão

Através de um estudo amplo da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso, voltado para a sua prática, foram analisadas e comparadas as edições atualmente disponíveis da obra, bem como os fac-símiles da edição original, em busca de uma edição ideal para uso. A partir desse levantamento, verificou-se a necessidade de uma readequação do material existente, que colaborasse com a execução e, assim, surgiu a ideia de uma nova edição.

A proposta desta edição é aproximá-la ao máximo da concepção musical do compositor, ao trazer elementos da escrita original, combinados com a partitura moderna, com o objetivo de se obter um melhor resultado durante o processo de preparação e execução, principalmente no que se refere à prática em conjunto.

Apesar da atual prática de leitura com uso das barras de compasso, pôde-se verificar que é possível a realização sem elas após um breve período de adaptação por parte dos cantores, o que faz prevalecer a musicalidade. Além disso, foi possível verificar como esta nova proposta incentiva a prática em conjunto, pois cada voz depende da outra e do conjunto como guia, facilitando a correta acentuação da prosódia dos textos. Outra alteração fundamental foi a modernização do italiano, quanto à escrita, acentuação e pontuação dos versos, colaborando para um melhor entendimento do texto. Também foi necessária uma nova padronização das alterações e figuras rítmicas das notas, o que possibilitou uma visualização mais limpa da partitura através de um *layout* adequado para a prática musical.

Todos estes aspectos abordados na nova edição puderam ser aplicados durante os ensaios do grupo vocal e sua eficácia verificada *in loco* pelos cantores e regente. O resultado foi uma prática da música vocal antiga mais orgânica, facilitando o processo de preparação e execução da obra.

Referências

JACKSON, R. *Performance Practice*: A Dictionary-Guide for Musicians. Routledge, 2005.

TANSILLO, Luigi. *Le lagrime di San Pietro.* Venetia. Apresso Simon Cornetti, & Fratelli, 1592.

JENSCH, Fritz. *Orlando di Lasso: Lagrime di San Pietro*. Bährenreiter Kassel, London, New York: [s.n], 1989. 1 partitura.

LASSO, Orlando di. *Lagrime de San Pietro*: Madrigal I, *Il magnanimo Pietro* (*Canto*

primo). Fac-símile.

LINO, Daniela F. *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: uma análise sobre sua execução. *Musica Hodie:* UFG, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 121-133, 2011.

LINO, Daniela Francine; FIORINI, Carlos F. Nova edição da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1399-1406.

PROCTER, Michael. *Lagrime di San Pietro: Sacred Madrigal Cycle to Texts by Luigi Tansillo*. Weingarten: [s.n], 2009. 1 partitura.

TANSILLO, Luigi. *Le lagrime di S. Pietro del Sig. Luigi Tansillo*. Genova: Apresso Girolamo Bartoli, 1587.

TANSILLO, Luigi. *Le Lagrime di San Pietro Del Signor Luigi Tansillo; di nuovo ristampate*. Venezia: Apresso Simon Cornetti & Fratelli, 1592.

TANSILLO, Luigi. *Le Lagrime di San Pietro Del Signor Luigi Tansillo; di nuovo ristampate*. Napoli: Apresso Barezzo Barezzi, 1606.

TANSILLO, Luigi; VALVASONE, Tassol Erasmo da; GRILLO, Angelo. *Lagrime di San Pietro, di Cristo di M. Vergine di S. Maria Maddalena e quelle del Penitente.* Milano: Giovanni Silvestri, 1838.

THERSTAPPEN, Hans Joachim. *Orlando di Lasso: Bußtränen des Heiligen Petrus.* 3 v. Kiel, Germany: Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1935. 1 partitura.

Daniela Francine Lino é doutora em Música pela UNICAMP na área de Práticas Interpretativas, onde esteve sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Fiorini, com a pesquisa intitulada "*Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: um estudo de preparação e execução através de uma nova edição crítica e revisada". Graduada em Regência Coral atua como Coordenadora e docente do Curso Técnico em Música do Centro Cultural e Conservatório Integrado de Amparo. Sua atuação como Regente e Preparadora Vocal abrange coros da cidade de Campinas e região, a citar o *Madrigal Municipal de Amparo*. dani_linop@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini é docente do Departamento de Música da UNICAMP na área de Regência Coral e Orquestral. Diretor Artístico da Camerata Anima Antiqua, coro de câmera especializado no repertório renascentista. Regente do Coro do Departamento de Música da UNICAMP. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral: "Regência – Arte e Técnica", do qual é seu coordenador. fiorinic@unicamp.br

A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade

Jorge Linemburg (UDESC)
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

Resumo: Este estudo tem como objetivos detectar e especificar o material referente às rabecas inserido na obra de Mário de Andrade, através da pesquisa de fontes deste autor e de manuscritos localizados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), e posterior prática musical desses exemplos na rabeca. Os dados musicais obtidos nesta pesquisa se apresentam como ponto de partida para a exploração do universo popular de tradição oral referente às rabecas, ao mesmo tempo em que apontam para o desvelamento das rabecas em Mário de Andrade. Revelam que Andrade teve como informante um hábil rabequeiro, Vilemão da Trindade, o que nos abre hoje a possibilidade de entender esse material a partir de uma perspectiva êmica, na qual a rabeca assume potencialidade musical própria. A principal ferramenta de análise utilizada foi o conceito de Padrões Acústicos Mocionais. Esses exemplos colocam em evidência a importância do gesto musical para a análise de cunho fenomenológico, desvinculando-se do distanciamento e da racionalidade da notação na partitura.

Palavras-chave: Rabecas. Mário de Andrade. Padrões Acústicos Mocionais.

Title: The *Rabeca* of Vilemão Trindade in the Work of Mário de Andrade

Abstract: The objective of this study is to identify and specify material in respect to *rabecas* [Brazilian fiddle] in the work of Mário de Andrade through research of the author's sources and manuscripts located in the Institute for Brazilian Studies (IEB) at the University of São Paulo (USP), and then performing these samples on the Brazilian fiddle. The musical data gathered from this research serve as a starting point for the exploration of the universe of oral tradition in respect to the Brazilian-fiddle while also unveiling the *rabeca* in Mário de Andrade. The data reveals that Andrade had a resource, Vilemão da Trindade, who was a gifted fiddler who currently opens the possibility to understanding the material from an emic perspective where Brazilian-fiddle assumes it own musical potential through the spatio-motor thinking patterns inherent to the instrument. The main analytical tool utilized was the concept of Spatio-Motor Thinking. These examples stress the importance of musical gesture for analyses of a phenomenological nature, dissociating itself from the detachment and rationality of the notation in the score.

Keywords: Rabecas: Brazilian-Fiddle. Mário de Andrade. Spatio-motor Thinking.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 141-160, dez. 2012.

O presente artigo constitui um desenvolvimento teórico e prático em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "A Rabeca Oculta em Mário de Andrade" (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012: 290-298).

A investigação dos instrumentos musicais teve seu foco redirecionado a partir da década de 1960. Os instrumentos e suas práticas assumiram um novo papel no âmbito de compreensão da musicologia histórica (HARNONCOURT, 1990; BUTT, 2002) e da etnomusicologia (HOOD, 1960; BLACKING, 1973, 1995; BAILY, 1995). Dentro deste quadro, as rabecas brasileiras vêm emergindo como detentoras de identidade e potencialidade musical próprias, emancipando-se da imagem dominante do violino. Como resultado, particular interesse tem sido direcionado a elas por parte dos pesquisadores (MURPHY 1997; NÓBREGA, 2000; GRAMANI, 2002; FIAMINGHI, 2009; FIAMINGHI; PIEDADE, 2009; GRAMANI, 2009; MARTINS; LIMA, 2010).

A rabeca oculta em Mário de Andrade

Mário de Andrade (1893-1945) foi uma figura pioneira para o registro de informações sobre a música de tradição oral brasileira e sua importância é incontestável. Os dados acerca das rabecas em sua obra são, entretanto, escassos e, quando existentes, não deixam emergir um instrumento com voz própria. Por outro lado, trazem importantes conteúdos sobre contextos em que elas estiveram inseridas e os gêneros musicais nos quais estiveram presentes.

Este trabalho teve como objetivo principal detectar e especificar o material referente às rabecas, inserido na obra de Mário de Andrade. Em um segundo momento, essas peças foram estudadas e tocadas à rabeca, com a finalidade de se explorar o universo popular de tradição oral, tanto como fonte de material musical, quanto como fornecedor de novas vozes musicais dotadas de identidade e potencialidade musical próprias, incorporadas nos instrumentos populares, aqui representados pelas rabecas brasileiras.

Consulta ao material impresso

Mário de Andrade, em *Ensaio sobre a música brasileira*, procurou despertar o gosto de artistas-leitores pela música e pela cultura popular brasileira, com a intenção de que aderissem ao modernismo nacionalista, através da criação e da divulgação de trabalhos inspirados nesse movimento, e de que se engajassem na "construção de um projeto voltado para a criação de uma Escola Nacional de Composição" (CONTIER, 2010). O *Ensaio...* convoca o artista a viajar pelo interior do Brasil para descobrir as linguagens musicais nacionais excluídas, algo que o próprio autor realizou em momentos diversos ao longo da década de 1920: por Minas Gerais (1925), pelos Rios Amazonas, Madeira e Marajó (1927) e pelo Nordeste (1928-1929).

As duas últimas viagens foram definidas por Andrade como "viagens etnográficas" e se encontram relatadas, em forma de diário, no livro *O turista aprendiz* (ANDRADE, 1976). De maior interesse para este estudo, a viagem de 1928-1929 representou uma extensa e intensa pesquisa sobre as manifestações culturais nordestinas, incluindo, naturalmente, as musicais. Nela, o pesquisador coletou e registrou material nos estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. De acordo com Telê P. A. Lopez, na introdução de *O Turista Aprendiz*, o trabalho foi mais árduo no Rio Grande do Norte e na Paraíba. Os registros seriam reunidos numa obra, com o título *Na Pancada do Ganzá*, mas, infelizmente, o pesquisador não viveu o suficiente para concretizá-la. Esses manuscritos foram herdados por sua assistente e amiga próxima, Oneyda Alvarenga, responsável pela publicação do material, tendo-o organizado em quatro obras: I - *Danças dramáticas do Brasil*, II - *Os Cocos*, III - *As melodias do Boi e outras peças* e IV - *Música de feitiçaria no Brasil*, como esclarece a própria no início de *Os Cocos* (ANDRADE, 1984).

O 3° tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959) destacou-se pela descrição de um rabequeiro, Vilemão da Trindade, além da apresentação de uma grande quantidade de melodias fornecidas pelo mesmo, referentes ao auto Bumba-meu-Boi.

Consulta aos manuscritos

O conhecimento da existência do material musical de rabeca em *Danças dramáticas...* motivou a visita para consulta dos manuscritos originais, alocados no *Fundo Pessoal Mário de Andrade*, parte integrante do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), localizado nas dependências da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, durante os dias 07 e 08 de novembro de 2011.

Com base na pesquisa bibliográfica, foram selecionadas 5 caixas de manuscritos, a partir dos títulos listados no catálogo *Manuscritos de Mário de Andrade (MA-MMA, originais)*:

- *Anotações folclóricas*, caixa 008 (MA-MMA-008);
- *Melodias do Boi*, caixa 014 (MA-MMA-013);
- *Danças dramáticas*, caixa 050 (MA-MMA-038);
- *Danças dramáticas e Bumba meu Boi*, caixa 053 (MA-MMA-039) e
- *Pesquisas musicais nordestinas*, caixa 159 (MA-MMA-091).

Dentre as cinco caixas examinadas, as de número 053 e 159 foram as que apresentaram material relevante, referente à descrição da figura de Vilemão da Trindade e das melodias fornecidas por este rabequeiro.

Na caixa 053 foram localizados todos os manuscritos com melodias citados por Oneyda Alvarenga, como base para a elaboração da primeira parte do 3º tomo de *Danças dramáticas...*, segundo econcontra-se exposto em sua "Explicação", que abre o livro. Esses manuscritos formam uma coletânea de quinze melodias (MA-MMA-39-03-08), datadas de 1926 e denominadas "manuscrito para Gallet" (ANDRADE, 1959: 15), destinada ao compositor Luciano Gallet, para a composição de um *Bumba-meu-Boi* inspirado no *Carnaval* de Schumann ou nos *Quadros de Uma Exposição* de Mussorgsky.

O manuscrito "cópias definitivas" (ANDRADE, 1959: 15), contendo a versão revisada das melodias atribuídas a Vilemão da Trindade e João Sardinha como informantes e que foi publicado em *Danças dramáticas...*, está registrado como MA-MMA-39-79-98. As versões publicadas das letras, em papéis datilografados, estão arquivadas do seguinte modo: "Coros de abertura" (MA-MMA-39-99), "O Gigante" (MA-MMA-39-112-113), "Lamento do Mateus" (MA-MMA-39-131) e "Coco do Piauí" (MA-MMA-39-142).

Outra coletânea (MA-MMA-39-49-50), talvez a de maior relevância para o presente estudo, denominada "manuscrito 'Bumba-meu-Boi/ Rio Grande do Norte"' (ANDRADE, 1959: 15), traz na parte central superior, abaixo do título "Bumba meu Boi - Bom Jardim", a notação "Willemen da Trindade - rabequista" e no canto esquerdo superior, "João Sardinha/Violista, Cantador". Neste manuscrito são encontradas 26 melodias das 29 atribuídas a eles em *Danças dramáticas...*, sob a seguinte numeração: I-1-a; II-1, 2; III-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; XXI-1, 2, 3; VI; XIV-2 (versão ruim), 3, 4; XVII-3; XIII-2; XVIII-2; XXII-2; XXX-5; XXXI-4; XXXVI. A melodia "O Gigante" apresenta aqui uma versão rasurada, junto a qual uma nota remetendo a outra versão, encontrada no arquivo MA-MMA-39-53, onde se encontram as três melodias restantes: III-12; XXXII-2, 3; XIV-2 (versão boa). Do mesmo modo, o "Baiano" III-7, com versão praticamente ilegível em MA-MMA-39-50, apresenta nota que remete ao "Apêndice do Boi" (MA-MMA-39-54), onde se encontra a versão publicada. A importância do documento MA-MMA-39-49-50 está no fato de trazer a versão manuscrita das melodias, apresentando pequenas, mas interessantes, diferenças em relação à versão impressa publicada. Na "Psicologia dos cantadores", Mário de Andrade descreve Vilemão como "...enfeitador de melodias na rabeca." (ANDRADE, 1959: 10-11; MA-MMA-91-63-64). Além de pequenas diferenças referentes ao ritmo entre as versões, a distinção mais interessante diz respeito a esses "floreios" melódicos realizados por Vilemão. A melodia nº 1 do manuscrito MA-MMA-39-49, por exemplo, uma versão dos "Coros de abertura" I-1-a, traz uma série de apojaturas, *glissandi* e grupetos. Outra informação valiosa neste mesmo documento é a indicação entre parênteses "(nº 2 bis)", não publicada no livro, antes das melodias correspondentes aos "Baianos" II-2, III-1, III-2 e III-3, publicados. Acredita-se, com base nesta informação, que estas melodias devam ser

executadas como uma espécie de variação do "Baiano" II-1 (o n. 2 no manuscrito MA-MMA-39-49-50).

Além da descrição original manuscrita da figura de Vilemão da Trindade (ver item 3, abaixo), a caixa 159 forneceu citações do rabequeiro como informante de uma quantia significante de Cocos. Mário de Andrade escreveu em frente ao nome de Vilemão como informante do Coco n. 67, mas o afirma, claramente, dos Coco 68 a 74 (exceto o 69) e também do intervalo 88 a 95 (MA-MMA-91-55). Infelizmente, durante a primeira visita ao IEB, o tempo para o exame destes documentos não foi suficiente. A consulta futura dos manuscritos referentes a esses Cocos, no Fundo Pessoal Mário de Andrade, poderá ampliar significativamente o número de melodias fornecidas pelo rabequeiro.

O olhar de Mário de Andrade sobre rabecas e rabequeiros

Em seu *Dicionário musical brasileiro* (ANDRADE, 1989), Mário de Andrade resume o termo "rabeca" como sinônimo de violino popular, desconsiderando qualquer informação a respeito da origem do instrumento, enquanto na descrição do verbete "violino" o autor toma este instrumento como parâmetro para todos os outros similares (FIAMINGHI, 2009). Ele não apresenta características da rabeca que permitam vislumbrá-la como um instrumento de identidade própria, de maneira dissociada do violino. Isto não é surpreendente, se olharmos para Mário de Andrade como um pesquisador típico do Modernismo, cujos seguidores utilizaram elementos da cultura popular, intencionando o desenvolvimento de um idioma musical nacional passível de compreensão por uma sociedade internacional culta (FIAMINGHI; PIEDADE, 2009). Deste modo, os instrumentos tradicionais foram "naturalmente" excluídos, embora se tenha tentado transportar sua linguagem para a orquestra: o foco se deu no ritmo, melodia e forma da composição.

Por outro lado, Mário de Andrade nos deixou alguma informação preciosa sobre a utilização da rabeca em manifestações populares como o Bumba-meu-Boi. Fiaminghi (2008) destaca, ainda, duas referências significativas às rabecas, além daquela contida no *Dicionário*. A primeira citação está em *Os Cocos*:

> Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. Depois dum Bumba-meu-Boi de cinco horas, eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. Um deles trazia um violino, feito por ele mesmo, duma sonoridade a um tempo tão esganiçada e mansa que nem sei! E o violinista era compositor também. Compositor... descritivo! Não vê que compunha baianos e varsas, feito os outros! Compunha peças características, descrevendo a vida de engenho e sertão. E tocou

> pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara "A Boiada". Às vezes parava a execução pra me contar o que estava se passando... no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o "comboio"; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados... Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. Quando se tem o coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os "abusos" do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é fé em religião (ANDRADE, 1984: 388-89).

A segunda citação está no 3° tomo de *Danças dramáticas do Brasil*:

> Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão. Tocador de bailaricos, tocador de "Boi", ignorante de música teórica, intuição excelente, reproduzindo imediatamente no instrumento dele o que a gente cantava ou executava no piano. Ouvido excelente. Temperamento barroco, enfeitador das melodias na rabeca. Alguma incerteza de execução que se tornava freqüentemente fantasista. Coisa proveniente da própria musicalidade improvisatória do rabequista e não de insuficiência. E por humildade e tímido, só depois de certo trabalho se acamaradou mais comigo. Assim mesmo não dizia nunca que estava errado. Se limitava a tocar de novo o documento pra que eu mesmo descobrisse os meus enganos. Muito paciente. As peças dele foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças. Quero dizer que nas peças coreográficas acentuava bem metrônomicamente os tempos fortes. Nas outras peças, pelo fato mesmo de estar sempre acompanhando cantores, duplicando no instrumento o canto alheio, não tinha ritmo próprio, acostumado a servilmente seguir os outros. Isso lhe dava na execução solista dessas melodias aquela hesitação de expectativa do acompanhador à primeira vista. Mas com as reservas relativas a tudo isso, anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Vilemão tocava, em repetições numerosíssimas (ANDRADE, 1959: 11).

Aqui, podemos perceber um relato rico em detalhes da prática musical específica da rabeca, a partir da execução de Vilemão da Trindade, em Bom-Jardim, RN, 1929. Ao contrário do primeiro, ele nomeia o instrumento adequadamente e descreve indiretamente um perfil de sua função musical no Bumba-meu-Boi: acompanhamento das melodias

cantadas em uníssono, marcação rítmica das danças, improvisação melódica. Por outro lado, Mário não forneceu referências técnicas sobre a rabeca de Vilemão: número de cordas, afinação, maneira de segurar o instrumento, utilização do arco, cordas duplas etc. Anotou cuidadosamente as melodias (como ele mesmo afirma), mas nada sobre a rabeca. Muitos aspectos são deixados de lado, como se a música anotada tivesse vida própria, independentemente da linguagem de cada instrumento (FIAMINGHI, 2008).

As 29 melodias do Bumba-meu-Boi fornecidas por Vilemão da Trindade podem ser classificadas em duas categorias, segundo a descrição da figura do rabequeiro, por Mário de Andrade: (1) *cantadas*, em que a rabeca apresenta função de acompanhamento, dobrando as melodias "Côro de abertura", "O Gigante", "Manuel da Lapa", "Lamento do Mateus" e "João Gurujuba"; (2) *danças*, em que o instrumento é responsável por estabelecer e manter o ritmo, durante as coreografias. Neste último caso, a grande maioria dos exemplos aparece sob o título de "Baiano", exceto a "Valsa do Boi". Uma das partituras representa as duas categorias: "Coco do Piauí, com seu Baiano".

O compositor Guerra-Peixe, em *Variações sobre o Baião* (1955), afirma que os termos "baião" e "baiano" são utilizados de modo indiferente na literatura. De acordo com ele, no Nordeste, "baião" é empregado, entre outros, para se referir a *interlúdio* entre os cantos (Maranhão e Recife), *música instrumental*, em que inúmeras variações são realizadas sobre um pequeno tema (bandas de pífano) e *dança* (Vitória da Conquista/BA). Já Câmara Cascudo (apud de Pádua, 2010) define "baiano" como dança *viva***,** que possibilita *improvisações* e habilidades com os pés e *velocidades* de movimentos de corpo. Ao analisar as melodias fornecidas por Vilemão, certifica-se que o termo "baiano" apresenta as características salientadas por Guerra-Peixe, grifadas acima, referentes, entretanto, a "baião": interlúdio, música instrumental e dança. Isto vem confirmar a utilização pouco criteriosa e confusa dos dois termos.

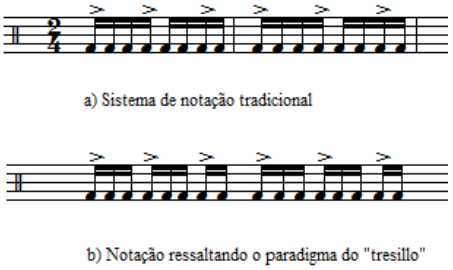
O eco de Vilemão da Trindade

Como exposto acima, Mário de Andrade não anotou qualquer tipo de informação organológica a respeito da rabeca utilizada por Vilemão. Este fator se apresenta como uma encruzilhada, considerando-se a ampla variação nas características das rabecas no Brasil. Em *Rabeca, o som inesperado*, Gramani frisa em sua introdução: "*[A rabeca] É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental:* ***a ausência de padrões*** *no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes.*" (GRAMANI, 2002: 12; grifo nosso). O músico que pretenda acessar o

conteúdo musical dos exemplos anotados por Mário, a partir das respectivas partituras, certamente deparar-se-á com estas dificuldades.

Outro problema diz respeito às limitações do sistema de notação musical empregado por Mário de Andrade. Este tipo de notação já foi apontado como insuficiente e inadequado para a compreensão da música de tradição oral, em especial a africana, por autores como Arthur Morris Jones (1959), Mieczyslaw Kolinki (1973), Simha Arom (1991), Gehrard Kubik (1979;1994) e Joseph Hanson Kwabena Nketia (1974), com seus reflexos na notação rítmica da música de matriz africana que se desenvolveu no Brasil. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (2008), assinala que, nestes gêneros musicais, ocorre uma interpolação de agrupamentos rítmicos binários e ternários, os quais, quando anotados pelo sistema em questão "*...aparecem como deslocados, anormais, irregulares...*" (SANDRONI, 2008: 26). O autor expõe a ideia do paradigma do *tresillo*, um ciclo de oito pulsações organizadas em três grupos (3+3+2), que formam ritmos assimétricos, encontrados amplamente na música brasileira (Fig. 1). O autor define:

> Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente da quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5) (SANDRONI, 2008: 30).



a) Sistema de notação tradicional

b) Notação ressaltando o paradigma do "tresillo"

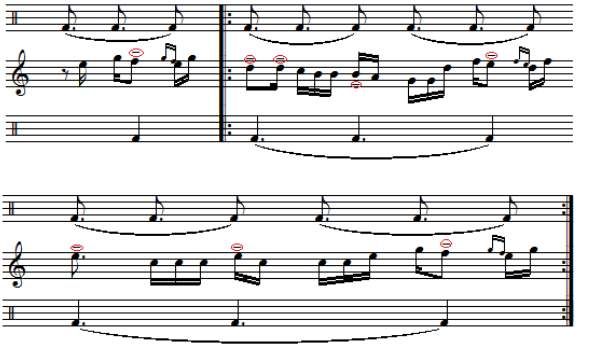
Fig. 1: Comparação entre as duas formas de notação do mesmo ritmo: (a) sistema de notação tradicional ocidental e (b) notação de acordo com o paradigma do *tresillo*. Observar a quarta semicolcheia.

O paradigma do *tresillo* se mostrou como ponto de partida fundamental, nesta pesquisa, para a compreensão rítmica das músicas do Bumba-meu-Boi, na ausência de registros fonográficos das mesmas. Dos vinte e quatro Baianos analisados, vinte foram

anotados por Mário em compasso binário e puderam ser interpretados à luz deste paradigma. Um fator interessante foi identificar, em quinze destes exemplares, a presença de dois padrões de *tresillo*, denominados aqui de "*tresillo pequeno*" e "*tresillo grande*" (Fig. 2). É importante ressaltar que estes padrões foram identificados a partir das anotações do próprio Andrade, assinaladas no primeiro "Baiano de Abertura" (ANDRADE, 1959: 40) por notas acentuadas (na Fig. 2, observar os acentos circulados em vermelho) que completam o ciclo isócrono do "*tresillo grande*", deixam em aberto a possibilidade da compreensão desses acentos como uma série subjacente ao habitual "*tresillo pequeno*", aqui entendido como linha guia (*time-line pattern*) do Baiano, o que será discutido mais adiante. Uma vez que a prática instrumental do repertório do Bumba-meu-Boi foi um dos objetivos deste trabalho, esses padrões foram aplicados na *performance* com a rabeca e se mostraram bastante efetivos.

Esta parte do trabalho é dedicada ao fornecimento de uma solução possível aos problemas levantados acima, naturalmente não como uma resposta para todos os exemplos musicais, mas que permite abordar este riquíssimo repertório de rabeca do Bumba-meu-Boi do Rio Grande do Norte, no instrumento, de maneira coerente e idiomática.

1.º Baiano de Abertura



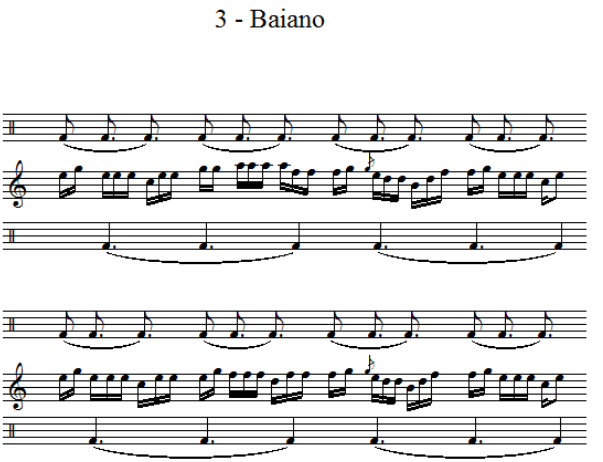


Fig. 2: Reprodução de dois Baianos (voz intermediária), a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 40 e 42), ilustrando os dois padrões de *tresillo*, pequeno (voz superior) e grande (voz inferior). As ligaduras indicam cada padrão de *tresillo*.

Número de cordas e afinação

Gramani (2002) relata uma série de padrões de afinação (5ª-5ª-5ª; 5ª-5ª-4ª; 5ª-4ª-5ª; 5ª-4ª-3ªM; 4ª5ª-5ª; entre outros) e rabecas com três e quatro cordas, enquanto Murphy (1997), em sua pesquisa de cunho parecido, mas concentrada em rabecas e rabequeiros no Estado de Pernambuco, registrou apenas instrumentos de quatro cordas afinadas, em todos os casos, em 5as, como no violino. A partir dessas informações, observa-se que dois padrões ocorrem, certamente na região nordeste do Brasil, para as rabecas com quatro cordas: 5ª-4ª-3ªM e em 5as. Por outro lado, o medievalista Christopher Page em seu abrangente estudo teórico e prático *Voices and Instruments of the Middle Ages* (1986: 127-128) ressalta a importância da não padronização das afinações nos instrumentos de corda friccionada medievais como a *viella* e a *rubeba* - este último, um ancestral direto da rabeca - a partir das descrições de afinação e seu uso, encontradas no tratado de Jerome de Moravia, escrito no séc. XIII em Paris. Page define dois tipos de padrões de afinação: a primeira como "heterofônica", que mistura intervalos variados entre 5ª, 4ª ou 3ª, favorecendo o emprego de bordões modais; a segunda, "homofônica", que utiliza somente os intervalos de 5as (o mesmo padrão empregado na família do violino), mais apropriada à realização de linhas melódicas. No caso das músicas informadas por Vilemão Trindade, sua performance com a rabeca afinada no padrão heterofônico mostrou-se bastante eficiente. É necessário,

entretanto, transpor os exemplos para o tom adequado ao padrão adotado na rabeca, ou seja, deve-se levar em conta que os bordões permanecem em cordas abertas e os dedilhados são, em sua maioria, executados sem a necessidade de mudança de posição. Os tons experimentados variaram de Dó (Dó 3; Sol 3; Dó 4; Mi 4) a Lá (La 3 ; Mi 4; La 4; Dó# 5). Na fig. 3, é possível observar o aumento do número de cordas soltas a partir dessa transposição. Já na fig. 4, a utilização dos bordões encontra-se ressaltada assim como as arcadas.

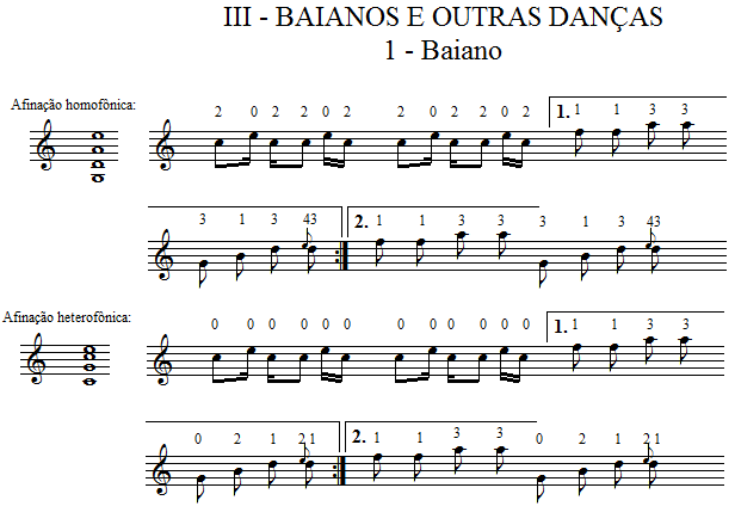


Fig. 3: Exemplo de Baiano nos dois tipos de afinação: acima, homofônica (em 5as) e abaixo, heterofônica (5ª-4ª-3ªM). Os números sobre as notas indicam os dedos utilizados: "0"- corda aberta, "1"- indicador, "2"- médio, "3"- anelar e "4"- mínimo. Reproduzido a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 41).

A afinação "heterofônica", ao favorecer os bordões modais, permite que o rabequeiro toque praticamente o tempo todo com duas ou mais cordas. Essa característica também é descrita por Page (1986: 127-128), em relação às *viellas*. Ele acrescenta que essa maneira de tocar incorpora ruídos percussivos aos acompanhamentos de bordão, exatamente como fazem os rabequeiros, utilizando esse recurso para produzir uma sonoridade mais robusta, forte, cheia e também como recurso rítmico, seguindo a teoria

dos Padrões Acústicos Mocionais exposta por Tiago de Oliveira Pinto (2001), a partir da pesquisa de John Baily (1977; 2006) sobre o *dutar* do Afeganistão.

A função rítmica da rabeca no Bumba-meu-Boi do Rio Grande do Norte é reforçada, sobretudo, pela idéia de "*time lines*". Essas "linhas-guia" (SANDRONI, 2008: 25) foram identificadas por Nketia[1] e correspondem a uma espécie de *ostinato*, realizado pelas palmas ou pelos idiofones metálicos (de timbre agudo e penetrante) nas músicas da África Negra. Considerando que nos instrumentos listados por Andrade no auto do Bumba não há a menção de instrumentos de percussão e o fato da rabeca ser o instrumento mais agudo do conjunto instrumental (formado, além da rabeca, por violão ou viola e harmônica), pode-se imaginar a importância rítmica da rabeca nesse contexto. Além de conduzir a sequência de semicolcheias, como faria normalmente um pandeiro no Coco ou na Embolada, com uma sucessão de acentos produzidos pelos golpes de arco e mudanças de corda, a linha rítmica da rabeca pode ser entendida como um linha-guia de referência para os músicos e brincantes do Bumba-meu-Boi. A utilização dos bordões isócronos às articulações de cada um dos três grupos de pulsações do *tresillo* (fig. 4), junto aos acentos imprimidos pelo arco, intensifica esse caráter rítmico. A importância da função rítmica da rabeca pode ser confirmada pela pesquisa de Ana Cristina da Nóbrega (2000) junto ao Cavalo Marinho de Mestre Gasosa em Bayeux, Paraíba:

> "Nas 'danças' Artur [rabequeiro] reforça os desenhos rítmicos e melódicos do canto sublinhando-os, e nos interlúdios instrumentais improvisa em torno de idéias melódicas realizadas pelo tema das músicas, utilizando a imitação e variação. O Mestre [Gasosa] costuma dizer que 'o balanço da mão de Artur no arco faz o balanço do baião pra gente dançar'." (NÓBREGA, 2000: 105).

Note-se que neste grupo de Cavalo Marinho (uma espécie de Bumba-meu-Boi regional) estão presentes instrumentos de percussão (pandeiro e triângulo) e, mesmo assim, a rabeca mantém o status de guia para os brincantes. Em nossa pesquisa, pudemos constatar a vitalidade rítmica que os exemplos adquiriram quando executados a partir do paradigma do *tresillo,* sobretudo a partir do momento em que os bordões de cordas soltas marcam as acentuações. Os exemplos da Fig. 5 ilustram bem sobre a importância do uso rítmico do arco.

[1] KWABENA NKETIA, quem primeiro utilizou o termo *time line* em 1963, decreve-o como "um ponto constante de referência pelo qual a estrutura frasal de uma canção, bem como a organização métrica linear das frases são guiadas" (NKETIA, 1963 apud AGAWU, Kofi, 2006).

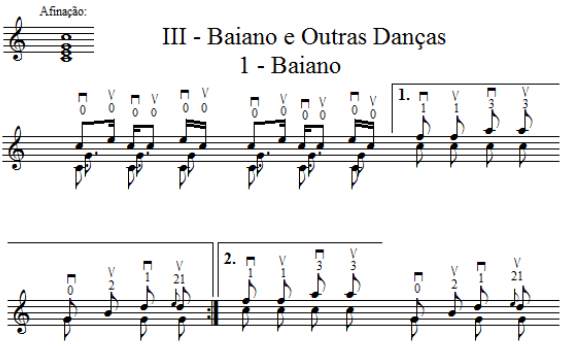
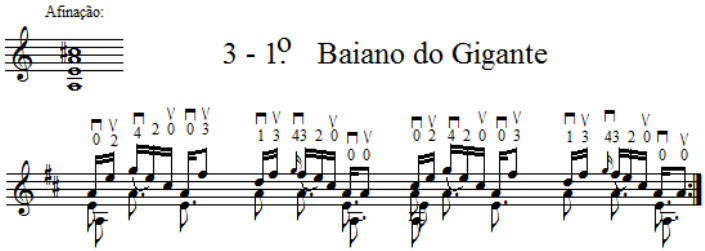


Fig. 4: Mesmo Baiano representado na figura anterior, ao qual foram acrescentados os bordões e as arcadas isócronas para baixo.

Dos Baianos analisados, dezesseis encontram-se no modo jônio e a afinação "heterofônica" também se mostra interessante por fornecer um apoio harmônico consonante sobre a fundamental/*finalis* da escala em qualquer uma das cordas, quando tocadas abertas.

O *rabab*, instrumento árabe presente atualmente no Marrocos e uma das matrizes da rabeca medieval, aparece em seus primeiros registros apresentado como *rabab as sa'ir* [rabeca do poeta] (ALVES, 1998: 15), o que o aproxima, por exemplo, das descrições da rabeca associada a instrumento acompanhador dos cantadores cegos nas feiras nordestinas, conforme consta em relatos de Câmara Cascudo e na literatura de José Lins do Rego (NÓBREGA, 2000: 19-20). O rabequeiro e cantador "Cego Oliveira" foi uma figura emblemática desse caráter ancestral da rabeca. Esta facilidade de acompanhamento é proporcionada pelas cordas soltas que se repetem em oitava e garantem o centro modal, que é mais uma característica em favor da afinação "heterofônica".



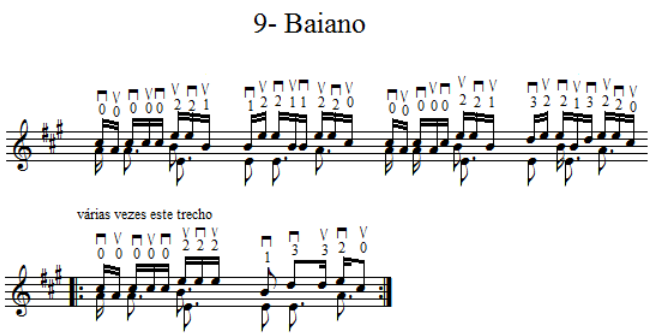


Fig. 5: Dois exemplos de Baianos (ANDRADE, 1959: 69 e 43, respectivamente) ilustrando a utilização rítmica do arco. Observar a afinação "heterofônica" em Lá.

Toadas

Das cinco toadas anotadas por Mário de Andrade a partir de Vilemão, duas são de especial interesse: "O Gigante" e "Manuel da Lapa" (Fig. 6). Nestes dois casos ocorre a mobilidade da 3ª e da 6ª. Ambos os exemplos apresentam mais versões publicadas no 3° tomo de *Danças dramáticas...* ("O Gigante" tem mais duas versões e "Manuel da Lapa", mais uma), mas somente as de Vilemão apresentam esta variação.

Em "O Gigante", as estrofes estão dispostas em quatro versos: os dois primeiros são cantados/tocados no modo mixolídio e repetidos em eólio (3ª e 6ª abaixadas), o primeiro, e mixolídio (3ª e 6ª elevadas), o segundo. Os dois últimos estão no modo dórico (3ª abaixada e 6ª permanecendo elevada) e são repetidos no mesmo modo.

Já em "Manuel da Lapa", as estrofes estão dispostas em dois versos, mas que são repetidos também. O primeiro verso começa com a 6ª elevada (primeira nota) e termina com a 6ª abaixada (última nota). Oneyda Alvarenga, referindo-se, em nota rodapé, a esta 6ª abaixada, escreve: "*Pelo que se vê no original de colheita, o bemol cortado indica 'quarto-de-tom acima', entre sol-bemol e sol-natural*" (ANDRADE, 1959: 79). O modo não pode ser determinado, pois a 3ª não aparece no primeiro verso. É repetido exatamente da mesma maneira. O segundo verso inicia na 3ª abaixada (modo dórico) e termina na 3ª elevada (uma oitava abaixo; modo mixolídio), sendo repetido igual também. Este tipo de mobilidade da 3ª e da 6ª é um fenômeno musical presente em melodias medievais de cunho árabe e sefaradita.

Soler (1995: 74), comentando a respeito da herança cultural nordestina, levanta

uma questão bastante interessante: apesar de as navegações, com as consequentes conquistas de novos território e movimentos de imigrantes, terem ocorrido a partir de 1500, período da Renascença, os imigrantes eram pessoas do povo e sua cultura ainda ecoava os traços medievais. Sua prática musical e poética, assim como seus instrumentos, era fruto desta época. Logo, a herança cultural trazida pelos portugueses para o nordeste brasileiro estava carregada destes traços medievais e se reflete na construção e uso dos instrumentos musicais e nas escalas híbridas, que não obedecem a lógica dos modos eclesiásticos.

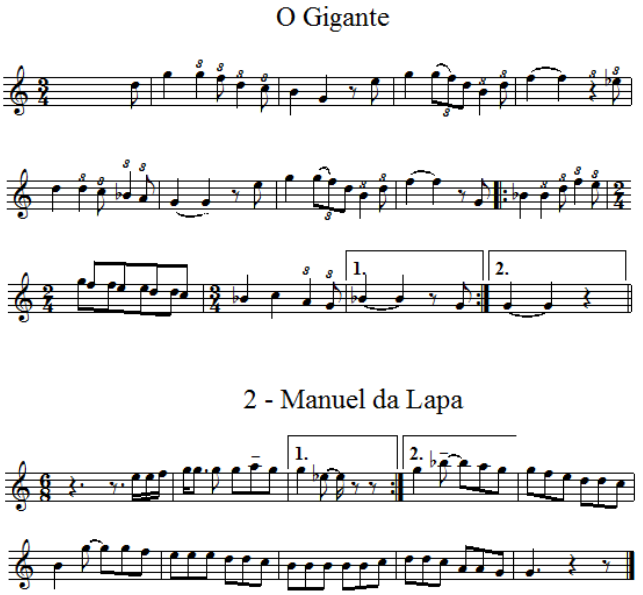


Fig. 6: Representação de duas toadas com a 3ª e a 6ª móveis, a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 67 e 79).

Considerações finais

O conteúdo musical referente às rabecas, detectado na obra de Mário de Andrade, apresenta-se como um ponto de partida para a exploração do universo popular de tradição oral referente a estes instrumentos, apontando-os como exemplo de vozes musicais dotadas de identidade e potencialidade musicais próprias. Acredita-se, no entanto,

que a riqueza deste material será mais claramente demonstrada através da experiência instrumental, o que permitiria a identificação dos possíveis padrões acústicos mocionais, como definidos por John Baily (1977) em *Movement Patterns in Playing the Herati Dutar*.

As rabecas brasileiras são instrumentos bastante diversificados quanto à forma do corpo e do arco, o número de cordas e a afinação (GRAMANI, 2002). Explorar estas variações na execução do repertório apresentado neste estudo pode revelar a descoberta de uma ampla diversidade de possibilidades musicais.

No registro das melodias fornecidas por Vilemão, Mário de Andrade utilizou a notação musical convencional em partituras, que sugere uma execução regrada pela fórmula de compasso. Sandroni (2008) já argumenta sobre a impraticabilidade de se analisar a estética e a história da música popular a partir das partituras; o ideal seria o estudo do resultado fonográfico da *performance* musical. Porém, na ausência deste para o material da presente pesquisa, a prática musical com a finalidade de revelar padrões acústicos mocionais, segundo o *paradigma do tresillo* (SANDRONI, 2008), parece constituir uma alternativa razoável. A dança de maior abundância no Bumba-meu-Boi, o Baiano, possivelmente soará mais característica pela execução de seu ritmo segundo este paradigma, onde a concepção do compasso é substituída pela de ritmos aditivos (Cf. Fig. 1).

O documento que traz as melodias fornecidas por Vilemão aponta como co-informante o cantador/violeiro João Sardinha. A questão de se especificar quem teria informado quais melodias exatamente aponta, neste estudo, para o rabequeiro a sua grande maioria. Das 29 melodias em questão, 24 são "Baianos" instrumentais que como exposto anteriormente se mostraram muito idiomáticos na rabeca. Das cinco restantes, somente o "Lamento de Mateus" foi informado certamente por João Sardinha, como atesta Mário de Andrade (1959: 11) na "Psicologia" deste cantador, com as outras permanecendo uma incógnita.

O presente estudo foi de caráter duplo: em primeiro lugar, detectou no vasto material coletado por Mário de Andrade em sua viagem ao nordeste brasileiro, entre os anos 1928-29, as informações sobre a rabeca e sua música. A importância da consulta aos manuscritos originais foi central para o entendimento das variações, por exemplo, que Mário comenta na prática instrumental de Vilemão: "As peças dêle foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças" (ANDRADE, 1959: 11). Como em *Danças dramáticas...* foram publicadas as versões definitivas, ficaram de fora exemplos da tentativa de Mário em passar esta música variada para o papel, justamente informações ricas sobre a prática instrumental, que, a fim de incorporar a linguagem do instrumento, deve estar baseada não somente nas partituras, mas incorporar estas variações no contexto da música

improvisada. Tendo isso em mente, pôde-se constatar que alguns pares de exemplos anotados por Andrade são nitidamente variações/improvisações sobre um mesmo modelo rítmico/melódico.

Em segundo lugar, a execução instrumental deste repertório na rabeca permitiu uma experiência musical inimaginável se os exemplos fossem lidos somente a partir da partitura e executados ao piano ou mesmo no violino. Aqui, o emprego da afinação "heterofônica", permitindo a utilização das cordas abertas e dos bordões, associada ao paradigma do *tresillo*, foi essencial para a vivência rítmica proporcionada pela rabeca, na ação performática do repertório do Bumba-meu-boi.[2]

Referências

AGAWU, Kofi. Strutural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the 'Standard Patern' of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society,* Vol. 59, n. 1, pp. 1-46, 2006.

ALVES, A. *Arabesco:* da música árabe e da música portuguesa. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira, CRL, 1989.

ANDRADE, M. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Os Cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

BAILY, J. Movement Patterns in Playing the Herati *dutar*. In: BLACKING, John (Ed.). *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977. p. 275.

_____. Music and the Body. *The World of Music*, v. 37-2, p. 11, 1995.

_____. John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface': Two Plucked Lutes from Afghanistan. In: REILY, S. A. (Ed.) *The Musical Human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the XXI century.* London: Ashgate, pp. 107-123, 2006.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: The University of Washington Press, 1973.

[2] Agradecimentos. À UDESC, pelo fornecimento de bolsa de Iniciação Científica PROBIC a Jorge Linemburg; ao PPG-MUS da mesma instituição, por conceder as passagens aéreas possibilitando a visita ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, no IEB-USP; aos funcionários do IEB, pelo auxílio durante a consulta aos manuscritos; ao amigo Fabiano Pogonóforo, pela hospedagem em São Paulo.

BUTT, J. *Playing with History*: the Historical Approach to Musical Performance. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

CONTIER, A.D. Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional. *Trama Interdisciplinar*, v. 2, p. 73, 2010.

DE PÁDUA, V. M. *Mário de Andrade e a estética do Bumba-meu-Boi*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FIAMINGHI, L. H. *O violino violado:* rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de "outros violinos". *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.

FIAMINGHI, L.H.; PIEDADE, A. *Rabeca Reborn: The Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music*. 2009. Disponível em: http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/62A-Piedade-Fiammenghi.pdf. Acesso em: 1 abr. 2011

GRAMANI, D. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara:* estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GRAMANI, J. E.; GRAMANI, D. (Org.) *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba: edição independente, 2002.

GUERRA-PEIXE, C. *Variações sobre o Baião*. 1955. Disponível em: http://www.guerrapeixe.com/index2.html. Acesso em: 1 abr. 2012.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 1, p. 55, 1960.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca oculta em Mário de Andrade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 290-298.

MARTINS, E. C. S; LIMA, A. J. *Práticas de ensino da música de rabeca no Rio Grande do Norte*. 2010. Disponível em: http://dc217.4shared.com/doc/zYEg27S4/preview.html. Acesso em: 1 abr. 2012.

MURPHY, J. The "rabeca" and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review*, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

NÓBREGA, A.C.P. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba (um estudo de*

caso). João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2000.

PAGE, C. *Voices and Instruments of the Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986.

PINTO, T. O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Rev. de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221, 2001.

SANDRONI, C. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.

Jorge Linemburg Jr. é Bacharel em Ciências Biológicas pela UFSC (2005) e Graduando no curso de Bacharelado em Música (viola) da UDESC. Como violista integrou as Orquestras de Câmara da UNISUL, Orquestra Sinfônica de Santa Catarina, Orquestra UDESC e Orquestra de Cordas da Ilha. Desde 2010 realiza pesquisa, com bolsa de Iniciação Científica PROBIC, com rabecas brasileiras, sob orientação de Luiz Henrique Fiaminghi. Seus principais trabalhos apresentados são na área de ecologia e biologia teórica. jlinemburg@hotmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi. Professor Adjunto (UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina) nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq especializou-se em violino barroco na Holanda. Foi membro da *Orquestra Barroca da Comunidade Européia* em 1991/92. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 6 CD's, tendo realizado turnês no Brasil e exterior. Coordena o grupo de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca" na UDESC. Como intérprete e pesquisador atua nas áreas de música antiga e tradição oral brasileira. lhfiaminghi@yahoo.com.br

Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca

Eurides de Souza Santos (UFPB)

Resumo: O presente texto trata da trajetória musical de Sivuca, Severino Dias de Oliveira (1930-2006), incluindo suas experiências em Itabaiana, cidade paraibana onde nasceu e ganhou o primeiro acordeom; seu trabalho nas rádios e suas viagens ao exterior. Com base na obra *Rapsódia gonzagueana*, feita em homenagem a Luiz Gonzaga (1912-1989), o texto discute a noção de nordestinidade e internacionalidade em Sivuca, questionando as homologias musicais presentes na literatura acadêmica canônica e, finalmente, argumenta que a identidade musical resulta de continuadas interações dialéticas entre indivíduos e o ambiente social e físico. A fundamentação teórica apoia-se em estudos culturais de Stuart Hall, bem como em pensamento de estudiosos da música popular urbana, como Frith (1987), Middleton (1990), Negus (1996) e Vila (1996).

Palavras-chave: Sivuca. Rapsódia gonzagueana. Acordeom. Identidade musical. Dialogismo.

Title: *Nordestinidade Gonzagueana* [Gonzaguian Northeasternness] in Songs by Sivuca

Abstract: This text deals with the musical trajectory of Sivuca--Severino Dias de Oliveira (1930-2006) including his experience in Itabaiana, a town in the State of Paraíba [Brazil] where he was born and received his first accordion, his work in radio broadcasting, and his travels abroad. Based on the work *Rapsodia Gonzagueana*, in homage to Luiz Gonzaga (1912-1989), the text discusses the notion of both Sivuca's Brazilian Northeasterness and internationality, questioning musical homologies discussed in canonical literature, and, finally, argues that musical identity is the result of continuous dialectical interaction between individuals and the physical and social environment. The theoretical foundation is supported by Stuart Hall's cultural studies, as well as on the thinking of scholars of popular urban music, like Frith (1987), Middleton (1990), Negus (1996) and Vila (1996).

Keywords: Sivuca. Rhapsody "Gonzagueana". Accordion. Musical Identity. Dialoguism.

SANTOS, Eurides de Souza. Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 161-180, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Rapsódia gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca" (SANTOS 2012: 1959-1967). Aos dados apresentados naquela ocasião foram acrescentados argumentos teóricos, ampliando a participação de autores antes citados e trazendo novos autores, a exemplo de Timothy Rice (2007), no intuito de aprofundar a discussão sobre identidade musical e dialogismo. Foram acrescentados ainda relevantes dados sobre a formação musical de Sivuca e sobre o contexto social, cultural e econômico no qual desenvolveu sua trajetória artística.

Conhecido pelo virtuosismo na *performance* do acordeom, o compositor paraibano Severino Dias de Oliveira, Sivuca (1930-2006)[1], atuou ao longo da carreira como instrumentista e compositor de diversos gêneros da música brasileira e internacional, partindo da "convicção de que era um músico paraibano, nordestino e brasileiro, sabendo o que queria", como afirmou em entrevista (BARRETO NETO et al., 1985: 9)[2]. O gosto pelo acordeom teve início ainda na infância e se desenvolveu com um sentido afetivo-familiar.

> Aos cinco anos de idade, já tocava, em uma harmônica feita de madeira, as músicas de um bloco conhecido como "maracatu de João Penca". Aos nove anos, ele e os irmãos ganharam dos pais José Dias de Oliveira e Abdólia Albertina Oliveira a primeira sanfona (SIVUCA..., [s.d.])[3].

Embora não sendo o único instrumento musical que tocou, o acordeom sempre teve papel singular na sua carreira, não tendo sido abandonado, nem mesmo naqueles contextos nos quais o instrumento foi considerado remoto ou excêntrico, a exemplo do mercado para o *jazz*, a bossa-nova e o *rock*, a partir da segunda metade da década de 1950. Tal era a intimidade de Sivuca com o instrumento, que ele afirmava ser "um ser humano diferente dos outros porque tinha um membro-extra, o acordeom" (FREITAS, 1996: 1). O acordeonista e compositor Dominguinhos (In: SIVUCA..., [s.d.]) destaca a persistência e a habilidade de Sivuca ao instrumento, dizendo que ele "abraçou a música com a sanfona".

Neste texto, propomos uma discussão sobre identidade e dialogismo na música de Sivuca, trazendo como recorte a sua obra para acordeom e orquestra sinfônica, intitulada *Rapsódia gonzagueana*, composta em homenagem a Luiz Gonzaga. A *Rapsódia gonzagueana* está registrada no CD *Sivuca sinfônico* (2004) e no livro de partituras *Sivuca* (GADELHA, 2009), que trazem as obras escritas para acordeom e orquestra sinfônica, bem como para acordeom e quinteto de cordas.

O argumento principal, neste texto, é de que a identidade musical internacional em Sivuca não se contrapõe nem constitui um fato extraordinário à sua identidade musical paraibana, nordestina e brasileira, mas resulta de um conjunto de escolhas musicais dentro

[1] Sivuca nasceu na cidade de Itabaiana, mesorregião do agreste paraibano, área geográfica de abrangência do semiárido brasileiro (SIVUCA..., [s.d.]).

[2] Todas as citações extraídas de entrevistas publicadas em jornais foram também consideradas em conversas com Glória Gadelha (2011), a quem agradecemos pela contribuição.

[3] Depoimento gravado em vídeo. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 15 out. 2011.

de um universo rico de sonoridades e resulta também do caráter dialógico das suas experiências musicais e sociais desde a infância, quando começou a tocar acordeom.

Entre os anos de 1965 a 1969, em Nova York, Sivuca participou, como arranjador e violonista, do trabalho da cantora africana Miriam Makeba, tendo aberto espaços possíveis para o acordeom. Em 1968, gravou, com violão, o compacto duplo *Golden Bossa Nova Guitar*, no Japão. Em 1970, trabalhou como músico de Harry Belafonte, acompanhando-o ao violão e também ao acordeom. No CD *Enfim Solo*, de 1997, toca piano, violão e acordeom. (Cf. GADELHA, 2009: 14-15). Em diversos contextos, o não uso do acordeom estava relacionado à condição de se manter no mercado musical. Sobre a fase em que morou nos Estados Unidos, ele disse: "Para conquistar espaço por lá, tive que entrar tocando violão" (FREITAS, 1996: 1).

A presença do acordeom no âmbito da chamada música folclórica, e ainda como traço identitário de gêneros regionais, a exemplo do baião e do forró, resultou em associação direta e espontânea do instrumento a esses repertórios, limitando, por vezes, a percepção das possibilidades técnicas e sonoras do acordeom na execução de outras músicas. Quando publicou a obra *The Jazz Scena*[4], em 1959, Eric Hobsbawm chamou a atenção para o fato de que ninguém ainda havia conseguido "produzir jazz de boa qualidade com o acordeão" (2009: 175). Esta realidade denota também processos culturais, políticos e mercadológicos mais amplos, que historicamente têm resultado em continuadas demarcações de território entre campos sociomusicais. Em tempos passados, o uso do acordeom em ambientes reservados para a dança e a diversão, da mesma forma, o distanciou da sua utilização pela chamada música séria europeia.

> No início do século XX, o acordeom estava associado ao redor do mundo com a música tradicional, os cafés, salões de baile e salas de música. Para que ele fosse levado a sério, como um instrumento de concerto, houve uma necessidade de escolas para dar instrução de alto nível sobre o instrumento, para o desenvolvimento de um repertório original de compositores reconhecidos, e para aperfeiçoamentos a serem feitos no instrumento, que pudessem responder às exigências do novo repertório. Ele também deveria ser capaz de responder de forma consistente às exigências da *performance* artística (HARRINGTON; KUBIK, 2001: 61, tradução nossa)[5].

[4] Publicado no Brasil com o título *História Social do Jazz*, em 2009.

[5] "By the early 20th century the accordion was associated around the world with traditional music, cafés, dance halls and music halls. In order for it to be taken seriously as a concert instrument there was a need for schools to give high-level instruction on the instrument, for the development of an

No âmbito da indústria fonográfica, o interesse pelo acordeom e, de modo geral, por qualquer instrumento ou produto musical pode ser ampliado ou reduzido de acordo com o viés financeiro que tal interesse venha representar. Na década de 1950, a grande aceitação do baião de Luiz Gonzaga trouxe o acordeom para o foco do mercado da música brasileira, colocando o instrumento em alta, favorecendo a indústria fonográfica, fabricantes e músicos que atuavam neste seguimento. Esse movimento de fluxo e refluxo envolvendo os bens do mercado da música conta, particularmente, com o aspecto da "diferença" que, segundo Middleton (2006: 204, tradução nossa), "está, certamente, em todas as músicas do povo, [e estas], no entanto, também estão inextricavelmente posicionadas dentro de estruturas mantidas e manipuladas pelo poder das corporações monolíticas (bem praticado, é claro, na exploração rentável da diferença)"[6].

Por sua vez, as tendências advindas das preferências da audiência, das características dos artistas, ou das demandas de segmentos da sociedade, tais como empresas de moda, de comunicação, entre outras, podem ser cruciais nas decisões do mercado fonográfico, em relação ao foco que se dá a um produto musical. Para o músico, no entanto, as fronteiras que separam os espaços entre repertórios e instrumentos podem ser diluídas através da sua habilidade e imaginação artística. Em depoimento, Sivuca revelou como fez para vencer o preconceito contra o acordeom, quando ele estava nos Estados Unidos: "Eu usava a voz com o instrumento e fazia o som diferente da sanfona natural. Aí, eu conquistei os americanos fazendo isso" (RODRIGUES, 2003: 1).

Entre os anos de 1939, desde que ganhou o primeiro acordeom, até 1945, quando transfere domicílio para Recife, Sivuca viajou pelo interior do Nordeste brasileiro, tocando música regional com músicos locais. Foram tempos de aprendizagem, experimentações e ampliação do conhecimento do universo musical nordestino, quando o gosto e a habilidade para tocar o acordeom apontaram para os rudimentos da sua obra e prática de compositor, arranjador, instrumentista e improvisador. Ao falar sobre o *Concerto sinfônico para Asa Branca*, sua primeira peça sinfônica, composta em 1985, Sivuca destacou a singularidade desta obra, dizendo que era provavelmente a primeira vez que uma orquestra brasileira tocava pela ótica do acordeonista: "Sou eu mesmo quem prepara as partituras, a orquestração. Tudo fica muito bonito e harmonioso porque conheço bem as possibilidades

original repertory by recognized composers, and for refinements to be made to the instrument so that it could produce what the new repertory required. It also needed to be capable of responding consistently to the demands of subtle artistic performance" (HARRINGTON; KUBIK, 2001: 61).

[6] "'Difference' is certainly everywhere in the people's musics, which, however, are also inextricably positioned within structures maintained and manipulated by monolithic corporate power (well practiced, of course, in the profitable exploitation of difference)" (MIDDLETON, 2006: 204).

e as limitações do meu instrumento em conjunto com uma orquestra sinfônica" (NÓBREGA, 1989: 3).

A busca pelo conhecimento de músicas diversas, no contexto interiorano de Itabaiana, tem sido assim descrita:

> De vez em quando, à tarde, o garoto ouvia o rádio, numa venda, que também era o bilhar de Antônio Batista, do outro lado do Rio Paraíba, o único aparelho do povoado. Bilino[7] atravessava a nado o curso de água, a fim de escutar os sucessos da Rádio Clube. Voltava para casa, também a nado, relembrando as músicas de cabeça, em meio à sonoridade das águas. Quando chegava, ia imediatamente arriscar no fole as melodias assimiladas (BARRETO; GASPARINI, 2010: 63).

De acordo com Sivuca, a observação e a vivência entre músicos da cultura popular, desde a infância, contribuíram com as bases para o seu fazer musical: "Eu aprendi muito com os artistas populares, principalmente os cantadores de coco[8] que até hoje influenciam meu trabalho. Eles animavam as noitadas que minha família promovia ao redor das caieiras[9]" (FREITAS, 1996: 1).

O improviso musical, tão caro à experiência de Sivuca, aparece como característica crucial e marca artística no universo dos cantadores de coco. Mário de Andrade ressalta a importância do improviso nos cocos, afirmando:

> Pela maneira com que escutei cantar pessoas acostumadas ao jeito dos coqueiros[10], o que me parece é que pra estes a música tem um caráter improvisante sempre. [...] o conceito improvisante que o coqueiro tem da música o leva a sutilezas rítmicas (ANDRADE, 2002: 367).

---

7 Apelido de criança.

8 No Estado da Paraíba, é possível verificar dois tipos de formação entre os cantadores: as duplas de cantadores, que fazem o desafio, a exemplo dos cocos de embolada, para o qual não há necessariamente a dança; e aqueles que fazem o coco de roda, cujo conjunto é formado por um solista, instrumentistas e um coro responsável pelo responso e pela dança.

9 Forno de olaria

10 Coqueiro, coquista, cantador de coco, mestre cirandeiro, são alguns dos nomes dados a estes músicos.

Enquanto a convivência e a atuação entre músicos da terra de origem constituíram as primeiras bases para uma obra musical construída ao longo da vida, a saída para Recife, aos quinze anos de idade, para atuar entre músicos da Rádio Clube de Pernambuco, proporcionaria novas experiências que iriam influenciar sua maneira de perceber o universo musical, seu aprendizado e o modo de recriar as sonoridades à sua volta.

Além de mercado promissor para a carreira dos músicos, as emissoras de rádio eram, por assim dizer, verdadeiras escolas, com professores, um alunado eclético, acervo de partituras e espaços para observação e experimentação musical. Sivuca fala do encontro com Hermeto Paschoal e seu irmão José Hermeto, em 1950: "eu estava na calçada da Rádio e Jornal do Comércio, quando vi dois garotinhos, cada um com um fole debaixo do braço querendo tocar. Começamos a tocar" (BARRETO NETO et al., 1985: 10). As rádios se constituíram em legítimos laboratórios para músicos e, a partir dos anos 1930, passaram a representar um grande cenário. A música erudita, a regional, a MPB, o *jazz*, além de outros gêneros de origem estrangeira, com suas formações instrumentais específicas, passaram a compartilhar os mesmos espaços físicos, nos estúdios e auditórios das rádios. Tal realidade, evidentemente, era norteada por concepções socioestéticas, que delimitavam os espaços hierárquico-simbólicos musicais. Mesmo dentro de um contexto de reforço às fronteiras, as rádios representavam verdadeiras arenas de negociações, onde o diálogo e o confronto entre estilos musicais eram mantidos e renovados, através dos diferentes repertórios e conjuntos instrumentais, que visavam atender a um público cada vez maior e mais eclético.

Um importante aspecto das rádios, como veículo de difusão entre as décadas de 1930 a 1950, foi a urbanização dos estilos musicais rurais, contextualizada, evidentemente, pela presença crescente nas áreas urbanas de músicos oriundos do interior. O trabalho do compositor Luiz Gonzaga, por exemplo, sintetiza, principalmente com a divulgação do baião urbano, esse movimento migratório que, se por um lado, trazia ao público citadino o som musical do ambiente rural, por outro, buscava um novo sotaque para este som, de forma a torná-lo familiar e bem aceito no espaço urbano. A obra de Luiz Gonzaga é um exemplo da influência direta do trabalho das rádios na formação de músicos, como reconheceu o próprio Sivuca: "era Luiz Gonzaga gravando no Rio, e eu escutando seus discos e aprendendo em Itabaiana" (NÓBREGA, 1989: 3). Ruth Finnegan reforça a ideia de consumo musical como parte do processo de formação, sugerindo "que o 'consumo' foi central para o modo segundo o qual músicos criaram suas próprias identidades e sons, através da imitação e do aprendizado a partir de gravações existentes" (FINNEGAN apud NEGUS,

1996: 29, tradução nossa)[11]. Em depoimento, Sivuca afirmou que foi na Rádio Clube de Pernambuco que teve a oportunidade de ouvir muita música das orquestras norte-americanas através do *Jukebox*[12] (FREITAS, 1996: 2). A audição do repertório executado pelas orquestras americanas, as *Big Bands*, foi também de grande relevância nos processos de construção da sua música, e as sonoridades trazidas desta formação instrumental podem ser percebidas, sobretudo, nos seus arranjos para orquestra.

De acordo com Sivuca, as primeiras noções de teoria musical lhe foram dadas pelo saxofonista Lourival Oliveira (1918-2000)[13], que trabalhou na Rádio Clube de Pernambuco, na década de 1940 (RODRIGUES, 2003). Ainda no contexto pernambucano, agora na Rádio do Comércio, a oportunidade de estudar com o maestro e compositor Guerra-Peixe, que atuou nesta rádio entre os anos de 1949 e 1951, viria ampliar seus conhecimentos da harmonia musical e fortalecer as bases para uma produção voltada à orquestra sinfônica, que só seria iniciada na segunda metade da década de 1980. A importância do contato com este compositor foi assim descrita por Sivuca: "Foi o maestro Guerra-Peixe quem me deu todas as coordenadas em um estágio musical que fiz com ele durante três anos. Ele me preparou para o mundo" (NÓBREGA, 1978: 1).

A carreira de Sivuca, como de muitos músicos brasileiros, foi pautada pelas constantes trocas - musicais, profissionais e humanas - com outros músicos e grupos instrumentais, que trilharam caminhos semelhantes, em busca de espaço e reconhecimento profissional. Dessa experiência com o outro - local e estrangeiro - ampliaram-se as oportunidades de construir um discurso musical multicultural, formado de elementos das muitas sonoridades e práticas musicais que experimentou nos lugares em que viveu.

Música e Identidade

Timothy Rice (2007) destaca o surgimento de novos temas, na etnomusicologia, a partir de 1980, fato que incide na renovação das "listas" canônicas da tradição dos estudos etnomusicológicos. Ele utiliza a figura da "natureza glutona da etnomusicologia", sugerida por Bruno Nettl (2005), para explicar a constante ampliação de temas e a dinâmica

[11] Finnegan "suggested that 'consumption' was central to the way in which musicians created their own identities and sounds by imitating and learning from existing recordings" (FINNEGAN apud NEGUS, 1996: 29).
[12] Vitrola.
[13] "Paraibano de Patos, nascido em junho de 1918, Lourival Oliveira [...] foi clarinetista da Orquestra da Banda Militar de Pernambuco, no final da década de 30. Contratado pela Radio Clube, foi clarinetista, saxofonista e arranjador da orquestra desta emissora" (FREVO... [s.d.]).

interdisciplinar do campo. Para Rice, a emergência dos estudos sobre a relação entre música e identidade, impulsionada, principalmente, a partir dos anos 1990, vem da consciência, por parte dos pesquisadores, de que vivemos em uma realidade caracterizada por rupturas e deslocamentos.

> Desde o início dos anos 90, tem sido crescente o sentimento na etnomusicologia, advindo, com maior frequência, da experiência direta do trabalho de campo, que as pessoas habitam um mundo que está "fragmentado" e "desterritorializado", que elas possuem oportunidades sem precedentes para a mobilidade geográfica, econômica, cultural e social, desvinculadas das ostensivas identidades tradicionais étnica, nacional, de gênero, de classe e das categorias; e que as "rotas" da vida estão se tornando tão ou mais importante que as "raízes" (RICE, 2007: 19-20, tradução e grifos nossos)[14].

As discussões sobre música e identidade, na etnomusicologia, contam com reflexões advindas das ciências sociais e humanas (HALL; DU GAY, 1996; APPADURAI, 1996; CLIFFORD, 1997; GIDDENS, 1991 e outros) e, em especial, dos estudos sobre música popular urbana (FRITH, 1987; MIDDLETON, 1990; NEGUS, 1996; VILA, 1996 e outros), que questionaram as ideias de homologias presentes na literatura histórica destes campos. Vila (1996: 6) investiga as razões de determinados atores sociais (sejam grupos étnicos, classes, subculturas, grupos etários, ou de gênero) se identificarem com certos tipos de música e não com outros. Buscando, a princípio, a resposta nos argumentos homológicos da escola subculturalista inglesa, Vila (ibidem) conclui que tais argumentos são insuficientes, uma vez que "não podem dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais".

[14] "There has been, beginning in the 1990s, an increasing sense in ethnomusicology, often from direct fieldwork experience, that people inhabit a world that is 'fragmented' and 'deterritorialized'; that they possess unprecedented opportunities for geographical, economic, cultural, and social mobility untied to ostensibly traditional ethnic, national, gender, and class identities and categories; and that life 'routes' are becoming as or more important than 'roots'" (RICE, 2007: 19-20).

O autor fundamenta seu argumento nos escritos de Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997; bem como no seu próprio artigo: Timothy Rice, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology,* 47, 2003, p. 151-179.

> [...] De acordo com o subculturalismo inglês, estilos musicais específicos se conectariam, de maneira necessária, com atores sociais também específicos, e o fariam através de um tipo de "ressonância estrutural" entre posição social por um lado e expressão musical por outro. Muitas vezes esta "ressonância estrutural" adquire a forma de certa "circularidade expressiva" que ligaria a subcultura em questão à música que a representa (VILA, 1996: 3, tradução nossa)[15].

As tentativas de entender os significados de repertórios e práticas musicais, próprios de determinados grupos culturais, por vezes, desconsideraram as diferenças, dinâmicas e interesses nas relações interpessoais. Middleton (1990 apud VILA, 1996) chama a atenção para a variedade de mecanismos envolvidos nas conexões semânticas entre músicas e grupos sociais:

> Parece haver um reconhecimento generalizado de conexões semânticas entre os tipos musicais específicos e técnicas, e grupos sociais específicos e posições. Se a ideia de homologia *inata* é rejeitada, a questão é como essas conexões funcionam. A resposta mais provável é que uma *variedade* de mecanismos está envolvida e estes mecanismos são inter-relacionados através de processos de *articulação*, os quais funcionam através da operação de diferentes estruturas e tipos *de pertinência* (1990: 237, tradução nossa)[16].

Thomas Turino contribui para os estudos sobre música e identidade, enfatizando a relevância do estudo do indivíduo e suas demandas pessoais na relação com as formações culturais:

---

[15] "[...] de acuerdo al subculturalismo inglés, estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de 'resonancia estructural' entre posición social por un lado y expresión musical por el otro. Muchas veces esta 'resonancia estructural' adquiere la forma de una cierta 'circularidad expresiva' que ligaría la subcultura en cuestión a la música que la representa" (VILA, 1996: 3).

[16] "There does appear to be a widespread recognition of semantic connections between specific musical types and techniques, and specific social groups and positions. If the idea of *innate* homology is rejected, the question is how these connections work. The most likely answer is that a *variety* of mechanisms is involved, and they are related through processes of *articulation*, which function through the operation of different structures and types of *pertinence*" (MIDDLETON, 1990: 237, grifos do autor).

> Sugiro que quaisquer teorias gerais sobre processos artísticos e práticas culturais expressivas deveriam começar com uma concepção do eu e da identidade individual, porque é no viver e respirar individuais que "cultura" e significado musical, em última análise, residem (TURINO, 2008: 95, tradução nossa)[17].

Ainda seguindo Turino (2008: 95), a concepção de uma identidade individual, longe de resumir-se à ideia de um eu subjetivo, um agente único e isolado em si, resulta de continuadas interações dialéticas entre os indivíduos e seu entorno social e físico, percebidas através de práticas observáveis. Sob esta perspectiva, o sentimento de pertencimento a um grupo social seja local, regional ou nacional, e ainda, a identificação com determinados gêneros e/ou estilos musicais, "não são coisas com as quais nós nascemos, mas elas são formadas e transformadas no interior da representação" (HALL, 2005: 48). Buscando responder à seguinte pergunta: "como é contada a narrativa da cultura nacional?", Hall sugere, entre outros aspectos, uma resposta possível:

> Há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos, [músicas] e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, 2005: 52).

Com base no pensamento de Hall, é possível argumentar que o sentido de ser nordestino é histórico e caro às instituições sociais brasileiras, favorecendo o cultivo e produção de repertórios criativos e intercambiados de valores musicais e sociais que mantêm e dinamizam tal *status*. A noção de nordestinidade, que produz e é produzida pelas diversas formas de manifestações significativas individuais e sociais, está presente não só nas músicas, mas também nas narrativas e discursos gerais dos músicos, audiências, bem como de agentes das diversas instâncias sociais, tais como, escolas, governantes, patrocinadores das festas juninas, do turismo, agentes relacionados ao mercado de bens e consumo, entre eles, o da música.

Ícone indiscutível da noção de nordestinidade tem sido o forró - enquanto gênero que abarca vários outros: baião, xote, coco, arrasta-pé e o próprio forró - além das imagens

[17] "I suggest that any general theories about artistic processes and expressive cultural practices would do well to begin with a conception of the self and individual identity, because it is in living, breathing individuals that 'culture' and musical meaning ultimately reside" (TURINO, 2008: 95).

que circulam em torno deste: o sanfoneiro, o trio pé-de-serra, as festas juninas e seus contextos e, de forma particular, as narrativas sobre o sertão nordestino, o sertanejo e a seca. Estas articulações são reforçadas de forma continuada e permeiam os processos de mudanças musicais, sociais, tecnológicos e mercadológicos.

No tema em estudo, dois aspectos chamam a atenção: o músico nordestino e sua música também nordestina que ultrapassam as fronteiras do local/regional para conquistar o mercado musical, nacional e internacional; e o segundo aspecto, o músico e seu instrumento - acordeom - vindos da sua experiência com a música regional e "folclórica" que alcançam os mercados da música popular (bossa-nova, *jazz*) e também, os palcos da música erudita.

Rapsódia gonzagueana

Esta obra reúne sete músicas do repertório de Luiz Gonzaga: *Boiadeiro*, *Juazeiro*, *No meu pé de serra*, *Baião n. 1*, *Assum Preto*, *Cintura Fina*, *A volta da Asa Branca*[18], todas elas cercadas da imagética de uma nordestinidade tradicional que envolve sertão, seca, sofrimento, festas, vida rural, natureza, amor, religiosidade, fé, pureza, simplicidade, resistência, entre outros aspectos.

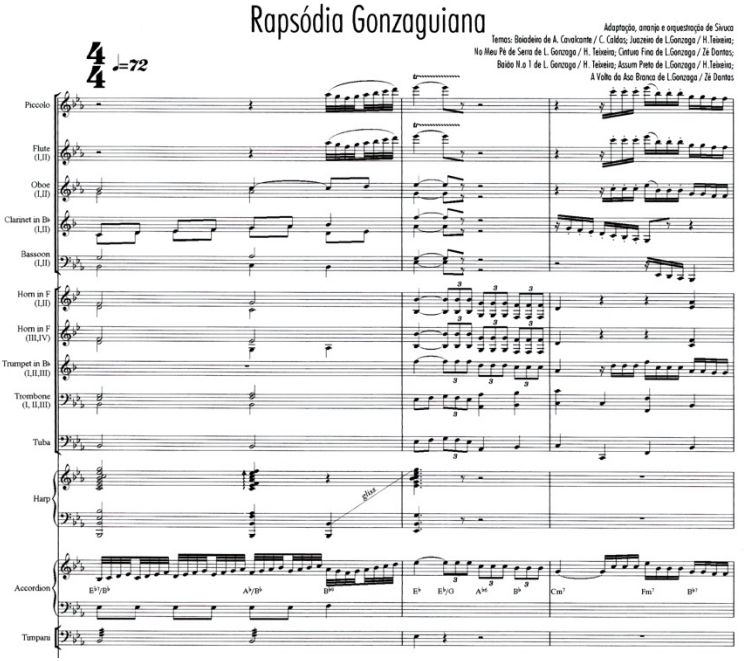
Para compor esta obra, Sivuca inteligentemente reapropriou a forma musical *rapsódia*, que tem por característica a liberdade no processo de composição. O termo *rapsódia* vem do grego e significa um trecho tirado de um canto ou poema. São fragmentos extraídos de uma ou várias composições para se elaborar outra. Robert Fux a define como "composição de forma livre, muitas vezes baseada em melodias populares, constando de diversos temas, tratados em forma de fantasia" (1957: 310). Muito valorizadas no nacionalismo romântico musical, as melodias populares presentes nas obras do assim chamado repertório erudito sustentavam a ideia de que, entre outros aspectos, eram músicas que traduziam a alma do povo do interior com certa autenticidade. Sendo assim, os costumes do "povo" ali representados contrapunham-se à vida nas cidades onde os processos de industrialização produziam a artificialidade (Cf. MARTIN-BARBERO, 2009; MIDDLETON, 2006; VIANA, 2002).

Uma característica central nas músicas de Luiz Gonzaga, em particular no conjunto selecionado para esta rapsódia, é o contraponto entre o imaginário sertanejo da

[18] *Boiadeiro*, composta por Armando Cavalcante e Clécius Caldas; *Juazeiro*, *No meu pé de serra*, *Baião n. 1* e *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; *Cintura Fina* e *A volta da Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

seca e sofrimento, presente, principalmente, nas poesias e, por outro lado, a rítmica que traz o ambiente das festas nordestinas com o baião, o arrasta-pé, o xote e o xaxado. A partir da valorização desta característica gonzagueana, Sivuca vai investir nas sonoridades "sertanejas" por meio das improvisações e transforma toadas, facilmente cantáveis por ouvintes deste repertório, em construções melódicas complexas.

A obra está estruturada em quatorze seções, que se estendem de A a N. A introdução, logo no primeiro compasso, exibe um ambiente sonoro grandioso que remonta às aberturas *hollywoodianas*[19]. Isto se dá através da sonoridade marcante dos tímpanos, do *glissando* da harpa e do movimento ascendente dos demais instrumentos que conduzem a orquestra ao segundo compasso, cujo trinado das flautas anuncia a primeira nota da citação da canção *Boiadeiro* (Ex. 1).

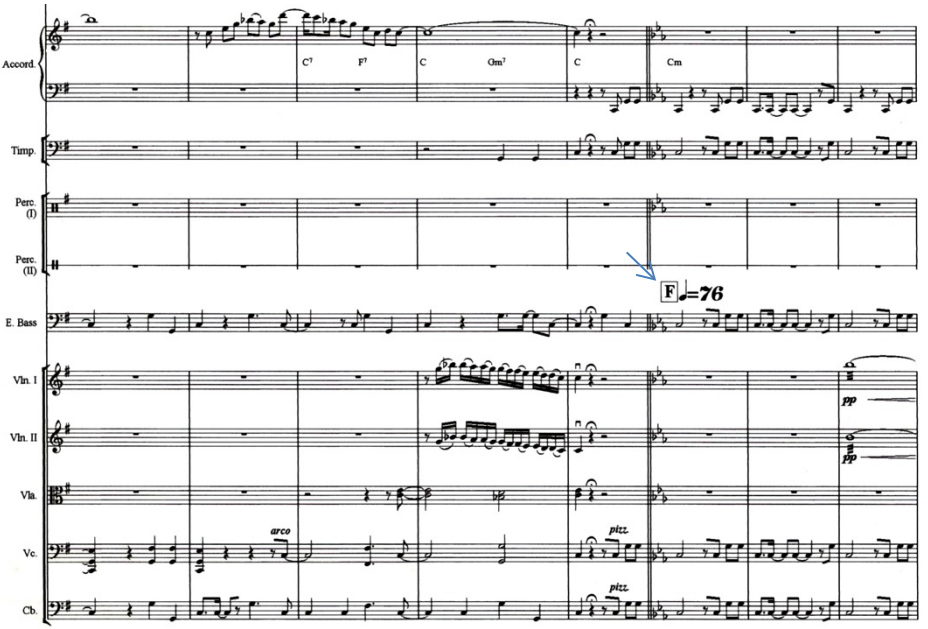


Ex. 1: Sonoridade grandiosa conduz à citação de *Boiadeiro*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, comp. 1-3 (SIVUCA, 2009: 68).

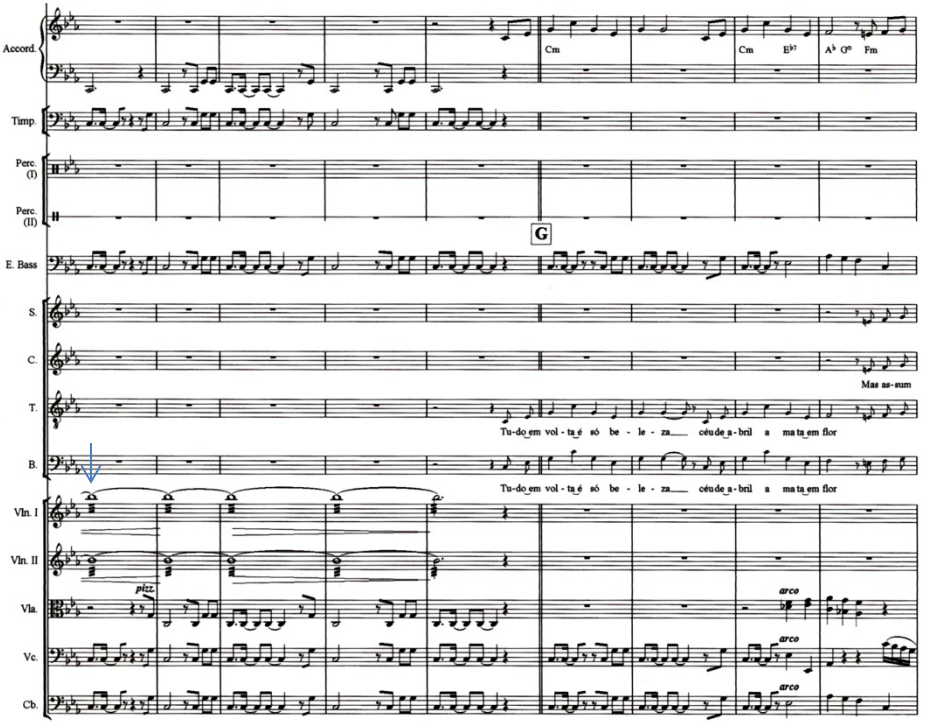
[19] Sonoridades percebidas nas aberturas dos filmes de Hollywood, a exemplo das famosas "aberturas" feitas pelos os estúdios *Warner Bros*, *Universal, 20th Century Fox, entre outros.*

A Introdução da obra, escrita em compasso quaternário, em Mib maior, faz citações das canções *Boiadeiro* e *Juazeiro* (mixolídio) para estabelecer o discurso inicial. Esta introdução é formada por doze compassos que antecedem as seções A a E, onde o compositor apresenta as canções *No meu pé de serra*, *Cintura Fina* e *Baião n. 1*, em atmosfera festiva, marcada por uma percussão atuante, com exceção da seção C (Lento), que tem função de ponte.

Importante parte da rapsódia é reservada para a canção *Assum Preto* (seções F a J). Neste trecho longo da obra, Sivuca instiga um clima de reflexão, colocando, na partitura, um coro a quatro vozes para cantar a poesia de *Assum Preto*. A preparação e a ambientação para o canto estão na seção F, onde violas, violoncelos, contrabaixos e tímpanos se juntam para criar um tom de gravidade e pesar (Ex. 2 e 3). O som agudo dos violinos gera tensão pelo contraste.

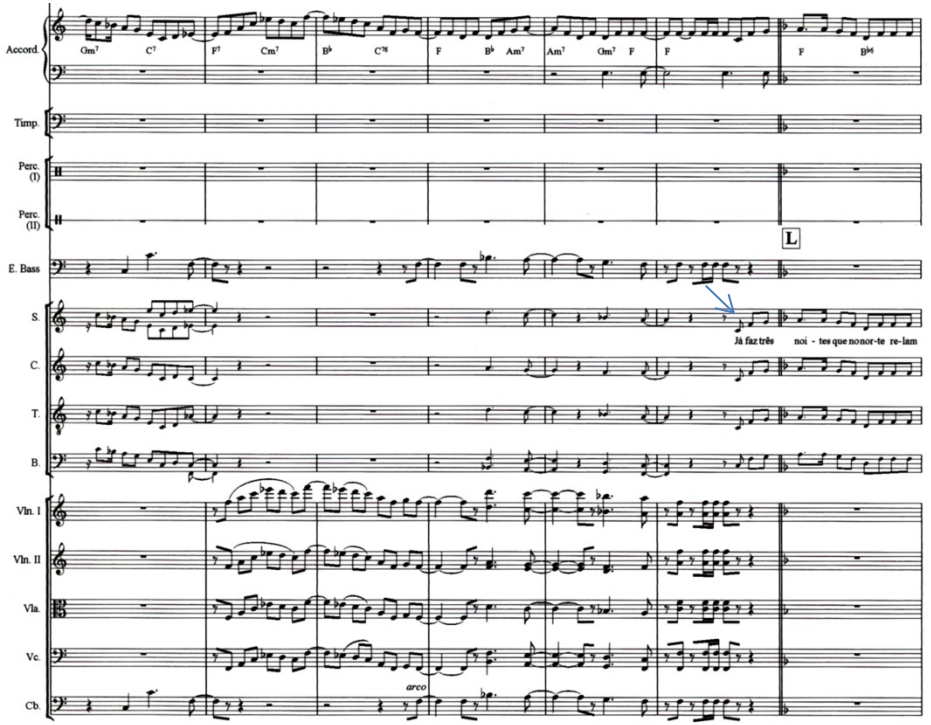


Ex. 2: Cordas e tímpano preparam e ambientam a citação de *Assum Preto*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, Seção F, comp. 97-99 (SIVUCA, 2009: 80).



Ex. 3: O timbre agudo dos violinos gera tensão para a introdução de *Assum preto*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, seção G, comp. 105-108 (SIVUCA, 2009: 81).

Em contraposição, a canção *A volta da Asa Branca* (Ex. 4), também composta para coro, sugere o clima alegre das festividades sertanejas tradicionais, com um grande arrasta-pé em Fá Maior.



Ex. 4: *A Volta da Asa Branca* sugere o clima das festas nordestinas. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, comp. 169-170 (SIVUCA, 2009: 89).

Nesta obra, bem como em outras do CD *Sivuca Sinfônico*, Sivuca reserva um espaço especial para a *cadenza* e se apresenta como um solista virtuoso. Para isto, faz uso do improviso, dando-lhe o nome tradicional *cadenza*, que não está relacionada apenas ao seu conhecimento sobre a música erudita ocidental, mas representa uma prática que se tornou comum ao seu discurso musical, ao tocar o *jazz*, o forró ou o concerto. À moda clássica, Sivuca utiliza a fermata 𝄐 para indicar, na partitura, o momento da *cadenza*. Na gravação feita para o CD *Sivuca Sinfônico* não há a participação de um coro; ao longo destas seções, Sivuca presenteia o ouvinte com improvisações sobre essas melodias.

> Uma passagem virtuosa inserida no fim de um movimento do concerto ou ária, usualmente indicada pela aparição da fermata sobre um acorde não conclusivo tal como o acorde de 6-4. As *cadenzas* podem ser improvisadas pelo performer ou escritas pelo compositor; no último caso, a *cadenza* é frequentemente uma parte estrutural importante do movimento. Em amplo sentido, o termo "*cadenza*" pode se referir a simples ornamentos na penúltima nota de uma cadência, ou a qualquer grupo de ornamentos inserido próximo do fim de uma seção ou na fermata. (BADURA-SKODA; JONES; DRABKIN, 2001: 785)[20].

Retomando Mário de Andrade, cabe ressaltar que no ambiente dos cocos é o improviso que destaca o solista do coro e "um" solista entre solistas. Ao finalizar o coco, o cantador faz meneios com a voz, com o corpo, até que entrega o responso final ao coro atento.

> Com efeito é só no momento de acabar o solo que a sutileza aparece. Como o texto, as mais das feitas (*sic*) é improvisado no momento, sucede que o resto dele, sujeito mais que à métrica, à ideia de que tem de se completar, obriga o coqueiro a torneios rítmicos musicais mais complicados, pra dar certo, isto é pra que o restante do texto calhe no restante da melodia. E esta precisão inda é mais libertada pelo ralentando leve, muito artístico, verdadeira cadência preparatória, com que o solista acaba a parte dele preparando a entrada do refrão coral (ANDRADE, 2002: 367).

Durante a *cadenza*, Sivuca explora diferentes timbres, ritmos e motivos melódico-harmônicos presentes no seu amplo repertório. Por fim, a orquestra retoma o tema de *Boiadeiro* para compor o *grand finale*.

[20] "A virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord such as the tonic 6-4. Cadenzas may either be improvised by a performer or written out by the composer; in the latter case the cadenza is often an important structural part of the movement. In a broad sense the term 'cadenza' can refer to simple ornaments on the penultimate note of a cadence, or to any accumulation of elaborate embellishments inserted near the end of a section or at fermata points" (BADURA-SKODA; JONES; DRABKIN, 2001: 785).

Considerações finais

A afirmação do acordeom como instrumento principal da obra de Sivuca é evidente e resultou de uma luta empreendida ao longo da vida, como ele próprio ressaltou: "Agora é que o preconceito está acabando. E eu, sem querer me vangloriar, trabalhei muito por isso. Mas, preconceitos à parte, eu continuo tendo, como instrumento principal, a sanfona" (RODRIGUES, 2003: 1).

Diante da sua rica experiência com músicas diversas, enquanto é possível identificar Sivuca como um virtuoso no acordeom, torna-se tarefa complexa delinear seu perfil estilístico a partir de um determinado gênero ou movimento musical, uma vez que podemos identificá-lo na bossa-nova, no *jazz*, no forró, no choro, no baião, no maracatu, no frevo, na música sinfônica, entre outras (SANTOS, 2004).

Por fim, a obra analisada resume, através dos seus múltiplos conteúdos, a trajetória do menino de Itabaiana, que cresceu e viajou pelo mundo em busca de novos significados e novas paisagens sonoras para sua música. Nestas viagens, ele também criou espaços diversos para tocar o acordeom e explorá-lo como instrumento de sonoridade possível entre tantos gêneros e repertórios musicais.

Portanto, o dizer-se ou ser dito músico nordestino/nacional/internacional, regional/popular/erudito que, em geral, implica o entendimento da quebra de fronteiras como uma condição extraordinária, um bônus, uma dádiva ou talento (genialidade para muitos) poderia ser pensado como "continuadas interações dialéticas entre indivíduos e seu ambiente social e físico, percebidas através de práticas observáveis" (TURINO, 2008: 95) uma vez que as histórias dos indivíduos e grupos sociais estão sempre demandando permanências, intercâmbios e deslocamentos (HALL, 2005) em meio a constantes negociações, acordos e conflitos.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARRETO NETO, Antônio et al. O grande sanfoneiro aponta uma saída para a música brasileira. *A União*, João Pessoa, 01 de maio de 1985. Caderno de Artes, p. 09.

BARRETO, Flávia; GASPARINI, Fernando. *Sivuca e a música do Recife*. Recife: Publikimagem, 2010.

BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew V.; DRABKIN, William. Cadenza. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: The Oxford University Press, 2001.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997.

FREITAS, Dulcivânia. A Paraíba é o maior celeiro musical do Brasil. *O Norte*, 25 de dezembro de 1996. Caderno 2, p. 1.

FRITH, Simon. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Ed.). *Music and Society:* The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press. 1987. p. 133-149.

FREVO de Pernambuco: Lourival de Oliveira. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <http://www.frevo.pe.gov.br/lourival.htm>. Acesso em: ago. 2012.

FUX, Robert. *Dicionário enciclopédico da música e músicos*. Edição brasileira organizada por Hanz Koranyi. São Paulo: Gráfica São José, 1957.

GADELHA, Glória (Coord.). *Sivuca*: partituras. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity.* Cambridge, Polity Press, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

HARRINGTON, Helmi Strahl; KUBIK; Gerhard. Accordion (accordeon, accordian, squash box, squeezebox). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: The Oxford University Press, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwester University Press, 1964. p. 3-16.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia, 1990.

_____. *Voicing the Popular*: On the Subjects of Popular Music. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

NEGUS, K. *Popular Music in Theory,* Cambridge: Polity Press/Wesleyan University Press, 1996.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology:* Thirty-one Issues and Concepts. Illinois:

University of Illinois Press, 2005.p.244-258.

NÓBREGA, Evandro. Sivuca: 50 anos de música. *O Norte*, João Pessoa, 16 de agosto de 1989. Caderno de Educação, p. 3.

_____. De volta ao Nordeste depois de 23 anos. *O Norte*, João Pessoa, 03 de dezembro de 1978. Caderno 2, p. 1.

RICE, Timothy. Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology. *Musicology*. n. 7, p. 17-38. 2007. Disponível em: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707017R.pdf>. Acesso em: 3 out. 2012.

RODRIGUES, Elinaldo. "Sou músico universal". *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 12 de julho de 2003. Caderno de Cultura, p. 1.

SIVUCA na Rede. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 20 jun.

SANTOS, Eurides de Souza. Rapsódia gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1959-1967.

SANTOS, Eurides de Souza et. al. Música e músicos paraibanos: diálogo entre estilos na música de Sivuca. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., SALVADOR, 2004. *Anais ...* Salvador: UFBA, 2004.

SIVUCA na Rede. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 20 jun. 2012.

SIVUCA sinfônico. Sivuca (compositor e intérprete, acordeom), Orquestra Sinfônica do Recife, Osman Guiseppe Gioia (regente). Recife: Teatro da UFPE, 2004; Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 CD.

SIVUCA, o poeta do som. Sivuca (compositor e intérprete, acordeom), Glória Gadelha (direção musical). Teatro Santa Rosa, Recife/ Cine Banguê, João Pessoa/ São Paulo: Kuarup, 2006. 1 DVD.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. The University of Chicago: Chicago/London, 2008.

VIANA, Luis Díaz G. Los guardianes de la tradición: el problema de la "autenticidad" en la recopilación de cantos populares. In: *Revista Transcultural de Música*. n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>. Acesso em: ago. 2012.

VILA Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. In: *Revista Transcultural de Música*, n. 2, 1996. Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/p14/trans-2-1996. Acesso em 26/02/2011>. Acesso em: ago. 2012.

Eurides de Souza Santos é Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba, onde ministra disciplinas na Graduação e na Pós-Graduação. Orienta e desenvolve pesquisas no campo da cultura popular com foco nas músicas de tradição oral. Coordenou a Extensão Cultural da UFPB entre os anos 2004-2009. Atualmente preside a Associação Brasileira de Etnomusicologia (gestão 2011-2013). euridessantos@gmail.com

Acoplamento interpretativo e sincronização em duos de clarinetas

Mauricio Alves Loureiro (UFMG), Davi Alves Mota (UFMG),
Thiago Campolina (UFMG), Hani Camille Yehia (UFMG),
Rafael Laboissière (Lyon Neuroscience Research Center - INSERM/CNRS/UCBL)

Resumo: Uma série de estudos demostraram que músicos acompanham melhor eles mesmos do que outros. Em estudos de reconhecimento da ação e simulação isto é conhecido como efeito *self/other* e pode ser observado em outras tarefas que envolvem ação-percepção, tais como o reconhecimento de caligrafia e nos resultados de lançamento de dardos. No presente estudo, foram analisados os padrões de sincronização e de acoplamento interpretativo entre clarinetistas profissionais, durante a performance em um ambiente simulado de orquestra. Modelos GLMM (*generalized linear mixed model*) aplicados a parâmetros acústicos relacionados com intenções expressivas dos intérpretes mostraram maior acoplamento em execuções, nas quais músicos acompanhavam a si mesmos, se comparadas com quando acompanhavam outros músicos, bem como uma melhoria no desempenho ao acompanhar outros músicos, à medida que os experimentos se repetiam, sugerindo uma capacidade de aprendizagem do acoplamento interpretativo e sincronização dos músicos.

Palavras-chave: Sincronização. *Performance* musical. *Performance* de conjuntos instrumentais. Efeito *self-other*. Acoplamento interpretativo.

Title: Patterns of Temporal Synchronization in Performing Clarinet Duets

Abstract: A series of studies have shown that musicians accompany themselves better than others. This is known as the *self/other* effect in action recognition and simulation and has been demonstrated in other action-perception tasks like recognizing handwriting and the outcomes of dart throwing. In this study, patterns of synchronization and performance coupling were analyzed among professional clarinetists while performing in a simulated orchestral environment. GLMM models (*Generalized Linear Mixed Model*) applied to acoustic parameters related to the musician's expressive intentions demonstrate a higher degree of coupling in performances where musicians accompanied themselves compared to when they accompanied other musicians., as well as an improvement in performance when accompanying other musicians as experiments repeated, suggesting musicians were capable of learning synchronization and performance coupling.

Keywords: Synchronization. Music Performance. Ensemble Performance. Sellf-Other Effect. Performance Coupling.

LOUREIRO, Mauricio A.; MOTA, Davi A.; CAMPOLINA, Thiago; YEHIA, Hani C.; LABOISSIÈRE, Rafael. Acoplamento interpretativo e sincronização em duos de clarinetas. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 181-206, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Padrões de sincronização temporal em duos de clarinetas: influencia do acompanhante e da estrutura musical" (LOUREIRO et al., 2012: 1744-1751), com a inclusão de diferentes parâmetros musicais, além da análise de assincronia, de forma a abordar a multidimensionalidade do acoplamento interpretativo.

O ato de interpretar uma estrutura musical é indissociável da própria obra. A *performance* musical é uma atividade complexa, que envolve aspectos acústicos, fisiológicos, psicológicos e artísticos. O estudo da *performance* musical tem focalizado a compreensão dos mecanismos que possam estar por trás da diversidade existente entre as inúmeras *performances* possíveis de uma mesma partitura, manifestas por diferentes estratégias de manipulação do material acústico, adotadas pelo intérprete ao tocar seu instrumento. É o intérprete quem escolhe o perfil das durações, alturas, intensidades, articulações e timbres de cada nota, dentro de limites que lhe são impostos, não apenas pelas indicações da partitura, mas também pelo estilo, pelas condições acústicas do ambiente e do instrumento musical, e pelas habilidades do músico. A discriminação entre *performances* distintas, mesmo que tocadas por um mesmo intérprete, pode ser percebida com uma clareza surpreendente, mesmo por ouvintes não especializados.

Desde as primeiras investigações sobre *performance* musical, feitas por Seashore (1938), este campo tem se desenvolvido em direção à compreensão deste complicado fenômeno, que envolve não apenas o comportamento do instrumentista frente ao texto que interpreta, mas também os mecanismos de percepção envolvidos na escuta. Um grande número de estudos em *performance* musical vem sendo realizado com base em medições das flutuações das características acústicas das notas, visando relacionar possíveis padrões acústicos a algum significado ou intencionalidade de expressão musical. Estes trabalhos demonstraram consistentemente que é através destas flutuações que músicos buscam comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que interpretam. Seashore sugeriu uma abordagem que examinasse como o ouvinte extrai do som as intenções do intérprete, afirmando que "as relações psicofísicas entre o intérprete e o ouvinte são fundamentais para a compreensão das microestruturas da *performance* musical". Alguns estudos abordaram o problema por esta via, focalizando a percepção da *performance* musical e seus aspectos emocionais, como é apresentado no estudo de Sloboda (1985), que evidenciou correspondência entre as intenções do intérprete e a percepção dos ouvintes. Medindo as diferenças entre *performances* de diferentes pianistas, Bruno Repp (1990; 1992) identificou também fatores comuns entre elas e foi capaz de relacioná-los à estrutura da obra interpretada. Densas revisões bibliográficas sobre estudos em *performance* musical foram elaboradas por Gabrielsson (1999; 2003), contendo mais de 800 referências.

O Conceito de "desvio expressivo". Com o objetivo de identificar os recursos utilizados pelo intérprete para comunicar sua intenção expressiva em um contexto musical específico, De Poli e colegas (DE POLI; RODÀ; VIDOLIN, 1998) definiram um conjunto de parâmetros acústicos que pudessem encapsular informação de conteúdo expressivo, utilizando o conceito de *desvio expressivo*, definido como qualquer desvio dos

valores destes parâmetros em relação a uma *performance* de referência, definida como *performance* "plana" ou "sem expressão". Baseado em estudos de Palmer (1996a; 1996b), De Poli identificou duas fontes de motivação que levariam o intérprete a realizar estes desvios para transmitir suas intenções expressivas: (1) aspectos estruturais da partitura, tais como estrutura hierárquica de frases, estruturas harmônica e melódica, que são comuns a todas as *performances* e traduziriam o conteúdo expressivo codificado pelo compositor na partitura; (2) intenções de expressividade do intérprete, que são específicas para cada *performance*. O estudo foi capaz de distinguir os desvios expressivos relacionados a cada uma destas fontes, além de pontuar também que cada instrumento musical específico tem seus próprios recursos para a realização destes desvios: vibrato nas cordas, língua nos sopros, ataques no piano e percussão, pinçamento no violão e harpa. São estes recursos, que cada instrumento musical oferece ao intérprete, que caracterizam a escrita idiomática de cada instrumento e determinam a definição dos parâmetros a serem utilizados.

Os resultados destes estudos mostraram a complexidade do problema frente às inúmeras possibilidades que o intérprete pode escolher para transmitir sua intenção expressiva. Além disso, diferentes motivações expressivas podem ser transmitidas por efeitos acústicos similares, do mesmo modo que diferentes efeitos acústicos podem levar à mesma ideia expressiva, dificultando ainda mais a formalização do problema. No entanto, outros estudos além destes mencionados mostraram grande consistência nos dados de testes perceptivos, que comprovam a capacidade dos ouvintes de perceber claramente determinadas *performances* como expressivas ou não e de reconhecer determinadas intenções expressivas, o que permitiu a Repp (1992) propor a existência de princípios objetivos que determinariam se uma *performance* é ou não expressiva ou "musical".

Música em Conjunto. No caso de conjuntos instrumentais, a coordenação dessas manipulações entre os intérpretes é crucial, tanto para a realização da *performance* quanto para o bom entendimento da ideia musical a ser transmitida. Músicos precisam prever as variações temporais produzidas pelos outros membros do conjunto. Consequentemente, a coordenação destas manipulações é compartilhada entre todos os músicos envolvidos na realização da tarefa musical, seja servindo de referência para outros músicos (como é o caso do regente ou chefes de naipes) ou seguindo a diretrizes ditadas por esta referência. Para realizar essa tarefa apropriadamente, os músicos são obrigados, de alguma forma, a prever as variações temporais produzidas por outros membros do conjunto.

Pode-se argumentar ainda que, no caso de *performances* em grupo, as informações visuais possuem papel essencial na sincronização dos eventos musicais. No entanto, músicos também são capazes de acompanhar outros músicos exclusivamente a partir de sinais

acústicos, uma situação de *performance* que se torna cada vez mais comum como consequência do crescimento da prática de gravações de *performances* em estúdio, nas quais frequentemente um músico precisa seguir os outros através de fones de ouvido. Por outro lado, diversos tipos de movimentos corporais não diretamente vinculados à produção sonora podem ser constantemente observados em qualquer execução instrumental. De fato, como apontado por Gabrielsson (2003), a movimentação realizada por um músico, além de comunicar informações relevantes para a coordenação com outros, pode ainda assumir papeis diversos, como o de comunicar intenções expressivas, apresentar informações sobre a personalidade do artista ou simplesmente entreter a audiência.

Objetivos

O foco deste estudo é compreender como músicos acoplam a interpretação da partitura e sincronizam suas notas em *performances* musicais em conjunto. Uma das principais tarefas do músico, quando toca em grupo, é a sincronia com os outros músicos. Para garantir a sincronia em uma *performance* em conjunto, como por exemplo, em um ambiente de orquestra, os músicos utilizam não apenas informações acústicas, mas também visuais, referentes a movimentos corporais. Uma série de estudos recentes demonstrou que os músicos "tocam" melhor consigo mesmos do que com os outros (KELLER, 2001. KELLER; KNOBLICH; REPP, 2007. KELLER; APPEL, 2010). Em estudos voltados para o reconhecimento da ação e simulação este efeito é conhecido como *self* / *other*, e pode ser observado em outras tarefas que envolvem ação-percepção, tais como o reconhecimento de caligrafia (KNOBLICH; SEIGERSCHMIDT; FLACH; PRINZ, 2002) e o lançamento de dardos (KNOBLICH; FLACH, 2001). No presente estudo, foram analisados os padrões de sincronização e de acoplamento interpretativo entre clarinetistas profissionais, durante a *performance* em um ambiente simulado de orquestra.

Materiais e Métodos

Participantes. Cinco músicos profissionais e um estudante foram recrutados em Belo Horizonte, Minas Gerais, todos com experiência anterior em prática de orquestra e todos se conheciam. Dois deles tiveram aulas de clarineta com o mesmo professor. Até o momento das gravações, o estudante era aluno de clarineta de um dos outros participantes.

Material Musical. Foi utilizado no experimento um excerto da *Dança do camponês e o urso* do balé *Petrushka* de Igor Stravinsky, extraído do *Tableau IV,* n. 100 (três primeiros compassos, Fig. 1), em que "o camponês toca a flauta e o urso anda sobre as patas traseiras" ("The Peasant Plays the Pipe. The Bear Walks on His Hind Feet".

STRAVINKY, 1988: 115). Neste trecho, a primeira e a segunda clarinetas tocam solo em uníssono *(soli a due),* apresentando uma situação de *performance* real, que exige a sincronização de cada nota. A seleção do material musical foi feita segundo dois critérios: (1) linhas melódicas simples, (2) *soli a due* - a situação de uníssono em contexto musical real, garante a igualdade de condições musicais em ambas as tomadas.

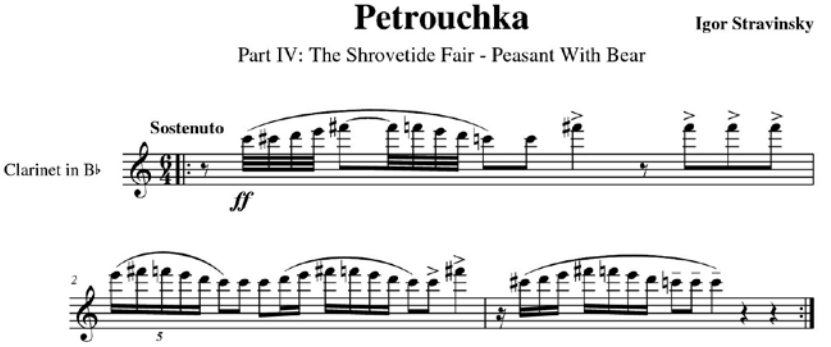


Fig. 1: Excerto de *Petrushka: Tableau IV*, *Dança do camponês e o urso* (comp. 1-3), de Igor Stravinsky.

Experimento. As gravações foram realizadas em duas sessões, separadas por intervalos de dois a três dias. Na primeira sessão, os músicos foram instruídos a tocar como primeira clarineta (*primo*), isto é, seguindo suas próprias intenções interpretativas. Uma vez terminada a sessão, foi solicitado ao músico que escolhesse uma das quatro gravações executadas por eles, a qual serviu mais tarde como *primo* para a segunda sessão.

Na segunda sessão, os músicos foram instruídos a tocar como segunda clarineta (*secondo*), acompanhando cada uma das gravações de *primos* escolhidas na primeira seção, incluindo as executadas por eles mesmos. A única instrução dada foi para acompanhar o *primo* da melhor forma possível. Três batidas de metrônomo foram incluídas no início de cada gravação *primo* utilizada na segunda sessão. O andamento de cada gravação foi estimado como o tempo médio entre as notas mais salientes no trecho (colcheias no final do primeiro compasso). Depois de ouvir a execução *primo* uma vez, os clarinetistas tocaram como *secondo* quatro vezes (*tomadas*), enquanto ouviam o *primo* através de um fone de ouvido em sua orelha direita. Todas as gravações *primo* usadas na segunda sessão foram apresentadas de maneira aleatória.

Aquisição e processamento do áudio. O áudio foi capturado utilizando-se uma interface M-Audio FireWire 1814 com frequência de amostragem de 44.100 Hz, em apenas um canal, empregando um microfone omnidirecional numa sala com tratamento acústico básico. O microfone foi colocado a um metro de distância dos sujeitos, a fim de evitar grandes mudanças na amplitude do sinal, que poderiam ser causadas pelo movimento dos clarinetistas. Cada clarinetista utilizou o seu próprio instrumento e materiais durante as sessões de gravação.

Todo o processamento do sinal de áudio utilizado neste estudo foi processado com a utilização de métodos, descritos a seguir, que integram o sistema *expan* de análise empírica da *performance* musical, desenvolvido em estudos anteriores (LOUREIRO et al., 2008. LOUREIRO et al., 2009).

Segmentação. O primeiro passo para a análise destas variações é a definição dos parâmetros capazes de descrever a informação musical que se quer analisar, bem como a metodologia de extração e estimação destes parâmetros a partir do envelope de amplitude da nota. Este processo envolve a detecção precisa dos instantes delimitadores das notas musicais, de regiões do interior da nota ou da transição entre elas, tais como os instantes de início da nota (*onset*), de final de ataque, de início do decaimento e de final de nota (*offset*), como mostra a Fig. 2. A partir destes valores, estimam-se parâmetros que evidenciam as flutuações das qualidades acústicas das notas, que possam se relacionar com intenções expressivas do intérprete.

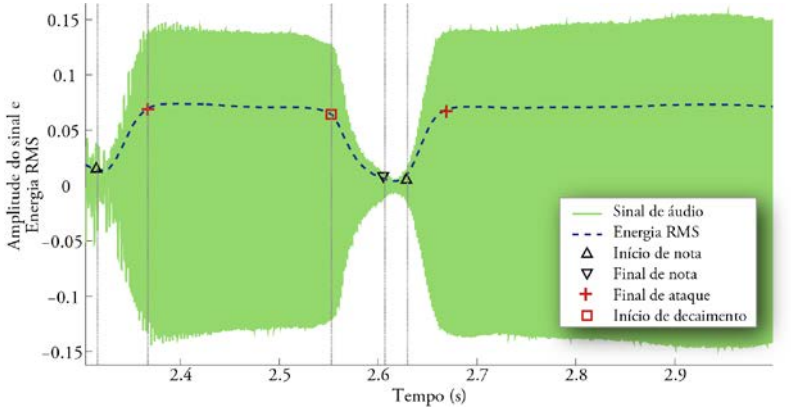


Fig. 2: Descritores de duração definidos a partir dos instantes de início e final de nota, final de ataque e início de decaimento.

A detecção destes instantes não é um problema trivial, mesmo quando se trata de sinais musicais monofônicos, já que a subjetividade na discriminação destes instantes não pode ser desconsiderada. A detecção de início e final de nota foi feita no envelope de energia média (RMS) de 23 ms de duração, utilizando-se um limiar adaptativo, como sugerido por De Poli (DE POLI; MION, 2006), definido como uma curva média de energia RMS calculada em uma certa vizinhança de cada ponto do envelope RMS (1 s para um salto de 6 ms). Esta curva estabelece um limiar adaptativo, que intercepta a curva de energia RMS nas regiões de transição entre notas consecutivas (pontos P_1 e P_2), como mostra a Fig. 3. A curva contínua corresponde à energia RMS e a curva pontilhada à média de RMS de longa duração. Os pontos de início de nota podem ser encontrados a partir do valor mínimo de energia na região abaixo do limiar adaptativo. As transições entre notas consecutivas são detectadas a partir das intercepções deste limiar dinâmico com o envelope RMS.

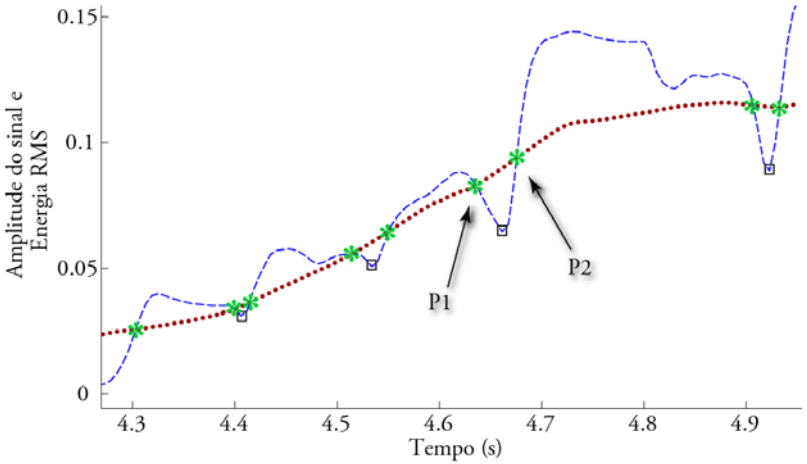


Fig. 3: Detecção de inícios de notas a partir de um limiar adaptativo (média da energia RMS de longa duração).

Os pontos de início e final da nota são determinados buscando-se mínimos de energia entre estes pontos de intersecção, como mostrado na Fig. 4. A estimação da frequência fundamental auxiliou a detecção destes instantes quando a segmentação de notas consecutivas não foi possível somente a partir de níveis de amplitude, como em casos de notas ligadas, em que o instante de final de nota pode coincidir com o instante de início da nota seguinte.

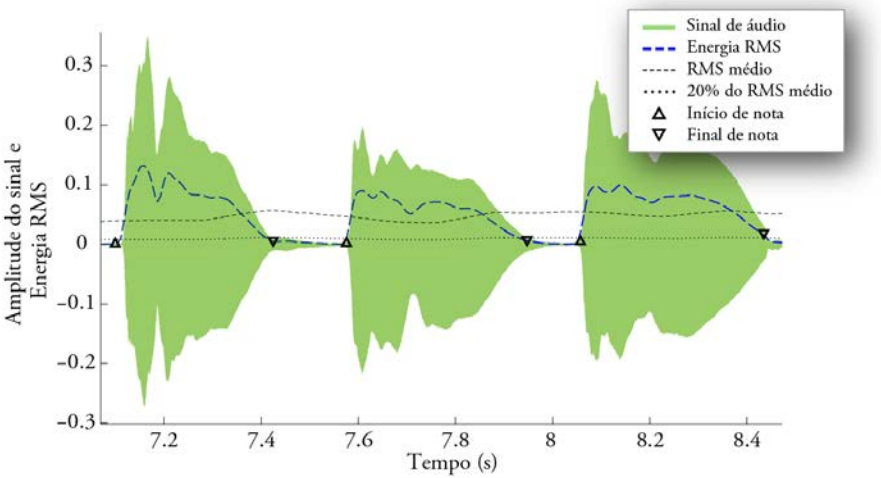


Fig. 4: Detecção de inícios de notas a partir de um limiar adaptativo (20% da média da energia RMS de longa duração).

Os instantes de final do ataque e o do início do decaimento foram detectados a partir da estimação dos máximos das taxas de variação de energia ao longo da nota. Não existe, na literatura, um método de medição que possa descrever inequivocamente o ataque. O final de ataque foi definido como o primeiro máximo de amplitude depois do início da nota e o início do decaimento como o último máximo antes do final da nota (PARK, 2004. MAESTRE; GÓMEZ, 2005). Esta definição de ataque é adequada para descrevê-lo na maioria dos casos, mas falha em situações em que a amplitude máxima é alcançada apenas em um ponto bem avançado na sustentação da nota, como pode ocorrer com instrumentos não percussivos ou não pinçados, tais como sopros, cordas e voz. A presença de transientes durante as transições de nota torna possível o uso do fluxo espectral na detecção do final do ataque. O fluxo espectral mede a correlação entre as amplitudes espectrais de regiões consecutivas do sinal. O final do ataque é o instante onde esta correlação é restabelecida, após a transição. O fluxo espectral confirmou a maioria dos pontos de final de ataque estimados pela variação de energia e permitiu a detecção desses pontos onde o método da energia falhou, como na transição entre a primeira e segunda notas mostrada na Fig. 5.

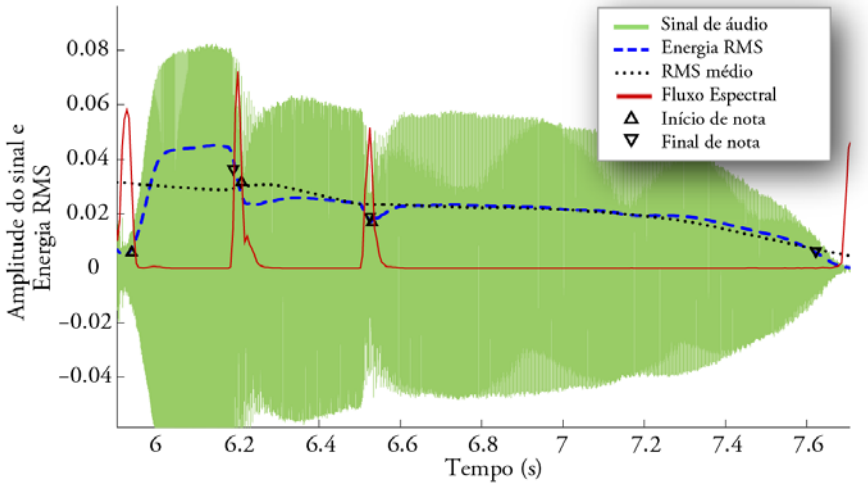


Fig. 5: Detecção de inícios de notas a partir do fluxo espectral.

Parametrização: descritores acústicos. A partir do valor do intervalo de tempo entre os inícios de notas sucessivas, denominado IOI (*inter-onset-interval*), define-se uma gama de parâmetros capazes de descrever aspectos relevantes da *performance*, decorrentes da manipulação das durações das notas pelos intérpretes, tais como *rubati*, mudanças de andamento, *accelerandi, ritardandi,* que estão entre os principais recursos de variação expressiva utilizados pelos intérpretes (REPP, 1995).

A detecção dos instantes de final de ataque, de início do decaimento e de final de nota (*offset*), permite-nos estimar descritores relacionados à qualidade das transições entre notas consecutivas de uma sequência melódica, que é manipulada pelo intérprete a partir do controle das durações das notas e da qualidade dos ataques e dos agrupamentos de notas. Neste estudo, foram definidos dois descritores que buscam revelar a qualidade das sonoridades efêmeras que ocorrem entre as notas de uma frase musical, o *índice de articulação* e o *índice de legato*.

O *índice de articulação* está relacionado à qualidade intencional das transições entre as notas, a partir de manipulações das durações das notas e da qualidade dos ataques controladas pelo intérprete de acordo com suas intenções expressivas e de inteligibilidade. Definido como a razão entre os valores de duração da nota (intervalo de tempo entre o início e o final da nota) e o intervalo de tempo IOI (entre seu início e o início da nota

subsequente), este índice é apropriado para descrever as transições entre notas destacadas, normalmente produzidas na clarineta com interrupções bruscas do fluxo de ar através de golpes da língua na palheta, com os quais o intérprete controla a qualidade dos ataques e a duração (DR) de cada nota:

$$IA(i) = 1 - \frac{DR(i)}{IOI(i)}$$

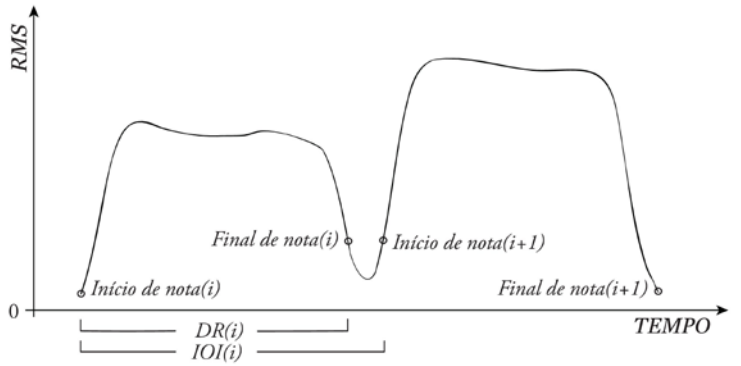


Fig. 6: Representação do cálculo do *índice de articulação* para a transição entre duas notas.

Tendo seu valor próximo de zero para transições em legato, o *índice de articulação* não é apropriado para descrever esse tipo de transição, produzida na clarineta com um sopro único sem interrupção do fluxo de ar, ao longo de todo o trecho ligado. O *índice de legato* foi definido como sugerido por Maestre (MAESTRE; GÓMEZ, 2005), a partir de um *legato* (L) ideal entre duas notas sem qualquer decréscimo de energia, definida pelos instantes de início de decaimento (Id) de uma nota e final de ataque Fá da nota subsequente. O *índice de legato* refere-se à qualidade das transições entre as notas executadas com a intenção de serem ligadas e está intimamente relacionado às habilidades do músico e ao tempo de reverberação do ambiente de execução. Este índice é estimado pela razão entre a área A_1, compreendida entre esta reta e a curva de energia na região de transição entre as notas e a área total abaixo desta reta, $A_1 + A_2$. Seu valor é menor ou igual a 1, sendo próximo de 1 para notas "idealmente" ligadas:

$$IL(i) = 1 - \left[\frac{A_1}{A_1 + A_2}\right] = 1 - \left[\frac{\sum_{t=id(i)}^{fa(i+1)} L(t) - RMS(t)}{\sum_{t=id}^{fa(i+1)} L(t)}\right]$$

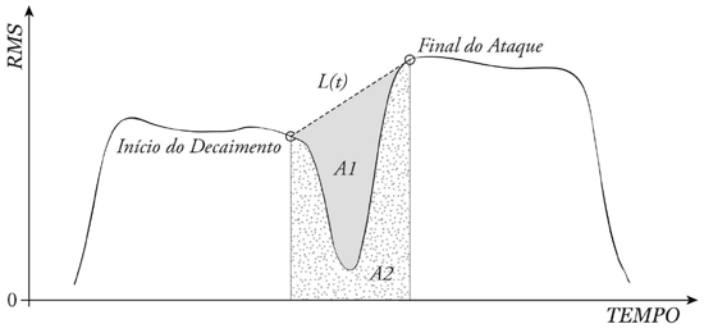


Fig. 7: Cálculo do Índice de Legato para a transição entre duas notas.

Para descrever as variações de timbre ao longo da execução do excerto, adotamos o *Logaritmo do Tempo de Ataque,* um descritor que caracteriza bem a qualidade do ataque de cada nota, que por sua vez, está intimamente relacionado à percepção de timbre de notas curtas, tal como demonstrado nos estudos de Robert Grey (1975; 1977; 1978) sobre timbres de notas isoladas de instrumentos musicais e verificado exaustivamente posteriormente por Stephen McAdams (1999):

$$LTA = log_{10}(T_f - T_i)$$

Considerando que a duração máxima das notas que constituem o excerto musical utilizado neste estudo não ultrapassa 600 ms, a representação simplificada do timbre de cada nota pelo *logaritmo do tempo de ataque* parece bastante adequada.

A variação da intensidade é comumente descrita pelo nível de "volume" (*loudness*), definido como a média quadrática de intensidade do som ao longo de cada nota, sendo esta, por sua vez, medida em decibel e ponderada pela curva de resposta auditiva humana de Fletcher-Munson e implementada por Zwicker (ZWICKER; FASTL, 1998). *Loudness* é

comumente utilizado para traduzir a sensação de intensidade percebida de um som, conhecida no meio musical por "dinâmica".

Resultados

Medida de Assincronia. Primeiramente, foi analisada a sincronização temporal de cada duo, através da medida de assincronia entre cada nota tocada por cada clarinetista, definida como a diferença temporal entre os instantes de início (*onsets*) de cada nota tocada pelo clarinetista *secondo* e pelo clarinetista *primo* (assincronia positiva quando o *secondo* toca atrasado em relação ao *primo*). A distribuição observada da assincronia, assim definida, foi simétrica, com média e mediana próximas de zero, como mostra no gráfico da esquerda da Fig. 8. A assincronia foi, então, definida como o valor absoluto da diferença temporal entre os instantes de início de cada nota, resultando numa distribuição assimétrica, como ilustrada no gráfico da direita da Fig. 8. A assimetria foi corrigida utilizando uma transformação Box-Cox (BOX; COX, 1964).

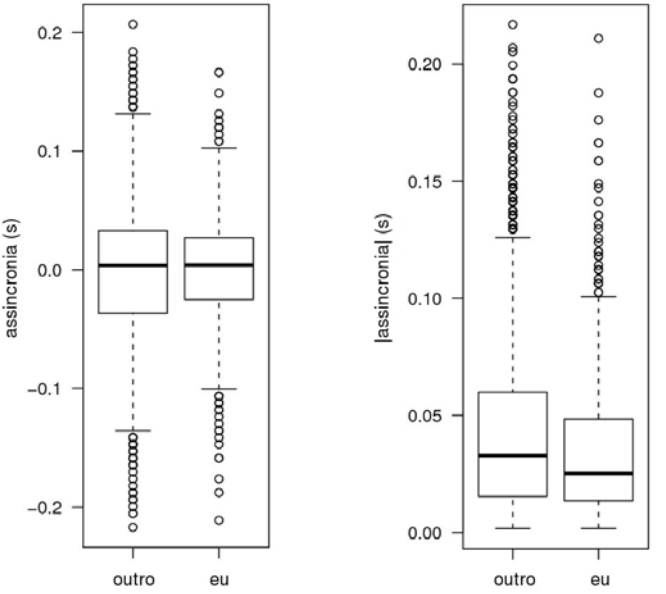


Fig. 8: Distribuição da assincronia real (esquerda) e do módulo da assincronia (direita).

As assincronias foram significativamente maiores na situação em que *secondos* acompanhavam outros *primos* (situação *outro*) se comparadas com a situação em que *secondos* acompanhavam a si mesmos como *primo* (situação *eu*). A Fig. 9 mostra os valores médios de assincronia para cada nota em escala temporal (situação *outro* em vermelho e *eu* em azul). Valores baixos de assincronia também foram observados em notas coincidentes com pulsos fortes dos compassos (as linhas verticais correspondem às linhas de unidade de tempo do compasso).

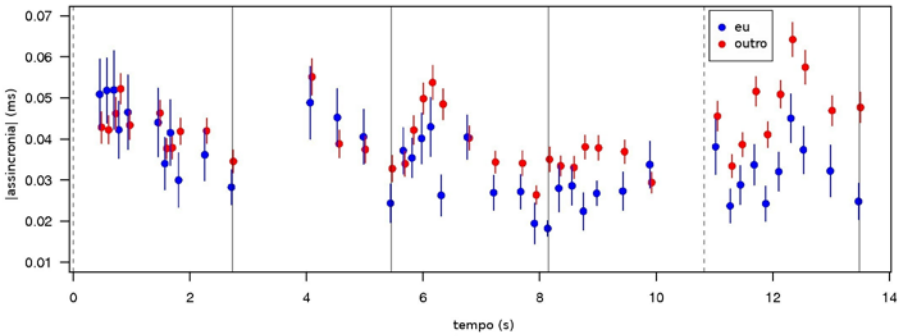


Fig. 9: Assincronias na situação *outro* (na cor vermelha), comparadas com a situação *eu* (azul).

Um modelo linear generalizado misto GLMM (*generalized linear mixed model*) (BATES; MAECHLER, 2010) foi ajustado aos dados transformados utilizando os seguintes fatores fixos: QUEM, com os níveis *eu* (*self*) e *outro* (*other*); TOMADA, um fator contínuo entre 0 (primeira tomada), e 3 (última tomada); CLASSE, com os níveis *forte*, para notas em tempo forte (quando presentes) e *não forte*, para as outras notas. Dois fatores aleatórios foram também considerados: PRIMO (a influência do *primo*) e SECONDO (a influência do *secondo*).

Um teste estatístico simples, utilizando toda a duração da execução, foi usado para garantir que os clarinetistas estavam realmente tentando acompanhar a execução *primo* e não simplesmente tocando a partir da memória daquilo que eles tocaram como *primo* anteriormente (Fig. 10). O ajuste GLMM demonstrou que a assincronia média é próxima de 40 ms com uma diminuição estatisticamente significativa de 6 ms quando os clarinetistas acompanhavam a si próprios. Este resultado é coerente com o que foi observado por Keller e colegas (KELLER; KNOBLICH; REPP, 2007), em estudo similar com duetos de

pianistas. Os autores sugeriram que os pianistas sincronizariam melhor consigo mesmos do que com outros músicos, devido ao fato de que ao tocar em conjunto, músicos buscam simular as ações dos outros membros do conjunto, baseando-se inicialmente em como eles mesmos realizariam aquele excerto.

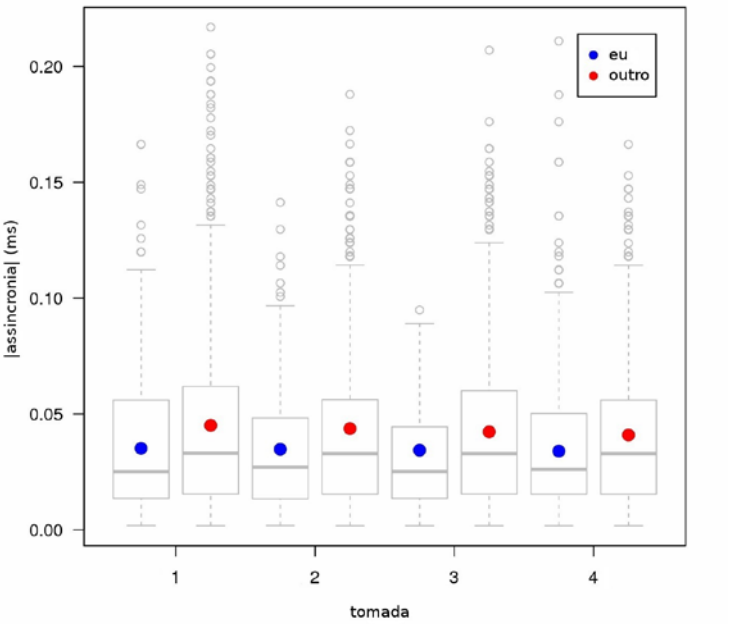


Fig. 10: Valores ajustados (círculos preenchidos) para os efeitos fixos QUEM (*eu* = azul, *outro* = vermelho) e TOMADAS e valores brutos de assincronia (boxplots).

A Fig. 11 mostra os valores ajustados, em escala ampliada, juntamente com o erro padrão em torno dos valores estimados. A diferença entre assincronias *eu* e *outro* na TOMADA de número 1 é de 9,9 ms. Este valor é significativamente diferente de zero (intervalo de confiança a 95%: [6,2; 13,7], p <0,0001). Para a condição *outro*, há uma mudança significativa da assincronia em relação à TOMADA, com um decréscimo de 1,4 ms por TOMADA (intervalo de confiança de 95%: [0,6; 2,3], p <0,01). A mudança de assincronia em relação à TOMADA não é significativa para a condição *eu*, embora haja uma ligeira diminuição de 0,4 ms por TOMADA.

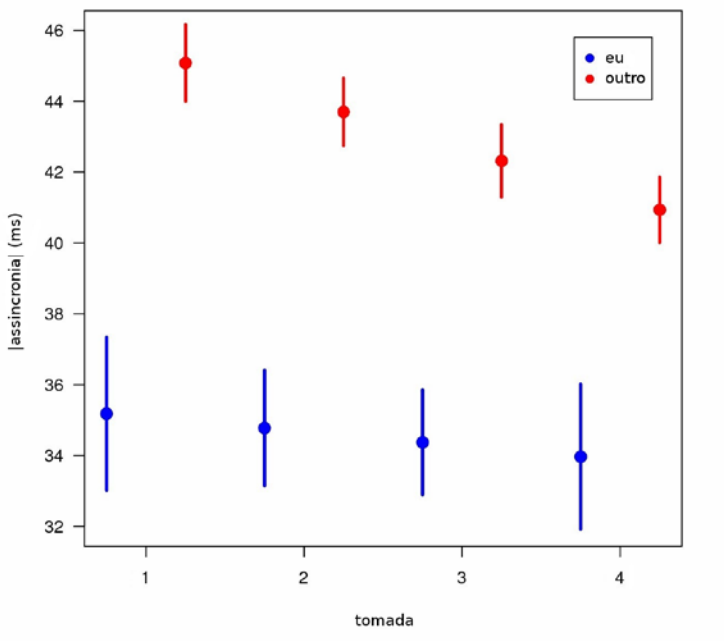


Fig. 11: Escala ampliada dos valores ajustados para os efeitos fixos QUEM (*eu* = azul, *outro* = vermelho) e TOMADAS.

Os efeitos aleatórios foram verificados usando um teste de verossimilhança (*likelihood ratio test*): ambos os fatores, PRIMO (Chisq [1] = 31,4, p <0,0001) e SECONDO (Chisq [1] = 258,5, p <0,0001) se mostraram significativos. Não foram encontrados efeitos significativos para o fator TOMADA na condição *primo*. Uma explicação razoável para este resultado seria a de que os músicos aprenderam mais rapidamente a acompanhar sua própria gravação (condição *eu*), não apresentando melhoria de sincronização nas audições subsequentes da gravação *primo* durante a segunda sessão.

A observação de que foram significativos, ambos os efeitos aleatórios PRIMO e SECONDO, assim como o efeito fixo TOMADA, sugere: (1) alguns músicos são mais fáceis de seguir do que outros, (2) alguns músicos acompanham melhor do que outros, e (3) os músicos se comportam de forma diferente no que diz respeito à adaptação da sincronização durante a execução. Os valores de assincronia de cada um dos seis músicos, ajustados para os fatores aleatórios PRIMO e SECONDO, são mostrados na Fig. 12. O eixo horizontal mostra o fator aleatório PRIMO: músicos com valores positivos induzem

assincronias acima da média, ou seja, são músicos mais difíceis de serem seguidos; valores negativos correspondem aos músicos mais fáceis de serem seguidos. O eixo vertical mostra o efeito SECONDO: valores positivos correspondem a músicos que acompanham menos os *primos*, enquanto músicos com capacidade de acompanhamento de *primos* acima da média possuem valores negativos do fator aleatório SECONDO.

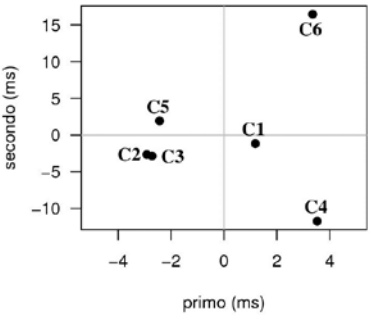


Fig. 12: Efeitos aleatórios PRIMO e SECONDO: valores positivos para o efeito PRIMO correspondem a músicos mais difíceis de serem seguidos; valores negativos para o efeito SECONDO correspondem a músicos que conseguem seguir melhor o primo.

O efeito CLASSE foi também significativo. A assincronia é cerca de 5 ms menor para as notas que ocorrem em batidas fortes, que pode ser observado na Fig. 9 - valores baixos de assincronia em notas coincidentes com as linhas verticais, correspondentes às linhas de unidade de tempo do compasso. Este resultado abre o caminho para investigações sobre a dinâmica da atenção, bem como para entender como os padrões de sincronização podem surgir a partir da estrutura musical do trecho e deverá ser mais detalhadamente investigado (LARGE; JONES, 1999. TILLMANN; STEVENS; KELLER, 2010).

Descritores Acústicos. Os resultados de análise de assincronia mostraram que os clarinetistas sincronizam melhor consigo mesmos do que com outros músicos, corroborando o que foi observado por Keller e colegas, em duetos de pianistas (KELLER; KNOBLICH; REPP, 2007). No entanto, ao tocar em conjunto, músicos buscam não apenas sincronizar suas notas, mas também almejam uma homogeneidade sonora da *performance*, que a faça soar como uma interpretação musicalmente coerente daquele conjunto, ou seja, músicos buscam ajustar não apenas seus andamentos, procurando sincronizar as notas, mas também alcançar uma homogeneidade de articulação, intensidade, afinação e qualidade

sonora em cada nota.

Este estudo buscou verificar este aspecto da *performance* musical em conjunto, adotando o mesmo procedimento da análise da assincronia aos quatro descritores acústicos acima definidos: *índice de articulação, índice de legato, logaritmo do ataque* e *loudness*. Todos os descritores analisados também apresentaram distribuições assimétricas, que foram corrigidas de maneira similar, utilizando uma transformação Box-Cox (BOX; COX, 1964). A análise do efeito *self-other* em relação a estes descritores acústicos foi feita a partir do módulo da diferença entre os valores de cada descritor para cada nota. Esta diferença pode ser vista como uma taxa de ajustamento de cada clarinetista *secondo* às intenções interpretativas do *primo* que ele acompanha.

Foi observado que a média das diferenças (absolutas) entre os valores de cada descritor para todas as notas foram significativamente maiores na situação *outro* (vermelho) se comparadas com a situação *eu* (azul), exceto para o descritor de *loudness*, como mostra a Tab. 1. Estes resultados sugerem que os clarinetistas *secondo* procuraram ajustar sua *performance* às intenções interpretativas do *primo*, não apenas a partir dos andamentos, mas também de outras qualidades sonoras. Similarmente ao que sugeriram os resultados do estudo de Keller e colegas (KELLER; KNOBLICH; REPP, 2007) com duetos de pianistas, o fato de que clarinetistas ajustam melhor suas sonoridades quando tocam consigo mesmos do que com outros músicos, poderia também ser explicado pelo fato de que os clarinetistas, ao acompanharem o *primo,* se baseariam inicialmente em como eles mesmos realizariam as articulações, ligaduras e ataques naquele excerto.

Descritor	***Eu***		***Outro***		**P**
	média	d.p.	média	d.p.	
Índice de Articulação	0,518	0,238	0,68	0,307	< 0,01
Índice de Legato	1,50	0,173	1,63	0,235	< 0,05
Logaritmo do Ataque	1,04	0,183	1,16	0,229	< 0,05
Loudness	0,26	0,071	0,27	0,088	> 0,05

Tab. 1: Comparação das médias das diferenças dos descritores acústicos entre as condições *eu* e *outro* (teste Wilcoxon-Mann-Whitney).

A Fig. 13 mostra as médias das diferenças entre os descritores para cada nota. Pode-se observar que o *Índice de Articulação* apresentou maior acoplamento na condição *eu*, comparada com a condição *outro*, com uma diferença mais acentuada nas notas articuladas:

notas 9 a 14, 20, 21, 22, 29, 30, 31, 39, 40 e 41. Este resultado não pôde ser observado para o restante das notas deste excerto, que correspondem a notas ligadas e mais curtas (semicolcheias e fusas em legato). O aparente maior acoplamento deste índice para estas notas, que é similar para as duas condições, pode ser explicado pelo fato de que este descritor, definido como a proporção entre a duração da nota e o intervalo IOI, não é adequado para descrever articulações de notas curtas e ligadas, como já havíamos evidenciado em estudos anteriores (LOUREIRO et al., 2009). Neste sentido, podemos afirmar que houve maior acoplamento de articulação na condição *eu* do que na condição *outro*.

A Fig. 13 não mostra padrões significativos de acoplamento para os descritores *índice de legato, logaritmo do ataque* ou *loudness*. Similarmente ao que foi observado para o *índice de articulação,* observa-se um maior acoplamento aparente no *logaritmo do tempo de ataque* nas notas curtas e ligadas, que pode ser explicado pelo fato de que este tipo de passagem não apresenta recursos de manipulação do ataque da nota, tal como acontece em notas mais longas e articuladas.

Em relação ao descritor de *loudness,* observa-se que todas as ocorrências da nota Fá# 6, notas de número 5, 11 a 14, 16, 25, 31 e 35, apresentaram melhor acoplamento, para ambas as condições *eu* e *outro*. Este efeito pode ser explicado pelo fato de que esta nota, por ser a mais aguda do excerto, na qual culmina a primeira frase (primeiro compasso), oferece poucas possibilidades de variação de intensidade no contexto desta partitura, decorrente das características do instrumento neste registro agudo e da dificuldade técnica de execução desta nota, inibindo assim o controle de dinâmica, o que resulta em uma inevitável homogeneidade de intensidades para todas as execuções do excerto.

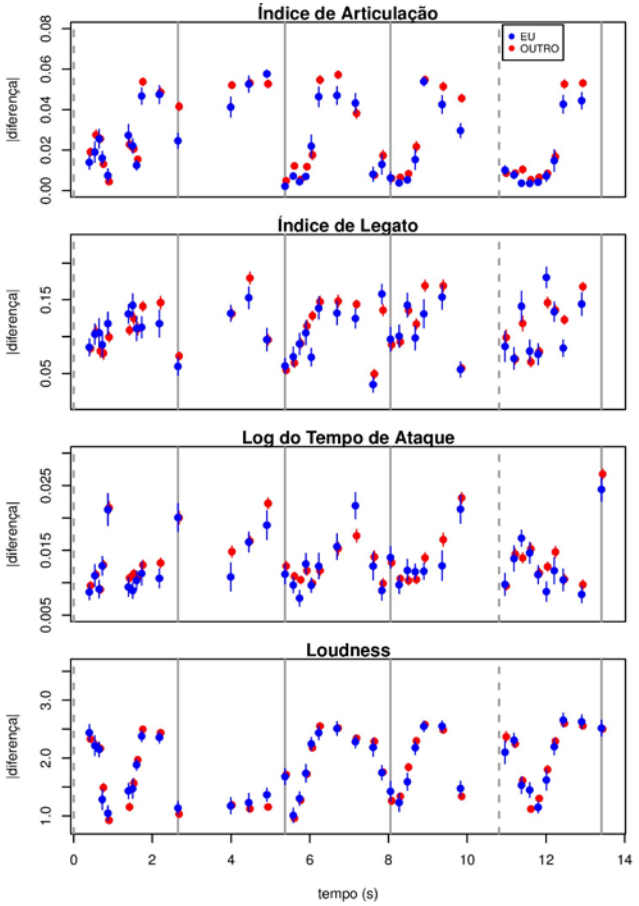


Fig. 13: Diferenças dos valores dos descritores *índice de articulação*, *índice de legato*, *logaritmo do tempo ataque* e *loudness* na situação *outro* (vermelho), comparada com a situação eu (azul).

Um modelo GLMM foi ajustado aos dados de cada descritor utilizando os fatores fixos: QUEM, com os níveis *eu* (*self*) e *outro* (*other*) e TOMADA, fator contínuo entre 0 (primeira tomada), e 3 (última tomada). Como na análise da assincronia, os fatores aleatórios considerados foram: PRIMO (a influência do *primo*) e SECONDO (a influência do *secondo*). O modelo indicou uma queda significativa de 12,97% para a condição *eu* ($p < 0{,}01$), para o *índice de articulação,* mas não apresentou resultados significativos para o efeito TOMADA em ambas as condições (*eu* e *outro*), apesar de haver uma redução de 0.52% a

cada tomada. O *logaritmo do tempo de ataque* também apresentou queda significativa (6,12 %) para a condição *eu* (p <0,01), mas não apresentou diferença significativa para o efeito fixo TOMADA. O *índice de legato* e o descritor de *loudness* não apresentaram resultados significativos para ambos os efeitos fixos QUEM e TOMADA. A Fig. 14 apresenta os resultados da modelagem para os descritores *índice de articulação,* e *logaritmo do tempo de ataque*.

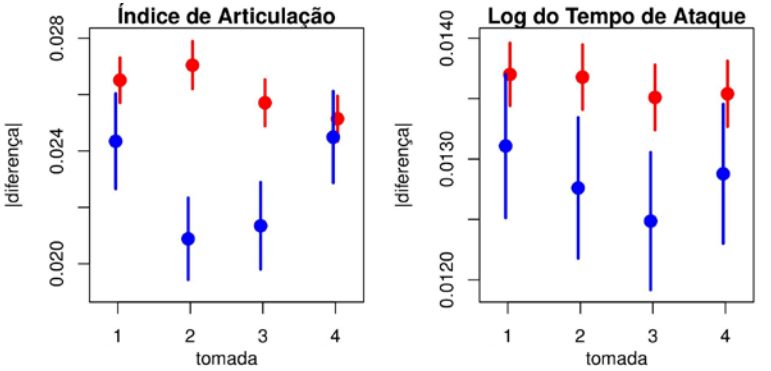


Fig. 14: Valores ajustados das diferenças dos descritores *índice de articulação* e *logaritmo do tempo de ataque* para os efeitos fixos QUEM (*eu* = azul, *outro* = vermelho) e TOMADAS.

A Fig. 15 mostra os resultados dos efeitos aleatórios para os descritores *índice de articulação* e *logaritmo do tempo de ataque.* O *índice de articulação* apresentou resultados significativos para ambos os efeitos aleatórios, PRIMO (Chisq[1]=13.619; p <0,0001) e SECONDO (Chisq[1]=190.05; p <0,0001). Para o descritor *logaritmo do tempo de ataque*, o efeito aleatório PRIMO apresentou resultado significativo (Chisq[1]=1,49; p >0,1), enquanto que o efeito aleatório SECONDO não foi significativo. Este resultado poderia sugerir que alguns músicos possuem uma maneira peculiar de realizar de atacar as notas, uma assinatura do ataque, que pode ser melhor percebida, facilitando o acoplamento.

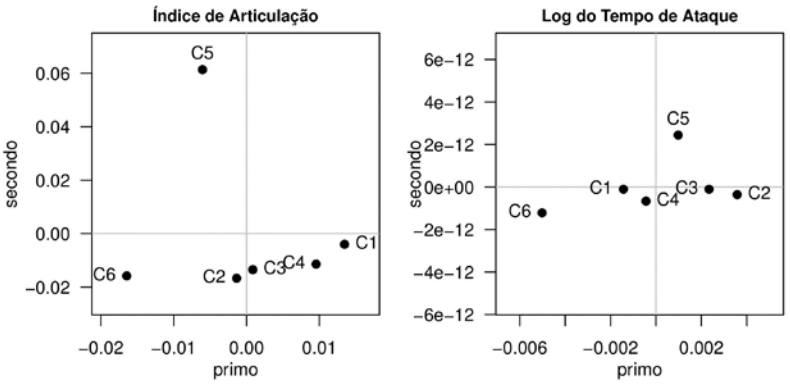


Fig. 15: Efeitos aleatórios PRIMO e SECONDO para os descritores *índice de articulação* e *logaritmo do tempo ataque*: valores positivos para o efeito PRIMO correspondem a músicos mais difíceis de serem seguidos; valores negativos para o efeito SECONDO correspondem a músicos que conseguem seguir melhor o primo.

Conclusão

O ajuste GLMM demonstrou uma queda estatisticamente significativa na média das assincronias para as execuções onde os intérpretes acompanharam a si mesmos. Isso é coerente com os resultados encontrados em outros estudos. A diminuição significativa do efeito TOMADA pode indicar que os músicos têm a capacidade de aprender rapidamente a prever melhor as intenções expressivas do seu parceiro. Os efeitos aleatórios foram significativos, o que sugere: (1) alguns músicos são mais fáceis de seguir do que outros; (2) alguns músicos são melhores acompanhadores do que outros; (3) músicos se comportam de forma diferente no que diz respeito à adaptação da sincronização durante a *performance*. A assincronia, cerca de 5 ms mais baixa, observada nas notas em posições fortes do compasso que abre o caminho para investigações para a compreensão de como os padrões de sincronização podem emergir da estrutura musical.

Os resultados do ajuste GLMM para os parâmetros acústicos testados sugerem que os músicos participantes do experimento possuem uma "assinatura" musical que pode ser acessada pelos valores nota-a-nota de alguns descritores. Os resultados dos efeitos fixos e aleatórios apresentados por cada descritor diferem substancialmente uns dos outros, sugerindo que músicos priorizam "seguir" certos parâmetros musicais em detrimento de outros, ao acompanhar outro músico. Como evidenciado pelos resultados da análise das

assincronias, músicos parecem priorizar o ajuste dos andamentos, mas são também bem sucedidos no ajuste de outros aspectos da interpretação, como por exemplo, a articulação das notas. Acreditamos que estes resultados apontam para uma hierarquia dos parâmetros musicais manipulados pelos intérpretes, isto é, quando um músico se depara com uma situação interpretativa diferente, como um *primo* desconhecido para acompanhar, ele busca adaptar sua *performance* às intenções interpretativas do outro, escolhendo para isso, aqueles aspectos que mais evidenciam estas intenções e que estão mais a seu alcance. A sugestão de uma hierarquia entre os parâmetros musicais abre caminho para questionamentos futuros. Uma possibilidade seria investigar se este resultado é influenciado por outros fatores como complexidade técnica, estilo, habilidade do músico, condições do ambiente acústico e outros.

Os resultados aqui apresentados demonstram, de maneira quantitativa, o acoplamento interpretativo existente durante *performances* de duos de clarineta. O efeito *self-other* foi também comprovado, tanto para a sincronização, quanto para o acoplamento de outros parâmetros acústicos envolvidos na execução deste instrumento. Tais resultados foram, entretanto, obtidos para um único excerto. Resta verificar até que ponto podem ser generalizados.

Referências

BATES, D.; MAECHLER, M. *lme4: Linear Mixed-effects Models Using S4 Classes. R Package, Version 0.999375-37*, 2010. Disponível em: <http://CRAN. R-project. org/package= lme4>. Acesso em: 22 jun. 2012.

BOX, G. E. P.; COX, D. R. An Analysis of Transformations. *Journal of the Royal Statistical Society. Series B (Methodological)*, v. 26, n. 2, p. 211-252, 1964.

GABRIELSSON, A. Music Performance. In: DEUTSCH, D. (Org.). *Psychology of Music.* New York: Academic Press. 1999. p. 506-602

_____. Music Performance Research at the Millenium. *Psychology of Music*, v. 31, p. 221-272, 2003.

GREY, J. M. *An Exploration of Musical Timbre.* CCRMA, Dept. of Music Stanford University, 1975.

_____. Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 5, p. 1270-1277, 1977.

_____. Timbre Discrimination in Musical Patterns. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 64, p. 467-472, 1978.

KELLER, P. E. Attentional Resource Allocation in Musical Ensemble Performance. *Psychology of Music*, v. 29, n. 1, p. 20-38, 2001.

KELLER, P. E.; KNOBLICH, G.; REPP, B. H. Pianists Duet Better When They Play with Themselves: On the Possible Role of Action Simulation in Synchronization. *Consciousness and cognition*, v. 16, n. 1, p. 102-111, 2007.

KELLER, P. E.; APPEL, M. Individual Differences, Auditory Imagery, and The Coordination of Body Movements and Sounds in Musical Ensembles. *Music Perception*, v. 28, n. 1, p. 27-46, 2010.

KNOBLICH, G.; SEIGERSCHMIDT, E.; FLACH, R.; PRINZ, W. Authorship Effects in the Prediction of Handwriting Strokes: Evidence for Action Simulation During Action Perception. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology: Section A*, v. 55, n. 3, p. 1027-1046, 2002.

KNOBLICH, G.; FLACH, R. Predicting the Effects of Actions: Interactions of Perception and Action. *Psychological Science*, v. 12, n. 6, p. 467-472, 2001.

LARGE, E. W.; JONES, M. R. The Dynamics of Attending: How People Track Time-Varying Events. *Psychological Review*, v. 106, n. 1, p. 119-159, 1999.

LOUREIRO, Mauricio A.; MOTA, Davi A.; CAMPOLINA, Thiago; YEHIA, Hani C.; LABOISSIÈRE, Rafael. Padrões de sincronização temporal em duos de clarinetas: influencia do acompanhante e da estrutura musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1744-1751.

LOUREIRO, Mauricio A.; MOTA, Davi A.; CAMPOLINA, Thiago; YEHIA, Hani C.; LABOISSIÈRE, Rafael. Padrões de sincronização temporal em duos de clarinetas: influencia do acompanhante e da estrutura musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1744-1751.

LOUREIRO, M. A.; BORGES, R.; CAMPOLINA, T.; MAGALHÃES, T.; MOTA, D.; DE PAULA, H. B. Extração de conteúdo musical em sinais de áudio para a análise de expressividade. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ACÚSTICA, 22. *Anais*... Belo Horizonte, 2008. p. 146-152.

LOUREIRO, M. A.; YEHIA, H. C.; DE PAULA, H. B.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. Content Analysis of Note Transitions in Music Performance. In: GOUYON, F.; BARBOSA, A.; SIERRA, X. (Org.). *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference (SMC 2009)*. Porto, Portugal, 2009. p. 355-359.

MAESTRE, E.; GÓMEZ, E. Automatic Characterization of Dynamics and Articulation of Expressive Monophonic Recordings. *Proceedings of the 118th Audio Engineering Society Convention*, 2005.

MCADAMS, S. Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure. *Computer Music Journal*, v. 23, n. 3, p. 85-102, 1999.

PALMER, C. Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression. *Music Perception*, v. 13, p. 433-454, 1996a.

_____. On the Assignment of Structure in Music Performance. *Music Perception*, v. 14, n. 1, p. 23-56, 1996b.

PARK, T. H. *Towards Automatic Musical Instrument Timbre Recognition.* Princeton University, Department of Music, 2004.

DE POLI, G.; RODÀ, A.; VIDOLIN, A. Note-by-Note Analysis of the Influence of Expressive Intentions and Musical Structure in Violin Performance. *Journal of New Music Research*, v. 27, n. 3, p. 293-321, 1998.

DE POLI, G.; MION, L. From Audio to Content. *Livro não publicado.* Padova: Dipartimento di Ingegneria Dell'Informazione - Università degli Studi di Padova. 2006.

REPP, B. H. Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by 19 Famous Pianists. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 88, p. 622-641, 1990.

_____. Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Traeumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 92, p. 2546-2546, 1992.

_____. Expressive Timing in Schumann's "Träumerei:" An analysis of Performances by Graduate Student Pianist. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 98, p. 2413-2427, 1995.

SEASHORE, C. E. *Psychology of Music.* New York: McGrow-Hill, 1938.

SLOBODA, J. A. Expressive Skill in Two Pianists. *Canadian Journal of Psychology*, v. 39, p. 273-293, 1985.

STRAVINSKY, I. *Petroushka*. Dover Publications: New York, 1988. 1 partitura, originalmente publicada em 1911.

TILLMANN, B.; STEVENS, C.; KELLER, P. E. Learning of Timing Patterns and the Development of Temporal Expectations. *Psychological Research*, v. 75, n. 3, p. 243-258, 2010.

ZWICKER, E.; FASTL, H. *Psychoacoustics - Facts and Models.* Heidelberg: Springer Verlag, 1998.

Mauricio Loureiro é Engenheiro Aeronáutico (ITA, 1976) e graduou-se em Música (clarineta) pela Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Alemanha (1983); é Mestre em Música (1989) e Doutor em Música (1991) pela University of Iowa, EUA. Foi assistente de primeira clarineta da Orquestra Sinfônica de Campinas e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Atuou como solista frente a inúmeras orquestras sinfônicas, e tem desenvolvido intensa atividade como clarinetista, com especial dedicação à música contemporânea e eletroacústica. É professor titular da Escola de Música da UFMG, pesquisador dos grupos de pesquisa CEGeME (Centro de Estudos do Gesto Musical e Expressão) e CEMECH (Centro de Estudos do Movimento, Expressão e Comportamento Humano). É Diretor do IEAT (Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares). mauriciloureiro@ufmg.br

Thiago Campolina possui Graduação em Engenharia Elétrica com certificado de estudos em engenharia de áudio, concluída em 2009, pela UFMG. Desde 2010 é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Engenharia Elétrica da UFMG. Atualmente é vinculado aos laboratórios CEGeME e CEFALA (Centro de Estudos da Fala, Acústica, Linguagem e músicA), desenvolvendo pesquisas nas áreas de música e fala. thcampolina@eng-ele.grad.ufmg.br

Davi Mota é Graduado em Música, Bacharelado em Regência (UFMG, 2010) e Mestre em sonologia (UFMG, 2012). Membro dos grupos de pesquisa CEGeME, CEFALA e CEMECH. Áreas de atuação: acústica musical, análise e processamento de informação musical e gestual, regência coral e orquestral. davimota@ufmg.br

Hani Yehia é Graduado em Engenharia Eletrônica (ITA, 1988), Mestre em Engenharia Eletrônica e Computação (ITA, 1992) e Doutor em Engenharia Elétrica (Universidade de Nagoya, Japão, 1997). Foi pesquisador dos laboratórios da ATR (Japão) de 1996 a 1998. Atualmente, é professor do Departamento de Engenharia Eletrônica da UFMG. É o coordenador atual da Inova-UFMG Incubadora de Empresas, do CEFALA, do CEMECH e do CTPMR (Centro de Tecnologia e Pesquisa em Magneto-Ressonância) da UFMG. Em seus trabalhos, busca combinar pesquisa básica nas áreas de física, neurociência, linguística e música, com pesquisa aplicada em tecnologia de codificação, reconhecimento e síntese audiovisual da fala e da música. hani@ufmg.br

Rafael Laboissière possui Graduação em Engenharia Eletrônica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (1986), Mestrado em Engenharia Eletrônica e Computação pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (1988) e Doutorado em Signal/Image/Parole pelo Institut National Polytechique de Grenoble (1992). Atualmente é Pesquisador da Centre National de la Recherche Scientifique. rafael.laboissiere@inserm.fr

Variações tímbricas em *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen

Miriam Carpinetti (UNICAMP)

Resumo: Neste texto comparamos sonogramas dos cantos do Bruant jaune que finalizam as Meditações II, V, VIII, e IX da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen, com o objetivo de localizar elementos não explicitados pela grafia tradicional. Para tanto, utilizamos: o *Acousmographe*, a partitura e as gravações realizadas por Daniel Schlee ao órgão Cavaillé-Coll da *Église de la Sainte Trinité* (Paris) e por Jennifer Bate aos *Grandes Orgues* da *Cathédrale Saint Pierre* (Beauvais). Partimos da análise do compositor disponibilizada na partitura, complementando-a, principalmente, com informações registradas no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* e na entrevista concedida a Claude Samuel. Foram encontradas diferenças de cor e brilho dos registros dos órgãos, do acionamento das teclas e da acústica de salas, entre outros. Esta pesquisa contribui para a compreensão do potencial de variação tímbrica existente entre diferentes órgãos e para o pensamento composicional por sonoridades.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Sonologia. Análise comparativa. *Acousmographe*.

Title: Timbre Variation in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* by Olivier Messiaen

Abstract: In this paper we compare sonograms of the song of the yellowhammer [a small bird native to Europe and Asia] that conclude Meditations II, V, VII, and IX of the work *Meditations sur le mystère de la Sainte Trinité* [Meditations on the Mystery of the Holy Trinity] by Olivier Messiaen with the purpose of locating elements not explained by traditional notation. To this end we use: the *Acousmographe*, the score and recordings by Daniel Schlee at the Cavaillé-Coll organ of *Église de la Sainte Trinité* (Paris) and by Jennifer Bate at the *Grandes Orgues* of the *Cathédrale Saint Pierre* (Beauvais). We begin with the composer's analysis included as part of the score, complementing it, mainly, with information reported in the *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* and an interview with Claude Samuel. Differences were found in the color and brightness of the organ stops, key actions and room acoustics, et al. This research contributes to understanding the potential for timbral variation between different organs and thoughts on sonority composition.

Keywords: Olivier Messiaen. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Sonology. Comparative Analysis. *Acousmographe.*

CARPINETTI, Miriam. Variações tímbricas em *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 207-236, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Análise de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* comparando a partitura e sonogramas de duas gravações diferentes" (CARPINETTI, 2012: 439-446).

Para aprofundar o conhecimento sobre a sonoridade do órgão - cujos exemplares apresentam paletas sonoras muito diversas, em dependência de seus tamanhos e concepções fônicas, neste artigo, trazemos informações sobre algumas das possíveis diferenças tímbricas que uma obra organística pode apresentar. Para tanto, comparamos pequenos trechos da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*[1], colhidos a partir de duas gravações realizadas em dois instrumentos de grande porte, localizados em edifícios com acústicas distintas, por organistas muito apreciados pelo próprio compositor.

Para a compreensão dos trechos escolhidos, partimos da própria análise que Messiaen apresenta na partitura antes de cada Meditação[2], complementando-a com as explicações sobre a utilização de cantos dos pássaros registradas em *The Technique of my Musical Language* (1990) e no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1999), de sua autoria. Também consultamos a entrevista concedida pelo compositor a Claude Samuel (1994); o estudo sobre a harmonia de Messiaen realizado por Paulo Zuben (2005), Olivier Latry e Loïc Mallié (2008); a análise de sonoridade de Didier Guigue (2007); e o breve panorama elaborado por Arthur Wills (1997) sobre a composição para órgão no século XX.

Da audição da música para órgão

A música organística, quando comparada à de outros instrumentos, apresenta peculiares experiências perceptivas, pois muitas vezes não há uma associação direta entre o gesto físico produzido pelo intérprete e o resultado sonoro gerado pelo instrumento. Da mesma consola é possível acionar todas as famílias de tubos individualmente ou em diferentes combinações, para a obtenção de diferentes timbres e níveis dinâmicos. Além disso, a distância maior ou menor existente entre a consola e os tubos provoca uma dissociação entre a visão do intérprete e a fonte geradora dos sons. Em grande parte das *performances*, o organista sequer é visualizado, realidade que podemos até certo ponto, relacionar às experiências acusmáticas do século XX.

A adaptação do organista a um instrumento diferente daquele que utiliza habitualmente pode apresentar um grau maior ou menor de dificuldade em dependência da maior ou menor frequência que se utiliza deste procedimento e do tipo de repertório que interpreta. A obra *Méditations* apresenta grandes contrastes de cor e dinâmica, requerendo

[1] Doravante apenas *Méditations*.
[2] A obra é formada por nove Meditações.

para sua interpretação instrumentos de grande porte e cuidado especial na escolha dos registros. Não é possível registrá-la[3] com base em fórmulas tradicionais, necessitando o conhecimento das intenções do compositor e das características tímbricas do órgão da Église de la Sainte Trinité, de Paris.

Messiaen, habituado a tocar o órgão Cavaillé-Coll da Église de la Sainte Trinité durante seis décadas, mesmo sendo exímio organista, muitas vezes recusou convites para tocar em outros órgãos, justificando sua relutância em entrevista concedida a Claude Samuel com as seguintes informações:

> [...] cada órgão é construído de determinada forma, em um modelo específico, e cada vez que eu me sento à frente de uma nova consola com a qual não estou familiarizado, eu preciso de uns dez dias para me adaptar aos timbres dos diferentes registros, à posição dos teclados e dos pedais de acoplamentos. Familiarizar-me com todos esses elementos é difícil e toma tempo. Mudar de órgão é muito mais complicado que dirigir um carro com o qual não se está familiarizado! (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23, tradução nossa)[4].

Apesar de haver recusado muitos convites, ainda assim, Messiaen tocou para grandes públicos em diversos países. Ao ser questionado sobre esses concertos, o compositor manifestou o quanto pode ser árdua a tarefa de escolher os timbres que revestem suas obras e quão frutífero pode ser esse trabalho:

> [...] para a estreia mundial das *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* na grande National Shrine of the Immaculate Conception em Washington, D.C., eu cheguei dez dias antes para estudar o plano do órgão e buscar meus timbres e anotá-los na partitura. Ao final do concerto, que atraiu público de vários milhares à basílica, algumas pessoas me disseram que nunca tinham ouvido aqueles timbres e que haviam se surpreendido pelas possibilidades não imaginadas do instrumento, mas isso foi

[3] O termo registro refere-se a uma fileira de tubos construídos com mesmo formato e material, que apresentam características tímbricas em comum; registração à escolha dos timbres para uma interpretação organística.

[4] "[...] each organ is constructed along a certain line, on a specific model, and whenever I sit down at an unfamiliar console, I need ten days or so to acquaint myself with the timbres of the different stops and the position of the keyboards and of the pedal couplers. Having to familiarize myself with all these elements is difficult and takes time. Changing organs is much more complicated than driving an unfamiliar car!" (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23).

> apenas o resultado de um longo trabalho (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23, tradução nossa)[5].

Continuando a entrevista Samuel menciona que Messiaen comentara ser possível tocar todo tipo de repertório no, recentemente restaurado e ampliado, órgão Cavaillé-Coll da Église de la Trinité e questiona se é possível tocar sua música em qualquer órgão, ao que o compositor responde: "Não. Ela requer instrumentos grandes que possuam timbres variados, misturas e, especialmente, aqueles que têm registros de dezesseis pés nos manuais"[6] (SAMUEL; MESSIAEN: 1994, 24, tradução nossa). A seguir, tece considerações sobre as relações entre as disposições fônicas dos instrumentos e as possibilidades de execução do repertório organístico e do seu em particular. Para esclarecer seu ponto de vista, discorre sobre a onda de reconstrução de órgãos em estilo barroco, nos quais

> As combinações elétricas são retiradas sob o pretexto de autenticidade e somos privados de algo extremamente útil; as flautas de dezesseis pés dos manuais são removidas porque não existiam não período barroco e a paleta tímbrica é totalmente destruída. A quantidade de misturas é aumentada e os poderosos registros de linguetas são eliminados para [se obter] uma sonoridade romântica. Assim, não se pode tocar nada nesses órgãos novos exceto Frescobaldi ou Nicolas Grigny, o que é um tanto restritivo afinal de contas! Eu amo esses compositores, mas, mesmo assim, quero poder tocar outras coisas. Obviamente, minha música não pode ser tocada nesses órgãos, mas ainda existem alguns grandes órgãos e a minha música é frequentemente tocada mesmo assim (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24, tradução nossa)[7].

---

[5] "[...] for the world premiere of *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* at the great National Shrine of the Immaculate Conception in Washington, D.C., I arrived ten days ahead of time to study the organ's layout and to find my timbres and note them in the score. At the end of the concert, which drew an audience of several thousand to the basilica, some people told me they had never heard those timbres and had been surprised by the instrument's undreamt-of possibilities, but it was just the result of long work." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23).

[6] "No, it requires large instruments that possess varied timbres and mixtures and, particularly, those that have sixteen-foot stops on the manuals." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24).

[7] "The electric combinations are taken out on the pretext of authenticity, and one is deprived of an extremely useful asset; the sixteen-foot flue stops on the manuals are removed because they didn't exist in the baroque era, and the tonal palette is completely destroyed. The number of mixtures is increased and the powerful reed stops eliminated for a romantic sound. Thus, you cannot play anything on the new instruments but Frescobaldi or Nicolas de Grigny, which is a bit restrictive after all! I love those composers – but even so, I want to be able to play other things. Obviously, my own music

Arthur Wills (1997: 150), organista inglês, também exprime ideias parecidas à de Messiaen, afirmando que a "Música moderna certamente precisa de instrumentos modernos, ou ao menos instrumentos que parecem suficientemente parte de uma tradição viva"[8]. Discorrendo sobre o presente e o futuro da música moderna para órgão, comenta o quanto mais difícil é para um compositor não organista escrever para o instrumento e que, portanto, há mais organistas compondo música para órgão.

No mesmo texto (WILLS, 1997: 149) são numerados os elementos encontrados no repertório moderno, a saber: fusão dos estilos neoclássico e expressionista – com elementos tonais e atonais – e maior persistência da escrita neoclássica. Lista uma série de obras que seguem a referida linha neoclássica e as que se distanciam da mesma. Entre as últimas menciona, entre outras, as *Fünf Stücke* de Michael Radulesco, conjunto que apresenta cores relativas aos órgãos germânicos clássicos como elemento estrutural, elementos expressionistas (influência de Schoenberg) e complexidade rítmica (comparável às encontradas no *Livre d'Orgue* de Messiaen). Também menciona a decoração sonora – formada por texturas, timbres e dinâmicas – como elemento estrutural em obras de György Ligeti e Sergey Slonimsky; o experimentalismo de Jan Morthenson; a fusão de elementos clássicos e de vanguarda em William Albright; liberdade rítmica de sua *Symphonia Eliensis*; aleatoriedade e efeitos sonoros diversos.

Não vê muito futuro no estilo neoclássico para órgão, afirmando que o futuro está em obras com fusão do experimentalismo e espiritualidade, citando como referência desta última qualidade, cita as obras de Messiaen.

Sobre análise gráfica do som

Em uma análise tradicional, a partitura privilegia as questões paramétricas e estruturais, potencialidades do próprio suporte da escrita e é considerada como o objeto de representação musical em si mesma. Contudo, analisar apenas o que pode ser percebido graficamente deixa de lado dados importantes que os sonogramas podem revelar; e, mesmo que diversos fenômenos sonoros possam ser percebidos apenas pela audição, a utilização do sonograma permite a visualização do conteúdo espectral de um determinado registro sonoro, detalhando e precisando suas ocorrências.

---

cannot be played on such organs, but there are still some large instruments in existence, and my organ music is often played anyway." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24).

[8] "Modern music surely needs modern instruments, or at least instruments that seem sufficiently part of a living tradition." (WILLS, 1997: 150).

Ao complementarmos a representação musical com a representação gráfica dos registros sonoros, devemos ressaltar que estes são fruto de processos diferentes de *performance* e produção fonográfica, os quais variam em conformidade com as características do instrumento utilizado, da acústica da sala, posicionamento e qualidade dos microfones, escolhas nos processos de mixagem, entre outros.

> [...] o rastro sonoro gravado de uma obra "escrita", [...] a congela em tão somente um dos seus infinitos possíveis interpretativos, onde entra em jogo um número literalmente incalculável de variáveis, da mais genérica - o espaço onde a obra foi gravada - até a mais minuciosa - a palheta que o oboísta usou naquele dia. Essas variáveis podem provocar, em alguns casos, uma repercussão significativa sobre a imagem espectral resultante no sonograma, e, consequentemente, sobre as deduções que o analista poderá fazer. [...] Considero, então, que é com o mesmo *parti-pris* que o musicólogo que deseja se debruçar sobre a função formal da sonoridade, deve começar: esquecer as variáveis não pertinentes e se concentrar no que o compositor desejou, ou pôde, consignar, formalizar (GUIGUE, 2007: 3).

Devido a todas as variáveis expostas, optamos por apresentar peculiaridades da sonoridade do órgão analisando trechos da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, utilizando conjuntamente a partitura, duas gravações e o registro por sonograma, que nos ajudam a visualizar seus elementos sonoros. Para tanto, utilizamos as gravações de dois intérpretes muito elogiados por Messiaen, tocando em órgãos distintos e apropriados à realização sonora de sua obra: Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), ao órgão Cavaillé-Coll da Église de la Sainte Trinité (Paris) e Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) aos Grandes Orgues da Cathédrale Saint Pierre (Beauvais).

Schlee gravou *Méditations* (OLIVIER Messiaen..., 1995) durante o Festival Messiaen, realizado de 8 de março a 12 de abril 1995, organizado pelos padres Jean-Rodolphe Kars e Francis Kohn, em comemoração ao compositor, no terceiro ano de seu falecimento. Nesse Festival, Bate tocou *Le banquet celeste* (O banquete celeste) e *La nativité du Seigneur* (O nascimento do Senhor). Ao todo seis organistas participaram, apresentando a integral para órgão do homenageado.

Em diversas fontes encontramos relatos das efusivas manifestações do autor sobre os dois organistas. Na entrevista concedida a Samuel (1994: 257), comenta que havia presenciado a *performance* das *Méditations* realizada por Schlee no dia 06 de maio de 1986 no grande órgão de cinco manuais da Konzerthaus em Viena, dizendo que sua perfeita interpretação revelara um grande organista. Sobre Bate, observa: "[...] organista inglesa que

também gravou minha integral para órgão e cuja técnica e musicalidade são esplêndidas"[9] (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 203). No encarte do CD gravado por Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), consta que seu registro fonográfico de *Méditations* foi ouvido e recebido com grande entusiasmo pelo compositor antes de sua publicação.

A comparação de duas gravações da mesma obra executada em órgãos diferentes exibe uma pequena parcela da imensa diversidade de resultados sonoros que a mesma potencialmente oferece. Isto porque os registros de órgão, mesmo quando sob o mesmo nome, variam em dependência da escola de organaria, do período em que foi construído o instrumento e da acústica do recinto no qual está instalado. Neste artigo, a comparação dos sonogramas mostra algumas das diferenças encontradas nos registros dos instrumentos utilizados e nas escolhas dos intérpretes.

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité

A obra presentemente estudada foi composta dezoito anos depois do *Livre d'Orgue*[10] e apresenta um painel das muitas técnicas compositivas de Messiaen. Para muitos, ela é um retrocesso estético por apresentar elementos de seu primeiro período composicional, como o canto gregoriano, que é apresentado pela primeira vez de forma literal e não estilizada. O compositor replica afirmando:

> Para mim, é de fato um novo domínio. Alguns alemães, defensores da escola serialista de Darmstadt, declararam que era um passo atrás. Eu, ao contrário, sinto que é um passo adiante, um passo em direção à cor e ao encanto musical, mas também um passo a uma nova combinatoriedade, graças a uma particular inovação, a criação de uma linguagem musical comunicável (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 122)[11].

É interessante notar que há dois vetores que coabitam a poética de Messiaen na obra escolhida para esta análise, que são trabalhados de forma muito mais livre e poética do

[9] "[...] English organist who also has recorded my complete organ works and whose technique and musicality are splendid." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 203).

[10] Obra de seu período experimental (1949-1951), cuja escrita influenciou os compositores da vertente serial.

[11] "For me, it really is a new domain. Some Germans, advocates of the Darmstadt serialist school, declared that it was a step backward. I rather feel it's a step forward, a step toward color and musical charm, but also a step toward a new *combinatoire* thanks to one particular innovation, the creation of a communicable musical language." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 122).

que nas obras *Messe de la Pentecôte* e *Livre d'Orgue*, de seu período experimental. Esses vetores são:

- abstração, manifesta especialmente pelo serialismo da linguagem comunicável, código criado para as *Méditations* e apresentado sempre perpassado por elementos de variadas cores;
- concretude, que apresenta imagens sonoras favorecidas por sua sinestesia, criando efeitos harmônicos e tímbricos a partir das cores e qualidades da matéria, como veremos adiante no caso do efeito de diamantação.

Méditations nasceu das improvisações que Messiaen realizou na missa de celebração do centenário da Église de la Trinité, no dia 23 de novembro de 1967. Nessa ocasião, o Monsenhor Charles, reitor do Sacré-Coeur, fez um sermão dividido em três partes sobre a doutrina da Santa Trindade, que nomeia a referida igreja. Antes, durante e depois do sermão, Messiaen improvisou, finalizando suas participações com o canto do *Bruant jaune*, sinal que indicava ao Monsenhor os momentos em que deveriam ser pronunciadas as partes da mensagem.

Depois de dois anos de amadurecimento, o material dessas improvisações tomou a forma definitiva que, dividida em nove Meditações, apresenta material musical rico, colorido, contrastante, que reflete a profundidade dos mistérios da Santa Trindade. As estruturas temporais são amétricas, com ritmos criados pela livre soma, subtração e multiplicação de valor de pequena duração. Inspira-se em princípios da rítmica hindu e da prosódia grega; contudo, modifica e deforma os ritmos por meio de operações aritméticas, também utilizando o cromatismo de durações. A ordenação das alturas valoriza a melodia, que varia conforme o material escolhido: diatonia do cantochão, composição derivada dos cantos de pássaros e modos de transposição limitada. O desenvolvimento melódico se dá por eliminação de intervalos, inversão, interversão, mudanças de registros, ampliação e redução assimétrica de intervalos. A obra também apresenta durações e alturas marcadas por simbolismos. Dentre os números formadores de elementos desta obra, o doze, que simboliza a completude, está presente e determina a quantidade de pássaros que participam em sua estruturação[12].

Bruant jaune

Selecionamos pequenos trechos da obra para observar sua constituição, isolando o canto do *Bruant jaune* (*Emberiza citrinella*) utilizado pelo compositor para finalizar as

[12] São estes: *Bruant jaune, Bulbul, Chouette de Tengmalm, Fauvette à tête noir, Fauvette des jardins, Grive musicienne, Merle à plastron, Merle noir, Persépolis, Pic noir, Pinson* e *Troglodyte.*

Meditações II, V, VIII e IX. Para Messiaen (1999: 305), o canto desse pássaro "[...] é de uma deliciosa simplicidade. É uma sucessão muito doce de notas agudas repetidas, depois de um breve silêncio, uma nota final mais aguda, sustentada, levemente apoiada"[13]. Por sua doçura e simplicidade é empregado por Messiaen para mostrar o caminho para as Alturas (MESSIAEN, 1999: 308).

É esta simplicidade que nos induziu a analisá-lo, pois, nas quatro versões apresentadas durante a obra, ele é composto de elementos de relativa pequena duração, cujos materiais musicais não apresentam grande complexidade em termos de textura, sobreposição de planos sonoros e timbres. Isto permite que a análise resultante de sonogramas possua maior objetividade e clareza de leitura.

Duas gravações distintas destes trechos foram comparadas, utilizando como parâmetro os dados gráficos e numéricos fornecidos pelo Acousmographe[14]. Uma crítica que pode ser feita a este tipo de análise é a retirada desses trechos de seu contexto musical sem levar em conta questões funcionais e discursivas. Contudo, o que nos interessa aqui é evidenciar o que não é possível observar na partitura, contribuindo assim para uma discussão sobre questões de natureza sonora ou espectral.

Cantos de pássaros: coleta, transcrição e apropriação como elemento composicional

No primeiro volume da monumental obra *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Messiaen nos informa:

> Cantos de pássaros são a fonte de toda a melodia. Posso afirmar que tudo o que conheço sobre melodias me foi ensinado pelos pássaros. [...] Com exceção de alguns ritmos característicos, as estrofes são sempre novas e as invenções rítmicas inesgotáveis. O arranjo das durações e dos números - sempre inesperados, imprevistos, surpreendentes - manifesta, todavia, tal senso de equilíbrio que temos dificuldade de acreditar que é uma improvisação. Quanto aos timbres (ordem fonética), nenhum instrumento feito pelo homem (madeiras, metais, cordas,

[13] "[…] est d'une exquise naïvité. C'est une succession trés douce de notes répétées aiguës, puis après um très court silence, une note finale plus haute, tenue, légèrement appuyée" (MESSIAEN, 1999: 308).
[14] Software disponibilizado gratuitamente pelo Institut National Audiovisuel, Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM).

> percussão, piano, órgão, Ondas Martenot, música concreta ou eletrônica) pode igualar suas qualidades e prodigiosa diversidade (MESSIAEN, 1994: 53)[15].

Nesse mesmo texto menciona diversos pássaros e as qualidades que ouve em seus cantos: cor, estilo, caráter, ritmo e fraseologia. Não menciona o *Bruant jaune*; contudo, descreve cantos de outros pássaros que integram as *Méditations*, descrições que nos dão ideia dos elementos que apreendia e utilizava em suas composições. Do alegre *merle noir* (melro preto)[16], admirava a fantasia humorística e o timbre claro de seu assobio; do *troglodyte* (carriça), a caixa de música[17]; da *fauvette des jardins* (felosa das figueiras), a virtuosidade e facilidade de invenção. Menciona como grande solista o *grive musicienne* (tordo comum), cujo canto se lhe apresenta como mágico e encantatório, "cortado em pequenas e organizadas fórmulas rítmicas, sempre repetidas de duas a cinco vezes, na maioria das vezes sendo três (como no ritual das invocações religiosas e encantamentos de magia primitiva)" (MESSIAEN, 1994: 54).

Para demonstrar o caminho que percorre quando parte das matrizes originais desses cantos até chegar aos ícones ou representações empregados em suas composições, o compositor enumera as suas formas de apropriação e criação no nono capítulo do livro *Technique de mon langage musical*:

> Como utilizam intervalos não temperados, menores que o semitom, e como é ridículo servilmente copiar a natureza, daremos alguns exemplos de melodias do gênero dos "pássaros" que serão transcrição, transformação e interpretação dos voleios e trilos de nossos pequenos servos de alegria imaterial (MESSIAEN, 1956: 34)[18].

---

[15] "Le chant des oiseaux est la source de toute mélodie. Je peux affirmer que tout ce que je sais de la mélodie, ce sont les oiseaux qui me l'ont appris. [...] Em dehors de quelques rythmes caractéristiques, les strophes sont toujours nouvelles et l'invention rythmique inépuisable. L'agencement des durées et des nombres, toujours inattendu, imprévu, surprenant, manifeste cependant um tel sens de l'équilibre qu'on a peine à croite à une improvisation. Quant aux timbres (ordre phonétique), aucun instrument fabriqué par l'homme (bois, cuivres, cordes, percussions, piano, orgue, Onde Martenot, musiques concrète et électronique) ne pourra égaler leur qualité et leur prodigieuse diversité" (MESSIAEN, 1994: 53).

[16] As equivalências dos nomes dos pássaros apresentados foram feitas a partir de suas denominações no português europeu.

[17] No original, "la boîte à musique du Troglodyte".

[18] "Since they use untempered intervals smaller than the semitone, and as it is ridiculous servilely to copy nature, we are going to give some examples of melodies of the "bird" genre which will be

É interessante observar que as transcrições de Messiaen podem ser consideradas registros de sua audição, ao criar paisagens sonoras que apresentam os cantos dos pássaros junto aos sons de seu contexto, paisagens que variam em dependência dos horários, estações do ano e locais de coleta. Em suas composições, observamos a liberdade poética de tratamento ao escolher determinados elementos para serem evidenciados e outros para serem subtraídos. Essa liberdade de tratamento também transparece na realização musical do canto do *Bruant jaune*. Para observá-la, apresentamos na Fig. 1, duas análises gráficas de canto coletado em campo: na parte superior é mostrada a análise por formato de onda; na inferior, o sonograma. Posteriormente, apresentaremos as versões criadas por Messiaen para finalizar as Meditações II, V, VIII e IX.

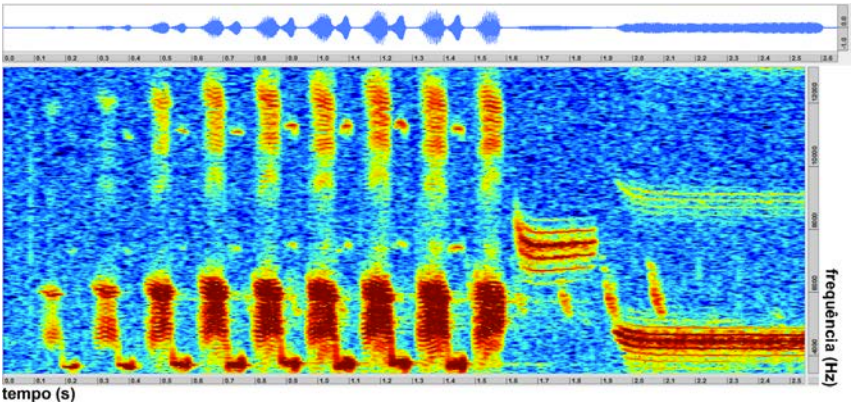


Fig. 1: Canto do *Bruant jaune*[19]. Fonte: AVISOFT.

Vemos no sonograma que o canto está situado, aproximadamente, entre 3.000 e 12.000 Hz, região compatível à das alturas indicadas pelo compositor na partitura, conseguidas com o auxílio da registração.

Algumas diferenças podem ser notadas entre o canto do pássaro e sua utilização, por parte de Messiaen, como elemento composicional. No *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (MESSIAEN, 1999: 307), descreve e transcreve as notas repetidas do canto de

transcription, transformation, and interpretation of the volleys and trills of our little servants of immaterial joy." (MESSIAEN, 1956: 34).

[19] Análise gráfica realizada com o software Audio Sculpt. Os sonogramas receberam edição gráfica de Felipe Castellani.

Bruant jaune – que gravou em Alluets-le-Roi no dia 19 de junho de 1954 – como um trêmulo sobre uma quinta diminuta. Messiaen então propõe sua própria leitura do canto buscando criá-lo a partir de sua concepção poética e das possibilidades do instrumento utilizado. Os trêmulos se transformam em notas curtas repetidas nas suas obras para piano e também nas *Méditations*, como veremos mais adiante, por ser impossível realizar trêmulos tão velozes ao teclado. O compositor faz uma adaptação que dá mais importância às frequências mais proeminentes e evidencia o aspecto global do fraseado: notas repetidas seguidas por uma nota longa sustentada e uma breve interrupção entre esses dois elementos.

O sonograma apresentado na Fig. 1 mostra, além do rápido tremular, um crescendo de nota a nota e uma antecipação de sons mais agudos antes de cada nota repetida, os quais também seguem o crescendo apontado anteriormente.

Linhas gerais das especificidades sonoras do instrumento

As variações de dinâmica que vemos no sonograma apresentado, não podem ser reproduzidas ao órgão, pois esse instrumento não permite ao executante que diferencie as notas com o peso ou velocidade do toque. Para produzir efeitos dinâmicos ao órgão, abrem-se ou fecham-se caixas expressivas (por meio de pedais) para liberar ou conter o volume sonoro dos tubos, os quais, dentro das caixas, tocam sempre da mesma forma, independentemente do tipo de toque empregado pelo executante. Sutis dinâmicas podem ser obtidas ao aumentar ou diminuir a duração dos sons, pois o efeito de maior duração produz a impressão de maior intensidade e vice-versa.

Além das soluções da dinâmica ao órgão, revestem-se de grande importância para este estudo as questões ligadas às escolhas das cores para representação do canto e dos sons de seu contexto. As cores dos registros do órgão dependem do formato e material utilizado na construção de seus tubos, elementos que dão maior ou menor proeminência a determinados parciais.

Um quadro sinótico (Tab. I), com as quatro participações do *Bruant jaune*, é apresentado a seguir, com informações sobre os teclados e registrações especificadas pelo compositor na partitura. Esses cantos e seus respectivos halos ambientais nos permitem observar várias manifestações do espectro sonoro do órgão, pois são tocados com

registrações diferentes em teclados distintos: três para o canto e duas para os sons sustentados[20].

		Meditação II	Meditação V	Meditação VIII	Meditação IX
Canto	**Teclado**	**Positivo**	**Grande Órgão**	**Grande Órgão**	**Pedal**
	Registração	nazard 2' 2/3 flageolet 2' piccolo 1'	bourdon 8'	bourdon 8'	flûte 4'
Acorde	**Teclado**	**Recitativo**	**Recitativo**	**Recitativo**	**Recitativo**
	Registração	gambe 8' voix céleste 8'	gambe 8' voix céleste 8'	gambe 8' voix céleste 8'	bourdon 8'

Tab.1: Registros do canto do *Bruant jaune* e dos acordes que o acompanham[21] (MESSIAEN, 1973: 24, 49, 75, 89).

Os registros[22] escolhidos pelo autor para representar o canto e os sons que o circundam são todos flautados ou labiais[23] e se subdividem em dois grandes grupos: (a) *fundos*, que fazem ouvir diferentes oitavas do som fundamental, a saber: 32', 16', 8', e assim por diante; (b) *mutações* simples ou compostas (por mais de uma fileira de tubos), cujas fundamentais mais frequentes são: a 5ª (2' 2/3) e a 3ª (1' 1/5). Cada um destes dois subgrupos apresenta várias famílias de registros com tubos abertos, semiabertos, fechados ou harmônicos e seus timbres dependem, em grande parte, da área de sua seção ou talhe.

Para registrar o canto do *Bruant jaune* e os sons de seu contexto, Messiaen indica registros suaves. O *bourdon* dá proeminência à 5ª da nota grafada e o *flageolet* faz soar, como fundamental, a 5ª do som fundamental do instrumento; os outros registros

[20] Os teclados são nomeados a partir de sua especialização sonora, determinada pelas divisões de tubos que comandam. O Grande Órgão possui registros adequados às grandes massas sonoras; do Positivo, registros um pouco menos potentes que os do Grande Órgão, falam diretamente e com clareza ao recinto; o Recitativo tem seus tubos encerrados na caixa expressiva e o Pedal possui os registros mais graves. Alguns teclados, inclusive a pedaleira, podem tocar registros de uma ou mais divisões por acoplamento. Órgãos maiores possuem outros teclados.

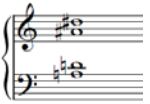
[21] Nem todos os registros possuem nomes em português; portanto, apresentamos algumas correspondências: *bourdon*, bordão; *flûte*, flauta; *nazard*, nazardo; *flageolet*, flautim; *piccolo*, piccolo; *voix céleste*, voz celeste.

[22] O comprimento dos tubos e sua consequente altura musical é medida com a unidade inglesa *pé*, equivalente a cerca de 30 cm e anotada com um sinal apóstrofo (').

[23] O órgão também possui registros de linguetas, que funcionam de forma diferente destes.

apresentam as oitavas com maior presença. Os registros *nazard*, *flageolet* e *piccolo* estendem a região aguda do coro de flautas do Recitativo. Os dois bordões indicados pelo compositor são de teclados diferentes, portanto possuem qualidades diferentes. O do Recitativo é o registro mais suave do órgão da Église de la Trinité e é utilizado nas notas sustentadas do muito suave encerramento das *Méditations*. *Voix céleste* é um registro afinado um pouco acima ou abaixo dos registros de base (afinação crescente ou calante), sempre tocado junto com uma *flûte* ou uma *gambe* de mesmo talhe, cujas diferentes afinações produzem uma ligeira oscilação ou vibrato. Para dar uma suave ondulação aos sons sustentados, Messiaen uniu a *voix céleste* a uma *gambe* – registro mais mordente e rico em harmônicos do que as flautas – resultando em uma sonoridade suave, porém cheia de cor e vitalidade.

Messiaen apresenta o canto do *Bruant jaune* sobreposto em relação de dissonância às notas sustentadas, dissonância que não pode ser analisada pela teoria harmônica tradicional por ser, simples e tão somente, um elemento de cor e concretude sonora; elementos que vão se firmando cada vez mais na formação dos agregados sonoros utilizados pelo compositor em sua última fase composicional. O efeito utilizado na harmonização do canto deste pássaro é explicado por Olivier Latry e Loïc Mallié da seguinte forma:

> [...] o elemento novo que é sobreposto procede, de acordo com uma expressão cara a Messiaen, por "diamantação" em semitom superior:
>
> 
>
> Encontraremos esta "diamantação" em muitos outros exemplos harmônicos, particularmente nas harmonizações de cantos dos pássaros (LATRY; MALLIÉ, 2008: 24)[24].

É interessante notar que o efeito de diamantação é mais pertinentemente um atributo de cor e brilho resultante de um reflexo – pelo acréscimo do mesmo (mesma imagem) no diferente (outra condição de escuta) – na busca de tradução sonora dos

[24] "[...] le nouvel élément qui leur est superposé procède, selon une expression chère à Messiaen, par 'diamantation' au demi-ton supérieur: [...] On retrouvera cette 'diamantation' dans beaucoup d'autres exemples harmoniques, en particulier dans les harmonisations de chants d'oiseaux" (LATRY; MALLIÉ, 2008: 24).

atributos do diamante que, provavelmente, neste caso, são a dureza e a transparência. Isso denota a importância que a matéria sonora tem para Messiaen, agregando valores de concretude à articulação sintática ou gramatical própria de sua concepção de música enquanto sistema de linguagem.

O halo ambiental, produzido pelos sons sustentados que acompanham o canto, vai ganhando densidade e complexidade a cada apresentação no transcorrer das *Méditations*: apenas a díade Si com Mi dobrado (Meditação II); um acorde de Sol M em segunda inversão (Meditação V); um acorde de Dó M em posição fundamental (Meditação VIII); e um de Fá# m com 7ª m em segunda inversão (Meditação IX).

Análise comparativa do final da Meditação II

Na partitura, Messiaen conduz o intérprete, explicando que o final do movimento é um "[...] simples chamado, que retornará nas peças seguintes e concluirá toda a obra: muito distantes, muito elevadas, as notas simples repetidas e o final agudo do *Bruant jaune*"[25]. O termo *chamado*, aqui também pode ser compreendido como *convite*, pois o compositor dá a este pássaro a missão de mostrar-nos o caminho para as *Alturas* (MESSIAEN, 1999: 308).

Para obter a aguda delicadeza desse canto, utiliza três registros do teclado Positivo; para o halo ambiental, composto por uma díade suavemente sustentada, emprega dois do teclado Recitativo. As fundamentais dos registros de 2' 2/3, 2' e 1' soam uma 12ª, 2 e 3 oitavas acima das notas grafadas e as dos registros de 8' soam na oitava correspondente à notação, possuindo uma ondulação produzida pelos batimentos gerados pela diferença de afinação das duas fileiras de tubos. Na Fig. 2 podemos observar a notação gráfica da partitura, seguida pela resultante espectral gerada pelas notas fundamentais que o compositor solicita; embora na partitura estejam grafadas apenas as fundamentais das notas, sua imagem por sonograma permite mapear os parciais que estão mais presentes e verificar sua pregnância.

[25] "[...] appel très simple, qui reviendra dans les pièces suivnates et terminera tout l'ouvrage: très loin, très haut, les notes répétées naïves et la finale aiguë du *Bruant jaune*" (MESSIAEN: 1999, 308).

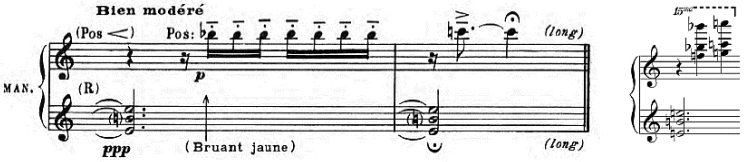
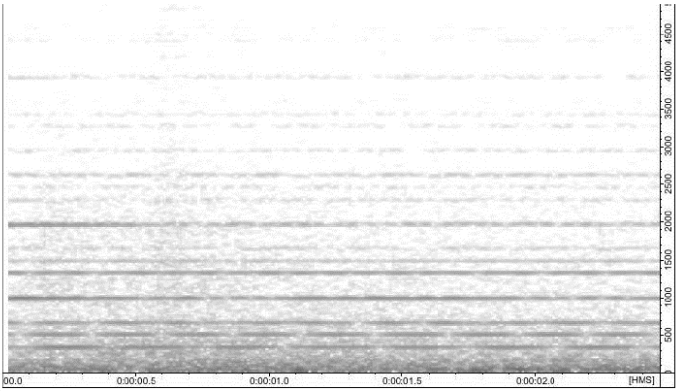


Fig. 2: Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations...*, II (comp. 111, 112).

A Tab. 2 apresenta o sonograma do agregado designado à mão esquerda e duas colunas com as seguintes informações: os valores de frequência dos parciais extraídos do sonograma resultante da gravação (à esquerda) e sua comparação com os valores correlatos em afinação temperada, relativa ao A=440 Hz (à direita). Aproximamos estes dados, os quais variam de acordo com o órgão utilizado, as condições acústicas de sua localização, as características e posicionamento do equipamento de gravação e os processos de mixagem e masterização. Como podemos observar, há pequenos desvios de afinação (comuns à maioria dos instrumentos acústicos) que podem ser resultado de uma escolha tímbrica, mudanças de temperatura e umidade, entre outros.

SONOGRAMA	PARCIAIS	A = 440 Hz
	4.400 (G#7)	4434.921
	3.920 (B6)	3951.066
	3.462 (A6)	3520.0
	3.300 (G#6)	3322.437
	2.932 (F#6)	2959.955
	2.628 (E6)	2637.02
	2.450 (D#6)	2489.0156
	2.300 (D6)	2349.318
	1.975 (B5)	1975.53
	1.688 (G#5)	1661.21
	1.475 (F#5)	1479.977
	1.312 (E5)	1318.510
	988 (B4)	987.766
	652 (E4)	659.255
	492 (B3)	493.88
	324 (E3)	329.62

Tab. 2: Sonograma e lista de parciais referentes ao agregado Mi-Si-Mi, na gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

O sonograma mostra os parciais mais pregnantes ou com maior energia espectral.

A imagem revela que as notas grafadas, cujas frequências fundamentais ressaltamos (na base do sonograma), apresentam-se de forma mais contundente e que seus parciais vão se rarefazendo à medida que se distanciam destas.

Na Fig. 3, apresentamos o sonograma do canto que se sobrepõe às notas sustentadas. Pode-se observar que a afinação da última nota do *piccolo* está tão alta que chega aos 8.737 Hz (Dó#8), muito próxima ao segundo parcial do *flageolet* produzido na altura dos 8.275 Hz (Dó7). A proximidade de suas afinações provoca uma nuance de ordem muito mais tímbrica do que harmônica, gerada por trêmulo resultante da fusão de seus espectros. Os três registros do canto se fundem e são percebidos como um único timbre, como usual no processo de registração organística, não sendo possível distinguir auditivamente as diferentes fileiras de tubos. Abaixo de 2.800 Hz, pode-se observar a continuação do agregado sustentado e alguns de seus parciais. Nesta gravação, o segundo parcial do Sol quase não é percebido. A registração empregada cria uma separação bastante clara entre os âmbitos do canto e das notas sustentadas, pois o primeiro se encontra muito acima dos parciais mais pregnantes do agregado Mi-Si-Mi.

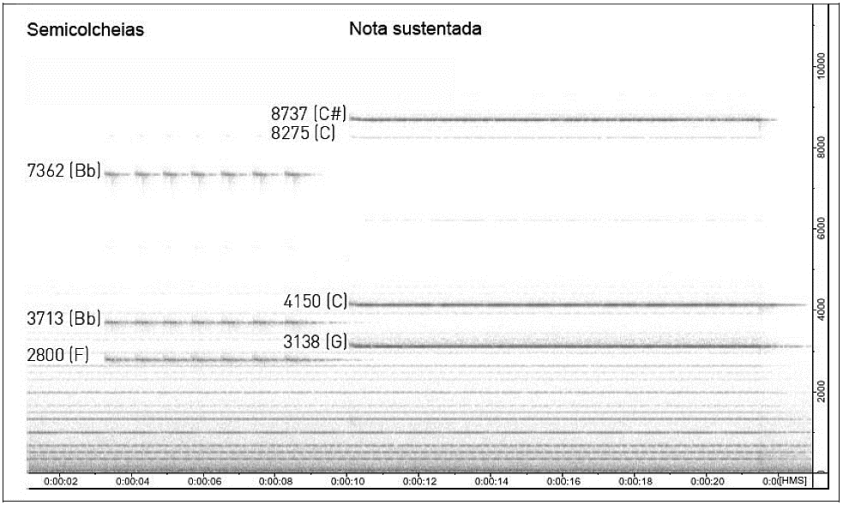


Fig. 3: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação II, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

Apresentamos, na Fig. 4, um detalhe do sonograma anterior, no qual podemos observar que as sete semicolcheias do canto apresentam uma movimentação descendente

das frequências transientes geradas pelo *piccolo* do órgão utilizado nesta gravação. Estas surgem no momento em que o executante solta a tecla e sua continuidade se deve à reverberação do som no espaço acústico. Concluímos que esse fenômeno surge ao soltar da tecla, ao observar, no sonograma anterior, que o mesmo ocorre exclusivamente no final da nota longa do canto. Esse efeito da mecânica da tecla dá ao canto uma característica apropriada ao estilo "pássaro", sendo uma resultante inversamente complementar ao trabalho de escrita do compositor: se por um lado, a transdução do canto restrita aos 12 semitons da escala cromática o limita, o efeito resultante da mecânica das teclas deste registro lhe confere um colorido tímbrico microtonal e resgata parte de sua expressividade. Outra característica de cor espectral interessante é a presença do segundo e terceiro parciais do *nazard* (Fá7 e Dó8, com 5.498 e 8.273 Hz, respectivamente), que surgem logo após o ataque e antes da movimentação descendente microtonal dos transientes (que desce a partir de 7.362 Hz). Essa resultante acústica possui uma qualidade complexa, que não se denota pela leitura das semicolcheias grafadas na partitura.

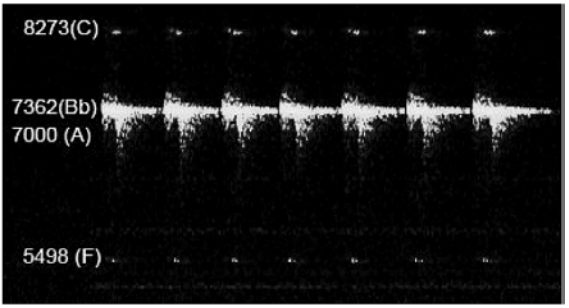


Fig. 4: Detalhe do canto do *Bruant jaune* da Meditação II, na gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

No sonograma apresentado na Fig. 5, referente à gravação de Bate (MESSIAEN... 1980/1981), observa-se a diferença dos transientes presentes nos momentos dos ataques das notas do canto, que ao contrário da gravação anterior não delimitam uma movimentação direcional clara como a anterior; nesta, percebe-se o gradual empobrecimento espectral, restando apenas as frequências referentes à nota fundamental e seus parciais. Outro elemento interessante é que ao contrário do que ocorre na gravação de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), nesta, a nota final apresenta maior presença do segundo parcial do *nazard* (G6 com 6.311 Hz) e o segundo parcial do *flageolet* soma-se ao

primeiro do *piccolo* (C7 com 8.397 Hz).

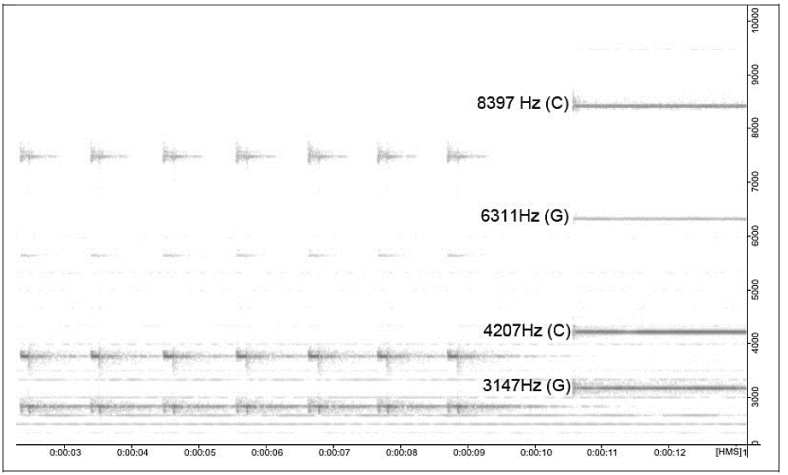


Fig. 5: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação II, na gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

Análise comparativa do final da Meditação V

O compositor afirma, no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, na quarta ilustração do canto do *Bruant jaune*, que a última página desta Meditação tem "uma atmosfera recolhida", apresentando o tema *Deus é amor*[26] e a citação bíblica "E Jesus disse: Ninguém tem maior amor do que este: de dar alguém a própria vida em favor dos seus amigos", que se encontra no evangelho segundo São João 15:13. Acrescenta que é uma "página modal (*gambe* e *voix céleste*), que termina pianíssimo. É nesse momento que a ternura do *Bruant jaune* (em *bordoun* 8') indica, mais uma vez, o caminho para as Alturas ..." (MESSIAEN: 1999, 308)[27].

Na Fig. 6 apresentamos o canto final da Meditação V, tocado ao Grande órgão com um *bourdon* 8' e os acordes tocados no Recitativo com *gambe* 8' e *voix céleste* 8'. Observa-se que o halo ambiental é apresentado suavemente na forma de um acorde de Sol

[26] "une atmosphère recueillie", "Dieu est amour" (MESSIAEN: 1999, 308).

[27] "Page modale (gambe, et voix céleste), qui se termine pianissimo. C'est alors que la tendresse du Bruant jaune (sur bourdon 8) indique encore Le chemin vers les Hauters ..." (MESSIAEN: 1999, 308).

maior em posição fundamental, o qual passa à sua segunda inversão antes do suave canto, cujas notas são Réb6 e Mib6.

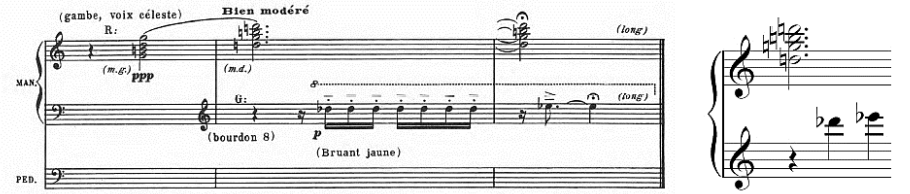


Fig. 6: Meditação V, comp. 106, 107. Notação da partitura e sua resultante espectral.

O canto, que na Meditação II era totalmente destacado do restante da textura, desta feita aparece mais amalgamado; é percebido inicialmente por sua articulação, tendo no Mib sustentado sua maior pregnância. Nota-se a contiguidade, do canto à nota mais aguda do acorde de ambientação, cujo resultado é descrito a seguir: a proximidade do Réb às demais notas do acorde cria novos batimentos que reforçam o aspecto geral da textura; o Mib (diferentemente das notas do acorde que apresentam grande tremulação, gerada pela registração) possui um aspecto bastante contínuo, que permite sua proeminência.

A forte presença de parciais mais próximos da fundamental e o grande batimento derivado das diferenças de afinação de registros são marcantes da gravação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), cujo sonograma é apresentado na Fig. 8.

No eixo horizontal dos sonogramas apresentados nas Fig. 7 e 8, os primeiros segundos mostram o denominado efeito vitral, recurso bastante utilizado por Messiaen, que "consiste na troca de posição das notas constituintes de um aglomerado vertical e a consequente alteração do colorido tímbrico" (ZUBEN, 2005: 52). Pode-se visualizar a alteração de tal colorido, que concerne principalmente à filtragem dos parciais mais graves e, simultânea mudança de pregnância de outros mais agudos. Neste último caso, enquanto no primeiro acorde determinados parciais ocupavam uma posição mais distante da fundamental, no seguinte, pelo efeito vitral, estes passam a ser a própria fundamental ou um parcial mais próximo desta. Como pode ser observado, o Ré6 aproximadamente situado em 2.330 Hz (que inicialmente era o terceiro parcial do Ré4 presente no primeiro acorde), posteriormente tem sua presença reforçada pelo fato de ser uma das notas fundamentais do segundo acorde.

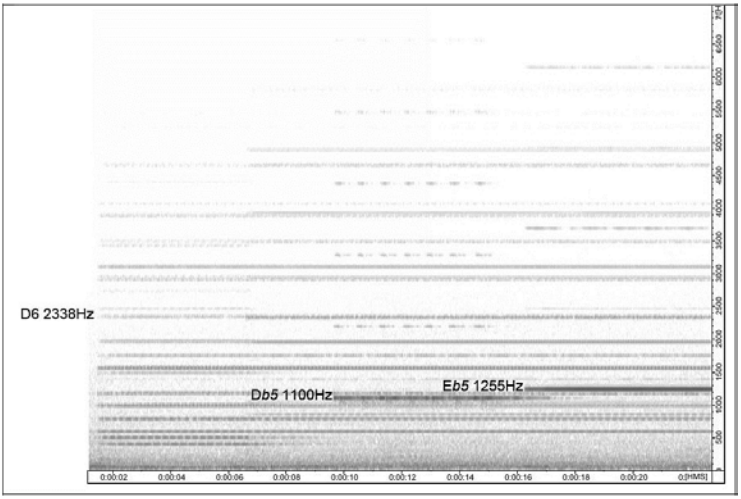


Fig. 7: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação V, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

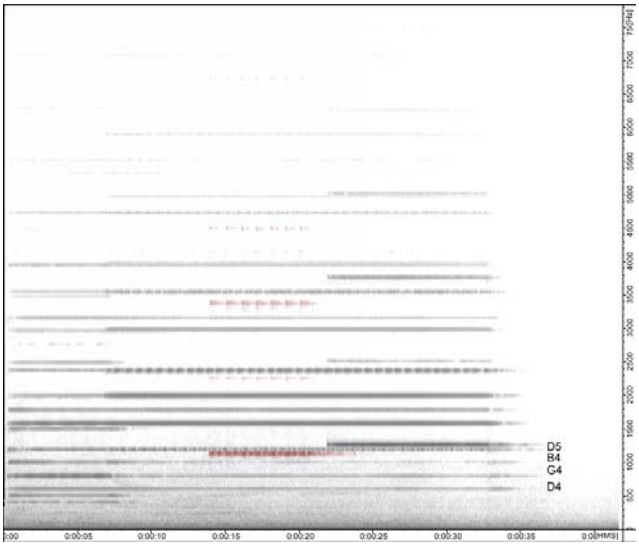


Fig. 8: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação V, gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

As duas gravações apresentam diversas diferenças: Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) busca uma sonoridade mais uniforme, dando menor diferença de energia entre os sons graves e agudos; Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) escolhe registros cujos parciais inferiores possuem maior presença. No caso de Schlee, devido à distribuição mais igual da energia dos parciais, o canto parece um pouco mais longínquo e as articulações das notas repetidas são menos definidas. Em Bate existe um vibrato com uma periodicidade regular, a partir da mudança de posição do acorde, por volta de 2.300 Hz (Ré6), que é mais evidente do que as notas repetidas.

Análise comparativa do final da Meditação VIII

Este trecho da obra é encerrado em atmosfera de profunda calma, quando, após um acorde de Dominante com nona, tríades muito suaves ascendem; e, sobre a última tríade se destaca mais uma vez o canto do *Bruant jaune.* Messiaen termina a breve análise desta Meditação com uma citação bíblica: "Quem me dera ter asas de pomba para poder voar e pousar ..." (Salmo 54, versículo 7).

A Fig. 9 apresenta o canto que finaliza a Meditação VIII. Como o anterior, este também é tocado no Grande órgão com um *bourdon* 8' e o halo ambiental no Recitativo com *gambe* 8' e *voix celeste* 8'. As notas do canto também são Réb6 e Mib6; contudo, a tríade de Dó maior está situada uma quarta acima do acorde de Sol maior que finaliza a Meditação V. Neste caso, o canto está sobreposto à região mais grave da tríade, com a consequente maior fusão dos dois elementos.

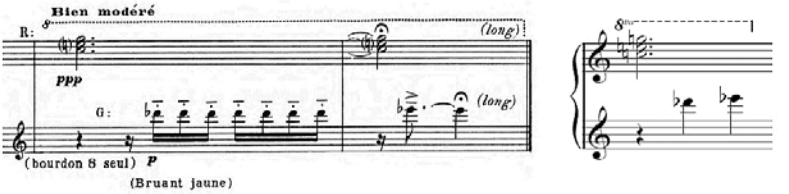


Fig. 9: Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations...*, VIII (comp. 93, 94).

Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) articula de forma diferente os cantos das Meditações V e VIII: no primeiro as semicolcheias têm durações mais regulares; no segundo, são mais curtas e têm durações diferenciadas, tornando-se sucessivamente mais longas. Este procedimento de *ritardando* é reforçado pelo rebatimento que surge ao soltar das teclas, o

qual não acontecera na mais regular execução do canto anterior. O detalhe do rebatimento não seria percebido em uma escuta menos atenta e apesar de bastante saliente, não aparece na partitura. Note-se que esse detalhe será sempre diferente em dependência das escolhas interpretativas e do contexto acústico.

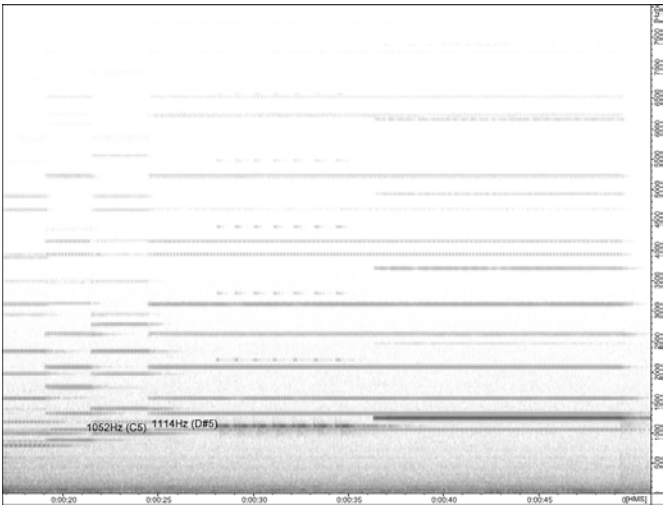


Fig. 10: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

Detalhamos, na Fig. 11, a imagem do sonograma anterior para mostrar o envelope espectral do canto sobre a fundamental (Dó5 – 1.052 Hz) do acorde sustentado. A imagem apresenta um trecho que destaca a emissão da fundamental do acorde e sua continuidade durante a emissão das sete semicolcheias (correlatas aos sete traços de seu primeiro parcial, presentes na linha superior) e da nota de conclusão do canto. Nota-se que a maior informação espectral do Réb5 (que se percebe como halos descendentes no sonograma) incorpora e torna praticamente indiscernível o espectro do Dó5 durante a execução das semicolcheias, passando a ser componente de colorido das semicolcheias.

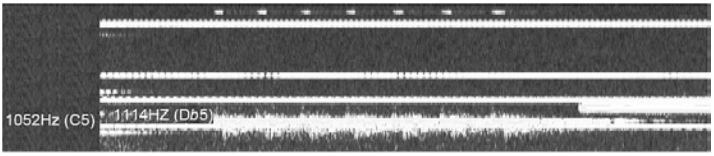


Fig. 11: Detalhe do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

A interpretação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) apresenta uma presença maior nas notas fundamentais das tríades e no momento em que soa o canto, este apresenta maior grau de fusão com as notas sustentadas.

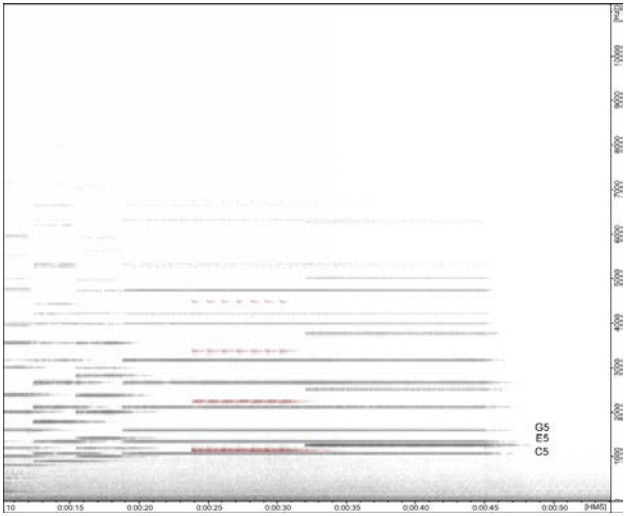


Fig. 12: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

Nota-se nos dois cantos anteriores que as semicolcheias soam como se fossem rebatidas, ouvindo-se mais duas articulações de cada nota. Esse efeito dá um destaque ainda maior ao canto, diferenciando-o dos acordes sustentados.

Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) distribui mais a energia dos parciais o que neste caso garante uma maior diferenciação ao canto do pássaro. Bate (MESSIAEN...,

1980/1981), bastante fiel à simbologia de Messiaen – que apresenta este pássaro nas alturas mostrando o caminho aos fiéis – registra o canto de forma muito suave, distante. Lembramos que as características são próprias a estas gravações e não podemos afirmar que tudo seja conceito, pois pode ser decorrência da captação do som também. Em dependência do local escolhido para os microfones, certas divisões do órgão podem ficar em maior ou menor evidência sonora.

Análise comparativa do final da Meditação IX

Sobre o final das *Méditations*, Messiaen diz a Samuel "O pequeno *bruant jaune* com simplicidade conclui a obra"[28] (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 128). Para atingir esse efeito, o autor coloca o solo no Pedal com um registro agudo, *flûte* 4', tocado uma quinta diminuta acima do acorde de Fá# menor com sétima menor em segunda inversão, que é tocado no Recitativo, com um *bourdon* 8', o registro mais suave do Cavaillé-Coll de La Trinité.

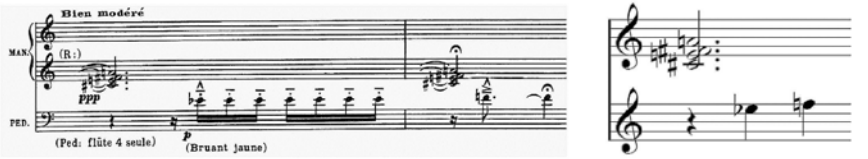


Fig. 13: Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations*..., IX (comp. 132,133).

Diferentemente dos outros acordes de sustentação, tocados com dois registros cuja resultante é um som ondulante, este último é tocado apenas com um *bourdon* 8', cujo espectro apresenta predominância das fundamentais das notas do acorde. Na Fig. 14, observa-se na gravação de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) apenas uma região que confere brilho ao acorde, estendendo-se com maior evidência aproximadamente até os 1.200 Hz. Destaca-se, no canto, o envelope dinâmico decrescente, que ocorre ao soltar das teclas e sua posterior reverberação. Além disso, pode-se observar a nota Fá que, registrada com a *flûte* 4', privilegia os harmônicos pares e aparece bastante amalgamada com o acorde.

[28] "The little yellowhammer naively concludes the work." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 128).

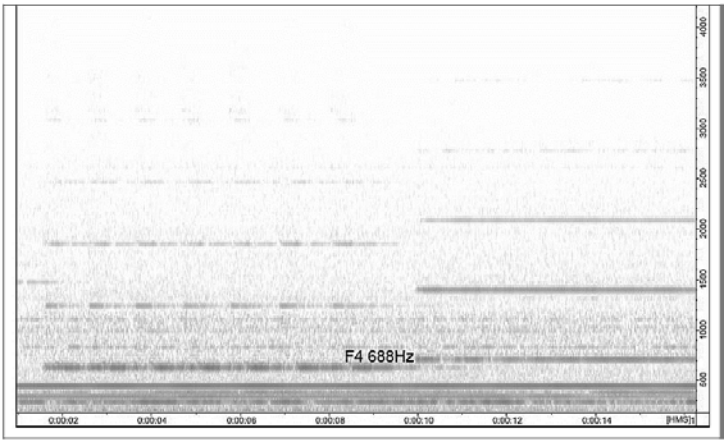


Fig. 14: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação IX, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

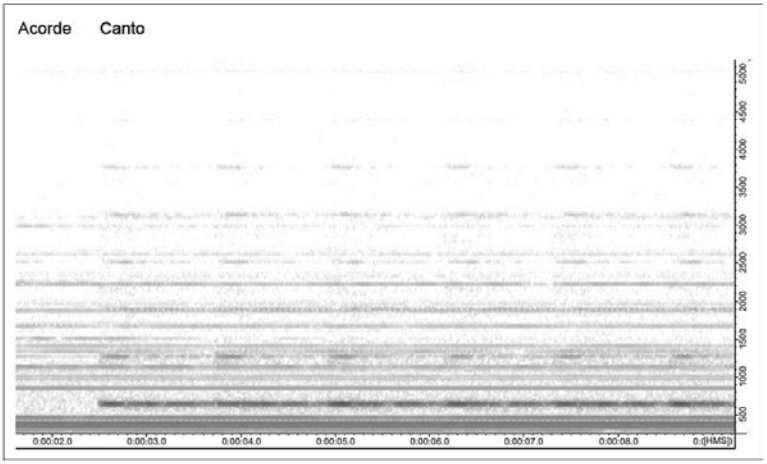


Fig. 15: Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação IX, na gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

Ao contrário do que notamos no sonograma da Fig. 14 - no qual a região próxima e acima de 1.000 Hz possui pouca presença de parciais do acorde - na Fig. 15, que mostra o sonograma da interpretação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), observa-se a presença

bastante marcante dos parciais do acorde, estendendo-se até acima dos 3.000 Hz. Este resultado pode ser causado por uma modificação na registração, pelas características do *bourdon* 8' utilizado ou pelas condições de captação do som. Também se observa diferença no envelope das notas do canto, pois o rebatimento referente ao soltar das teclas é bastante sutil.

Observamos que Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), diferentemente de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), valoriza bastante as notas sustentadas em todas as Meditações, tocado-as com registros que possuem riqueza de parciais e batimentos fortes. Por outro lado, Schlee as registra de modo a criar planos sonoros separados, que dão destaque aos cantos, mesmo que muito suaves.

Conclusão

Na fase de maturidade composicional, a linguagem de Messiaen evidencia, além da abstração do som, a concretude do fenômeno sonoro veiculado por registrações especialmente escolhidas. Como vimos anteriormente, as registrações dos dois organistas, mesmo que seguindo as indicações do autor, apresentam características diversas, em dependência da paleta sonora dos instrumentos escolhidos e das acústicas que os circundam. Esses fenômenos são de conhecimento dos organistas e compositores e a potencial variação existente de registro para registro e de instrumento para instrumento é levada em conta no momento da composição e da interpretação. A comparação de duas gravações nos mostrou uma pequena parcela das múltiplas resultantes sonoras da escrita organística.

Os procedimentos adotados na registração das *performances* comparadas neste artigo reforçam a informação de Messiaen sobre a importância da escolha dos registros. Observamos que, o trabalho de interpretação ao órgão, especialmente em obras com predomínio do elemento cor, requer um estudo apurado das características tímbricas de cada instrumento e que, antecedendo à *performance*, o estudo da registração se impõe como formador destas obras, as quais não podem ser registradas genericamente como se faria com as que enfatizam exclusivamente o discurso musical.

Nos exemplos selecionados, a cada aparição do acorde de sustentação, o compositor escolheu um tratamento tímbrico diferenciado, sendo este evidenciado pela escolha da registração e pelos efeitos vitral e diamantação. Os solos apresentaram maior ou menor proeminência em dependência dos registros utilizados para sonorizar seu contexto.

Ressaltamos que nossa intenção foi observar o domínio simbólico da escrita, juntamente com os aspectos resultantes da interpretação musical, os quais estão

diretamente ligados aos meios de produção e recepção musical. Pudemos observar aspectos que são referentes ao contato com o instrumento, ao relacionamento com o ambiente de execução e escuta no qual se insere a prática organística, que nos escapam a uma análise totalmente baseada na partitura.

Diversas deduções de nosso estudo derivam das variáveis encontradas apenas nas gravações escolhidas para esta análise, as quais evidenciam características únicas de seus intérpretes e dos instrumentos por eles escolhidos. Outras gravações que utilizem a mesma registração pedida pelo compositor gerarão resultados sonoros diferentes e pertinentes, pois em sua escolha o compositor já previu a potencial variação dos registros e das diferenças da acústica circundante. Registrações que se baseiem apenas na equivalência nominal dos registros poderão não refletir as ideias do compositor, por não terem características semelhantes aos registros encontrados no órgão da Église de la Sainte Trinité.

Este estudo apresentou resultados não abordados no estudo tradicional do órgão, trazendo informações mais concretas sobre as sonoridades do instrumento. Possibilitou observar as mudanças de cor e brilho dos registros – mencionados nos tratados de órgão e de composição musical – aprofundando o conhecimento sobre a prática organística, no que tange aos aspectos tímbricos evidenciados pela linguagem de Messiaen e por alguns outros compositores do século XX.

Reunimos também questões evidenciadas pela escrita de agregados harmônicos resultantes da sobreposição de materiais diversos, sua distribuição temporal e outras questões possibilitadas pela mediação tecnológica como o mapeamento da dinâmica e da análise espectral com identificação de regiões de ressonância.

Este trabalho apresenta dados que auxiliam no pensamento composicional por sonoridades, pois embora seja muito mencionado na literatura, há pouca informação precisa sobre o que transborda o domínio da escrita e que se reflete diretamente na escuta do repertório.

Referências

ACOUSMOGRAPHE. Versão 3.6. Paris: INA-GRM. Institut National de L'audiovisuel - Groupe de Recherches Musicales. Disponível em: <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographe>. Acesso em: mar. 2012.

AUDIO SCULPT. Disponível em: <http://forumnet.ircam.fr/691.html?L=1>. Acesso em 11

out. 2012.

AVISOFT. *Emberiza citrinella.* Disponível em <http://www.avisoft.com/sounds/goldamm4.wav>. Acesso em: 11 out. 2012.

BÍBLIA CATÓLICA ONLINE. Disponível em: <www.bibliacatolica.com.br>. Acesso 19 out 2012.

CARPINETTI, Miriam. Análise de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* comparando a partitura e sonogramas de duas gravações diferentes. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 439-446.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, n. 4, p. 37-65, nov. 2007.

LATRY, Olivier; MALLIÉ, Loïc. *L'oeuvre d'orgue d'Olivier Messiaen*. Oeuvres d'avant-guerre. Stuttgart: Carus-Verlag, 2008.

MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Paris: Alphonse Leduc, 1973. Partitura.

_____. *The Technique of my Musical Language*. Translated by John Satterfield. Ist Volume. Text. Paris: Alphonse Leduc, 1990.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. vol. I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. tome V, I er vol. Chants d'oiseaux d'Europe. Paris: Alphonse Leduc, 1999.

MESSIAEN: Jennifer Bate, *Livre d'Orgue, Messe de la Pentecôte, Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. MESSIAEN, Olivier (Compositor). BATE, Jennifer (Intérprete, órgão). Dorset, UK: Regis, 1980/1981. 2 CDs. REGIS, RRC2051. Originalmente publicado por Unicorn Kanchana.

OLIVIER Messiaen: Thomas Daniel Schlee, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. MESSIAEN, Olivier (Compositor). SCHLEE, Thomas Daniel (Intérprete, órgão). Paris: Jade, 1995. 1 CD. JADE, 198 111-2. *Intégrale de l'oeuvre d'orgue.* 7 CDs.

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Music and color*: conversations with Claude Samuel. 2 ed (1 ed, 1986). Translated by E. Thomas Glasow. Portland: Amadeus Press, 1994.

WILLS, Arthur. *Organ*. Londres: Kahn & Averill, 1997. Yehudi Menuhin Music Guides.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. Aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

Miriam Carpinetti é doutoranda e Mestre em Música (UNICAMP); especializada em Música Brasileira (Universidade Anhembi-Morumbi); graduada em Órgão (UNESP), Piano e Canto (IMSP). Estudou composição (H. J. Koellreutter, Osvaldo Lacerda), cravo (Edmundo Hora), canto gregoriano (Eleanor Florence Dewey), musicalização (Sociedade Kodály do Brasil). Tocou órgãos históricos no México (2000), estreou sua *Fantasia Breve* na California, EUA (2013). Integra o Conselho Editorial do periódico *Caixa Expressiva*, é organista e regente na Igreja Presbiteriana de Vila Mariana, Presidente da Associação Brasileira de Organistas e professora de Linguagem e Estruturação Musical, Prosódia, Música de Câmara e Metodologia de Pesquisa na Faculdade Mozarteum de São Paulo. miriamcarpinetti@gmail.com

A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical

Andre Checchia Antonietti (UNICAMP)
Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira (UNICAMP)
Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP)

Resumo: Este artigo analisa a função da música nas 248 vinhetas de abertura das telenovelas da Rede Globo de Televisão, desde 1970 até 2012. A análise dos dados permitiu concluir que o discurso audiovisual de uma vinheta pode ser classificado em quatro grupos: as que retratam as personagens principais da trama; as que retratam o local físico onde se passa a telenovela; as que retratam a época em que se passa a história e as que destacam algum aspecto importante da telenovela. Temos dois tipos de músicas presentes nas vinhetas analisadas: canções e música instrumental. Ela pode complementar a mensagem da vinheta, reforçando a compreensão das imagens ou pode ser a única responsável por revelar o contexto e o foco dramático. São apresentados e discutidos alguns exemplos significativos.

Palavras-chave: Trilha sonora. Trilha musical. Música popular brasileira. Canção. Telenovela.

Title: Telenovela Bumpers of the Globo Television Network from 1970-2012: Function and Musical Dramaturgy

Abstract: This article aims to analyze the function of 248 music bumpers produced for Telenovelas aired between 1970 to 2012 by the Globo Television Network. An analysis of the data conclude that the audiovisual dialogue contained in a bumper can be classified into four groups: those that portray the main character of the story; those that portray the physical location where the story ensues; those that depict the era in which the story takes place; and those that highlight some important aspect of the telenovela. The bumpers analyzed contained two types of music: songs and instrumental music. Music can complement the bumper's message, reinforcing understanding of images or be solely responsible for revealing the context and dramatic focus. Some important examples are presented and discussed.

Keywords: Soundtrack. Music Soundtrack. Brazilian Pop Music. Song. Telenovela.

ANTONIETTI, Andre C.; FERREIRA, Sandra C. N. C.; CARRASCO, Claudiney R. A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 237-256, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve e apresenta mais exemplos em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "A função da música na abertura das Telenovelas da Rede Globo de Televisão (1972-2012)" (ANTONIETTI; FERREIRA; CARRASCO, 2012: 150-157).

O Brasil é conhecido em todo o mundo pelo volume e a alta qualidade de suas produções em teledramaturgia. São vários os formatos desenvolvidos em nosso país, com duração e estratégias de produção diferenciadas. Dentre eles, a telenovela é, sem dúvida, o de maior sucesso. Há bastante tempo, as telenovelas brasileiras são produto de exportação e referência de nosso país no exterior.

Trata-se de uma longa história, que teve seu início ainda na época em que o rádio era o principal veículo de comunicação de massa do país (até a década de 1950). Naquele tempo, as radionovelas ocupavam um espaço importante da grade de programação e alcançavam grande sucesso junto ao público, similar ao que hoje têm as telenovelas. Não é por acaso que a primeira telenovela produzida no Brasil tenha sido, justamente, a adaptação audiovisual de uma radionovela. *Sua vida me pertence*, da TV Tupi, que estreou em 1951.

Percebe-se, assim, que a telenovela tem quase a mesma idade que a televisão no Brasil: o início da década de 1950. Daquele tempo para cá praticamente todos os canais de TV aberta do país produziram telenovelas, alguns com maior sucesso, outros com menos.

Atualmente (2012) a Rede Globo de Televisão é a principal produtora de telenovelas do país. A primeira telenovela transmitida pela Rede Globo de Televisão foi *Ilusões Perdidas*, de Enia Petem, em 1965. Ao longo dos anos, a emissora desenvolveu um modo de produção próprio de suas histórias seriadas. No momento presente, a grade de programação da emissora abriga cinco produções deste tipo, sendo que três destas acontecem no chamado horário nobre, entre as 18 e as 22 horas, de segunda a sábado. Apenas no domingo a emissora não exibe telenovelas. Anualmente estreiam seis novas produções, em média, além de duas reprises que acontecem no horário vespertino.

As telenovelas da Rede Globo de Televisão são os produtos mais importantes do chamado "horário nobre" do canal, período das 18 às 22 horas. Esse período é assim chamado por concentrar o maior número de espectadores assistindo às transmissões. Em outubro de 2012, data em que foi produzido este artigo, doravante considerado momento atual no presente trabalho, a grade da emissora abrigava cinco produções inéditas, com temáticas diferenciadas e comportamentos distintos: uma *soap opera*, formato de origem estadunidense, com temática jovem, que ocupa a grade ininterruptamente desde 1995; três telenovelas, que tem duração média de 180 capítulos ou oito meses de exibição; e uma telenovela especial, com duração média de 65 capítulos ou quatro meses de exibição.

Cada telenovela ocupa determinada faixa de horário relacionada à sua temática. As novelas exibidas na faixa das 18 horas geralmente são voltadas ao público feminino e apresentam uma temática mais romantizada. Por ser também um horário que atinge uma faixa etária mais baixa, sua temática costuma ser simples. As novelas da faixa das 19 horas

geralmente tem sua temática apoiada na comédia ou na ação e são voltadas ao público mais jovem. Já as novelas das 21 horas são as produções mais caras e pretendem atingir todas as faixas etárias de público. Para esse horário, não há uma temática muito definida; porém, é nele que os temas mais complexos podem ser tratados. Essa complexidade tem eco em sua dramaturgia: é nesse horário que são desenvolvidos os temas de maior intensidade dramática. No período compreendido entre as décadas de 1970 e 1990, o horário das 21 horas não existia: a telenovela principal era apresentada às 20 horas. E na década de 1970 ainda havia mais um horário, às 22 horas, no qual eram apresentadas as novelas com temática mais adulta. Esta prática foi retomada pela emissora em 2011: nesta faixa de horário são exibidos alguns *remakes* de telenovelas importantes do passado. Com o término de uma obra, o espaço na grade de programação é ocupado por outra telenovela compatível com as características do horário.

Por atrair uma grande parcela dos telespectadores, se faz necessário que cada telenovela tenha sua identidade bem definida, para que haja identificação, reconhecimento e envolvimento por parte de seu público. Atores consagrados, atores populares, histórias de fácil identificação com o espectador, entre outros artifícios, são utilizados constantemente para criar este elo entre o produto e quem o assiste. A música também funciona como um dos fatores fundamentais para a construção dessa identidade. A música é "*uma mercadoria cultural de características muito peculiares, não somente pela proximidade que tem com os indivíduos, mas, sobretudo, por sua ampla capacidade de se difundir*" (GUERRINI, 2010: 25). As trilhas musicais de telenovelas são tradicionalmente construídas a partir de um conjunto de canções previamente estabelecido. Há, nesse procedimento, não apenas interesses artísticos. O fator mercadológico é determinante no processo. A venda dos discos com a coletânea musical das canções que compõe a trilha de cada novela é parte do planejamento comercial da produção da emissora. Assim, a escolha dessas canções ocorre no limite entre sua eficiência dramático-musical e seu potencial mercadológico. Uma trilha de canções selecionadas criteriosamente é um fator determinante para a construção do envolvimento do espectador. A música popular já tinha um grande apelo de público no momento em que surgiu a telenovela. O cinema brasileiro já havia descoberto esse potencial da canção muito tempo antes. As chanchadas, que tiveram um grande apelo de público nas décadas de 1930 a 1950, tinham seu modelo dramático-musical centrado nos números musicais, sempre baseados em canções. Assim, o modelo adotado pela telenovela respeitou o referencial já existente no público sobre o uso de música em produtos audiovisuais.

Dentre as músicas que compõe a trilha musical de uma telenovela, a música que acompanha a vinheta de abertura da obra adquire uma importância diferenciada. Afinal, é ela que vai ser repetida em todos os capítulos.

A telenovela é herdeira da tradição dramático-musical do ocidente, que tem na peça de abertura, *overture*, uma de suas mais perenes convenções. Em suas origens, a abertura era usada para marcar a entrada dos nobres no recinto do espetáculo. Ao longo do tempo ela se transformou e passou a exercer uma função importante no espetáculo. Cabe à abertura fazer a transição entre o mundo das experiências cotidianas e o mundo do espetáculo que ela inicia. Ela é como um veículo poético, que conduz o espectador para dentro do espetáculo, favorecendo seu envolvimento e imersão. Inicialmente uma peça completa, tal como a fanfarra de abertura de *Orfeu*, de Monteverdi, depois, uma peça montada a partir do material temático que depois era apresentado ao longo da obra dramático-musical, como encontramos nas óperas de Mozart, em sua fase mais madura. Esses dois formatos persistem, aparecendo em diversas obras dos mais variados gêneros. A partir do fim do século XVIII, a convenção foi incorporada pela dramaturgia musical de cunho popular e permeou gêneros que se desenvolvem ao longo do sec. XIX, migrando papa o para o cinema e outras manifestações audiovisuais. A convivência dos dois formatos persiste e podemos encontra-los até hoje: a abertura apresentando uma peça musical completa ou uma composição que combine vários motivos retirados do material temático da obra que será assistida. Há, inclusive, um filme que apresenta os dois formatos: *O anjo azul* (*Der Blaue Engel*, de Josef von Sternberg, 1930), com música de Friedrich Holländer. Em sua versão alemã, o filme apresenta como abertura uma composição criada a partir de dois temas musicais presentes em sua trilha. Na versão em inglês, a abertura é um arranjo instrumental da principal canção do filme, *Falling in Love Again* (CARRASCO, 2003).

O formato incorporado pela telenovela é o da peça musical completa - na maioria dos casos, uma canção, como veremos adiante. No jargão televisivo, não se fala em "abertura", ou *overture*, diz-se vinheta, termo que a televisão herdou da terminologia técnica do rádio, assim como o formato da novela em capítulos e muitas outras convenções.

Podemos definir vinheta como:

> Peça de curta metragem, constituída de algum tipo de signo ou representação, composta de elementos imagéticos, sonoros e mensagem de expressão verbal, usada com fim informativo, decorativo, ilustrativo, de remate, de chamada, de passagem, de identificação institucional e de organização do espaço televisivo, etc. (AZNAR, 1997: 43-44).

As vinhetas utilizadas em produtos audiovisuais devem ter apelo decorativo, podendo utilizar imagens e sons em sua composição. A mensagem deve ser construída através da justaposição dos signos que as compõem, criando um conjunto de imagens que represente a obra ou parte dela. Desta forma, há a identificação, tanto com o produto

relacionado, como com a emissora que o transmite. As imagens contidas em uma vinheta devem sempre se relacionar ao programa do qual ela faz parte, criando o signo de identificação junto ao produto. A vinheta também deve dialogar com o logotipo do programa e com a música de que é acompanhada.

Além de sua função original, preservada até o momento presente, de promover a transição psicológica do espectador para o drama que se inicia, a vinheta de abertura de um programa televisivo possui ainda mais duas funções. A primeira delas é abrir o programa, indicar que o programa está se iniciando. Todos os programas em exibição na Rede Globo de Televisão possuem vinhetas de abertura, mas somente as vinhetas dos programas de teledramaturgia costumam utilizar canções. As outras vinhetas geralmente são acompanhadas de músicas instrumentais, em sua grande maioria compostas especificamente para elas. A segunda função da vinheta de abertura é situar o espectador no tipo de programa que ele está se propondo a assistir. Ao criar esta indexação do programa que está sendo exibido, a vinheta contribui para que o espectador possa, com sua livre escolha, optar por assistir ou não ao mesmo. Tendo em vista estas funções, devemos observar que o som no produto televisivo no Brasil tem por dever, também, informar por si só. Esta é outra característica que a televisão guardou das transmissões radiofônicas. Sabe-se que o brasileiro, em grande parte, acompanha as transmissões televisivas apenas ouvindo, sem olhar para a televisão. Assim, é parte da estratégia sonora das produções televisivas conter uma grande quantidade de informação, permitindo, assim, a compreensão das mensagens, sem que seja necessário ver o que se passa na tela (FIUZA; RIBEIRO, 2008: 418-419).

As vinhetas de abertura das telenovelas

Daniel Filho, juntamente com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, são os idealizadores da teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, desde o fim do que chamaram de "a era da capa e espada", coordenada por Glória Magadan, no final da década de 1960. Ele diz: *"A abertura de uma telenovela (...) é como o papel que embrulha um presente. O papel esconde, cria o mistério, desperta a curiosidade, atrai. Essa embalagem tem que ser necessariamente de bom gosto*" (FILHO, 2001: 320).

A vinheta de abertura de uma telenovela não só funciona como o indicativo do começo de sua exibição, mas também situa o telespectador sobre que tipo de obra ele irá assistir. Ao longo dos anos, as vinhetas de abertura das telenovelas foram se modificando, não só pelo avanço da tecnologia de execução, mas também pela mudança na temática das obras em si. A análise realizada nas 248 vinhetas de abertura das telenovelas da Rede Globo

de Televisão mostrou a repetição de quatro tipos de relação entre a vinheta e o conteúdo da telenovela.

Vinhetas que retratam as personagens principais da história. A vinheta vai indicar quais são as personagens principais da obra. Ela pode mostrar os próprios atores ou uma representação de suas personagens. *Irmãos Coragem*, tanto em sua primeira versão exibida em 1970, como em seu *remake*, em 1995, apresenta três homens que andam a cavalo, representando o trio de protagonistas.

Vinhetas que retratam o local físico onde se passa a história. A vinheta relembra o local onde a telenovela se passa, de forma poética ou direta, contendo cenas reais do local geográfico onde acontece a história ou cenas representativas do espaço físico onde habitam das personagens. A abertura de *Pedra sobre pedra* (1992) mistura as formas rochosas da Chapada da Diamantina, local da história, com o corpo de uma mulher.

Vinhetas que retratam a época que se passa a história. O espectador é relembrado diariamente sobre o período histórico em que se desenvolve a trama. Imagens de fácil reconhecimento de costumes de época e de índices característicos daquele momento histórico são a matéria-prima do discurso audiovisual. Na primeira versão de *Sinhá Moça*, exibida em 1986, imagens de um leque antigo, com desenhos de casais do final do século XIX, se contrapõem às imagens de uma fazenda. No *remake*, exibido em 2006, temos imagens de um casal do século XIX contrapostas a sombras de negros escravos em suas tarefas. Ao final, a sombra do beijo do casal se torna o negro escravo que quebra sua corrente, em sinal de libertação.

Vinhetas que destacam algum aspecto importante da história, seja ele o tema principal da mesma ou o clima de sua narrativa. A vinheta, neste caso, traz ao espectador alguma informação sobre o universo dramático/narrativo da história, relacionado à sua temática. A vinheta de *Saramandaia* (1976) mostra desenhos de pássaros batendo asas e um ser humano que, ao observar os pássaros, cria asas e voa, em uma situação de realismo fantástico, que caracterizava o desenvolvimento dramático/narrativo dessa telenovela. O mesmo acontece na vinheta de *O amor está no ar* (1997): a palavra amor, repetida à exaustão nas imagens, reforça o clima romântico da história.

As vinhetas de abertura das telenovelas trazem, em pouco tempo de duração, mensagens ricas em simbologias que se relacionam com a ideia ou a temática do produto que está relacionado a ela. Os quatro modos de relação acima citados aparecem também em híbridos, em combinações de dois ou mais tipos. Em *Quatro por quatro* (1994), a vingança das quatro protagonistas está representada por quatro mulheres que perseguem quatro homens. A vinheta tem como matéria prima as quatro protagonistas, seus quatro alvos e a

temática da vingança. Em *O Salvador da Pátria* (1989), imagens representativas da personagem principal - um boia-fria que caminha sempre no mesmo sentido - misturam-se a um cenário que representa a trajetória da personagem, que se tornará Presidente da República. O discurso, aqui, mistura a personagem principal da história com seu local físico e seu desenvolvimento dramático.

Geralmente, as vinhetas de aberturas das telenovelas vêm acompanhadas de canções que, inéditas ou não, reforçam a identidade que o produto busca, relacionando-se com o sentido da obra. O discurso sonoro criado pela repetição da vinheta de abertura durante os meses de sua exibição torna o produto facilmente identificável. E a música contribui para criar o sentido do discurso audiovisual da obra.

A música nas vinhetas de abertura das telenovelas da Rede Globo de Televisão

A análise das 248 vinhetas de abertura das telenovelas da Rede Globo de Televisão, no período de 1970 a 2012, tem como objetivo compreender um aspecto da contribuição da música ao discurso audiovisual. As questões mercadológicas envolvidas na escolha da canção de uma vinheta de abertura são importantes, porém o foco deste trabalho é mapear e entender as relações criadas na articulação dramático-narrativa entre canção e imagem neste tipo de produto audiovisual. A Tab. 1 descreve o comportamento das vinhetas de abertura analisadas. Algumas telenovelas apresentaram mais de uma vinheta de abertura durante sua exibição.

Década	Quantidade de aberturas	Canções	Música instrumental	Sem música	Tempo médio de duração
1970 (1972)	50	31	18	1	80 segundos
1980	57	52	05	0	67 segundos
1990	67	62	05	0	65 segundos
2000	56	51	06	0	63 segundos
2010	18	16	02	0	67 segundos

Tab. 1: Comportamento geral da música nas vinhetas de abertura das telenovelas.

Os dados obtidos nos permitem concluir alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito à duração da vinheta de abertura das obras. Uma vinheta com duração maior carrega com ela mais tempo da canção e, por consequência, mais versos. As vinhetas das telenovelas dos anos 1970 tinham duração maior, talvez devido aos recursos utilizados nas

aberturas para a apresentação dos créditos, uma vez que não se utilizava o gerador de caracteres. Quase todas as aberturas apresentam os créditos escritos em alguma superfície focalizada, contribuindo para que a duração da vinheta se estendesse para uma média de 80 segundos, com picos de 100 segundos. Possivelmente, o uso do gerador de caracteres, na década de 1980, justifique a queda significativa desta média para 67 segundos, que não mais se alterou até a atualidade. Outra possível justificativa é o uso da computação gráfica que, aliada à chegada do designer Hans Donner, alterou significativamente o conceito e o conteúdo das mesmas, refletindo-se também em sua duração.

Temos dois tipos de música nas vinhetas de abertura das telenovelas: canções e músicas instrumentais. Podemos observar que a presença da música instrumental nas vinhetas de aberturas muda significativamente na década de 1980. Enquanto temos 17 vinhetas na década de 1970 que não utilizam canções em suas aberturas, temos somente 5 vinhetas com esta característica na década seguinte. A música instrumental foi caindo em desuso gradualmente, até que praticamente se extinguiu na década atual: somente duas telenovelas desta década possuem música instrumental em seus créditos iniciais.

Só há uma vinheta que não faz uso da música. Para a telenovela *Sinal de alerta*, na década de 1970, ao invés de uma canção ou música instrumental foram utilizados efeitos sonoros para ilustrar as cenas mostradas na vinheta. Após esse caso, não houve mais nenhum que utilizasse o mesmo recurso.

A análise das vinhetas de abertura mostrou que a música é utilizada de duas formas distintas. A primeira forma de utilização da música é aquela em que a música complementa a mensagem da vinheta, trazendo para as imagens o reforço necessário para o entendimento da mesma, além de reforçar a história da telenovela. Quando as modelos da vinheta de abertura da telenovela *Top model* (1989) caminham pela passarela virtual ao som da canção *Eu só quero ser feliz*[1], a letra da canção nos indica que as personagens da história, sejam elas modelos ou não, só buscam a felicidade, questionando valores pré-estabelecidos e convenções sociais, propondo que as pessoas lutem por aquilo que acreditam e sejam elas mesmas. Podemos perceber isso em alguns versos como "eu não quero esse mundo em preto e branco que eu não posso explicar" e "eu só quero ser feliz", repetido no refrão.

A segunda forma de utilização da música acontece quando é dada a ela a responsabilidade de revelar o contexto e o foco dramático da telenovela, situando o espectador em relação ao conteúdo da obra. Nesses casos, as imagens da vinheta podem

[1] Canção: *Eu só quero ser feliz* (1989). Compositores: M. Barros, Gianfabra, A. A. C. Brandao, P. Henrique e B. Brandao. Intérprete: grupo Buana 4.

ser tratadas com mais liberdade poética, pois cabe à música a responsabilidade de informar com mais precisão quais vias percorrerá a progressão teledramática. Quando são mostradas as fotos de diversos casais, representando diferentes tipos de relacionamento amoroso na vinheta de *Mulheres apaixonadas* (2003), uma história sobre como as mulheres lidam com o amor são os versos da canção *Pela luz dos olhos meus*[2], uma canção cuja letra é a representação poética de uma declaração do amor. A canção situa o espectador no domínio temático da novela: o amor, as relações amorosas e suas possíveis características e consequências, reforçados, por exemplo, pelos versos "pela luz dos olhos meus/ eu acho meu amor/ o que se pode achar/ que a luz dos olhos meus precisa se casar".

A sociedade contemporânea consome música em forma de canção em uma quantidade muito maior do que a de música instrumental. Esta preferência do público pela canção é, sem dúvida, um fator determinante na decisão das produções televisivas pelo uso da canção em detrimento da música instrumental. Porém, como vimos acima, ele não é o único. Pelo fato de portar em si o texto poético cantado, a canção tem também uma dimensão significativa diferenciada que a torna mais acessível ao espectador. Em outras palavras, há um grau maior de objetividade no texto da canção, apenas pelo fato dela possuir palavras inteligíveis, ainda que esta maior objetividade se dê no plano da articulação lírica da linguagem verbal. O mesmo não acontece com a música instrumental, cujo grau de interferência na porção visual da peça é menor e menos perceptível pelo espectador. Em uma peça de tão curta duração, a complementaridade da informação que nos oferece a letra da canção permite que a vinheta seja compreendida pelo espectador em maior velocidade e intensidade que ocorreria com a música instrumental.

Alguns exemplos

> A música é fundamental para o sucesso de uma abertura. Sem uma boa música raramente uma abertura funciona (FILHO, 2001: 320).

A enorme quantidade de telenovelas produzidas pela Rede Globo de Televisão inviabiliza uma análise detalhada de cada uma das vinhetas de abertura dessas obras, no presente artigo. Outro fator limitante é a precária disponibilidade dessas peças audiovisuais para a análise. Mesmo assim, este trabalho encontrou quase a totalidade das aberturas no

[2] Canção: *Pela luz dos olhos meus* (1977). Compositor: Vinícius de Moraes. Intérpretes: Tom Jobim e Miúcha.

período entre 1972 e a última produção que está em exibição em 2012. No período de 1970 a 1972, apenas uma abertura foi encontrada: a da telenovela *Irmãos Coragem* (1970).

Na citação seguinte, Daniel Filho reitera sua afirmação citada no início desta seção e vai além, revelando a importância da articulação dramático-narrativa da canção na vinheta de abertura:

> Encomendei a Nonato Buzar uma música meio Enio Moriconi [Ennio Morricone]. A letra de abertura que ele fez era tão boa que decidi guardá-la para a virada da história que ocorreria no capítulo 12, quando João Coragem acha o diamante. Então fiz com que a abertura fosse durante os 12 primeiros capítulos somente uma música instrumental, sem letra, para que tivesse uma valorização quando ele achasse o diamante e entrasse a letra, na voz de Jair Rodrigues: "Irmãos, é preciso coragem!" (FILHO, 2001: 327).

A opção por não incluir a canção cantada nos doze primeiros capítulos da telenovela cria dois suportes diferentes para a telenovela. Quando a música instrumental acompanha a vinheta de abertura, a ideia de que a história será sobre a saga dos Irmãos Coragem, representada pelas imagens das personagens cavalgando em campo aberto, está delimitada. Quando a letra da canção passa a acompanhar a vinheta de abertura, além da indicação para o espectador de que, a partir daquele momento, algo se transformou, também já se pontua outro aspecto da história que será desenvolvido posteriormente. A partir daquele ponto, os três irmãos terão que ter muita coragem para enfrentar as consequências de se ter em mãos um diamante tão grande.

A abertura de *O bem amado* (1973) apresenta imagens da cidade de Salvador que vão se compondo como um quebra-cabeça. Os versos da canção[3] referem-se à história de Odorico Paraguaçu, a personagem principal da telenovela. A chegada do progresso, simbolizado na história pelo cemitério prometido por Odorico à cidade de Sucupira, está representada nos versos "Quando o sol da manhã vem nos dizer que o dia que vem pode trazer o remédio da nossa ferida", bem como a vingança de Zeca Diabo, representada nos versos finais "A ida pra morte o mal contém". A música aqui explicita ao espectador um dos principais conflitos da telenovela. As imagens situam o espectador no universo da Bahia. Temos então dois discursos acontecendo em paralelo, um complementando ao outro e se interferindo mutuamente.

[3] Canção: *O bem amado* (1973). Compositores: Vinícius de Moraes e Toquinho. Intérprete: Coral Som Livre.

Em quase todas as vinhetas analisadas há alguma relação entre o texto da canção e as imagens apresentadas, por mais sutil que esta relação possa ser. A primeira vinheta em que não observa essa relação direta é a de *Gabriela* (1975). Nesta vinheta, as imagens de figuras e cenas comuns ao sertão nordestino se sobrepõem a uma canção que fala sobre a personagem principal da história. E há somente uma pequena referência visual a uma mulher em uma das imagens, que não tem a descrição física da personagem principal. Neste caso, a canção[4] acaba sendo o único símbolo que se liga ao núcleo principal da história. A personagem principal está representada nos versos "hoje eu sou Gabriela" e "eu nasci assim/ eu cresci assim/ e sou sempre assim/ vou ser sempre assim/ Gabriela", por exemplo. O mesmo acontece na abertura de seu *remake*, exibido em 2012. As imagens criadas em areia e destruídas pela água e pelo vento referenciam a história que está sendo contada. Só há uma figura, que aparece muito rapidamente, que lembra a personagem. A única diferença é que, desta vez, a imagem feminina se aproxima da caracterização da protagonista.

A moldura musical-informativa criada pela vinheta de abertura aproxima o espectador da história. Sendo ela, efetivamente, o único elemento da telenovela que se repetirá por toda sua totalidade sem grandes alterações, ela acaba tendo uma função determinante no envolvimento do público com o produto audiovisual. A abertura da telenovela *Anjo mau* (1976) era composta por imagens das personagens que, em traços de desenho e fotografias em negativo, iam se mostrando para o telespectador. Cada ator era apresentado ao lado do crédito contendo seu nome. Os créditos técnicos eram apresentados ao lado do logotipo da telenovela. A música instrumental que acompanha a vinheta de abertura cria uma sensação de história policial, com clima de ação, muito coerente com as decisões tomadas pelas personagens principais: Nice, a babá, se infiltra na família e tenta conquistar Rodrigo, filho de um rico empresário. Para isso, ela não mede esforços: acaba com seu noivado com a doce Lavínia e usa o irmão para pôr um fim no caso que Rodrigo tinha com Paula. Rodrigo, que aceita se casar com Nice, faz isso para incomodar a família conservadora. O *remake* desta telenovela, apresentado em 1997, tem em sua vinheta de abertura uma sósia da atriz principal se vestindo de noiva, acompanhada por uma canção romântica[5]. A trajetória da personagem principal, nessa versão, não mais se parece com a protagonista da primeira versão: aqui, Nice está realmente apaixonada por Rodrigo e, apesar de querer subir na vida, quer casar com ele por amor. São os versos "porque você me olha/ se você não me vê" e "não deixe escurecer o nosso dia", por exemplo, reforçam o sentimento que Nice tem pelo filho do patrão. A diferença entre as

[4] Canção: *Modinha para Gabriela* (1975). Compositor: Dorival Caymmi. Intérprete: Gal Costa.
[5] Canção: *Cruzando raios* (1990). Compositores: Orlando Morais e Toni Costa. Intérprete: Orlando Morais.

duas telenovelas é muito grande e acaba sendo explicitada pelas diferentes aberturas. O final da personagem também se modifica: na primeira versão, a babá Nice morre ao dar a luz; na segunda, ela tem o filho e se casa com Rodrigo.

Estúpido cupido (1976) tem em sua abertura imagens de tipos característicos da época onde se passa a história, a década de 1960. As misses, os roqueiros, Elvis Presley, dançarinos de rock, os carros, as lambretas, tudo está representado na vinheta. A canção *Estúpido cupido*[6], além de dar título à telenovela, explicita a época em que se passa a telenovela e sua temática, uma história de amor adolescente reforçada pelos versos "ó cupido vê se deixa em paz/ meu coração que já não pode amar". A canção tem tamanha força que a cantora, aposentada desde 1962, voltou às paradas de sucesso na época da exibição da telenovela.

A relação entre a canção e a narrativa visual da abertura está sempre velada por algum aspecto mais poético: não se faz necessário que a exata imagem da palavra que se escuta na canção seja representada na vinheta. A telenovela *Sem lenço, sem documento* (1977) é o único exemplo onde as frases exatas da canção *Alegria, alegria*[7] são representadas na tela. E não há nenhuma relação direta entre as ações descritas e a história sendo contada. Não é função das imagens ilustrar a canção, nem o contrário. Este, aliás, é um procedimento considerado de pouco bom gosto ou sofisticação na elaboração de uma vinheta de abertura.

A abertura de *Dancin' Days* (1978) retrata fielmente o ambiente onde a história se situa, bem como a sua época. As imagens dos dançarinos de discoteca, aliada aos versos "abra suas asas/ solte suas feras/ caia na gandaia/ entre nessa festa" e "na nossa festa vale tudo/ vale ser alguém como eu/ como você" da canção homônima[8] reforçam a trajetória da personagem principal: uma presidiária que, em liberdade, vai ter que se esforçar para conquistar tudo que perdeu enquanto ficou presa. E tudo acompanhado de muita música "disco".

Os *remakes* de grandes sucessos da teledramaturgia são comuns desde a criação deste gênero televisivo. O que se observa é que as vinhetas de abertura acabam por ser modificadas nas novas versões, refletindo a contemporaneidade de sua exibição. No entanto, isso não aconteceu em *Ti ti ti*. Tanto em sua versão original, exibida em 1985, como no *remake*, exibido em 2010, a vinheta de abertura se manteve a mesma. Sendo

[6] Canção: *Estúpido cupido* (1959). Compositores: Neil Sedaka e Howard Greenfield. Versão: Fred Jorge. Intérprete: Celly Campello.
[7] Canção: *Alegria, alegria* (1967). Compositor: Caetano Veloso. Intérprete: Caetano Veloso.
[8] Canção: *Dancin' Days* (1978). Compositores: Nelson Motta e Ruban. Intérprete: grupo As Frenéticas.

assim, a disputa entre os objetos utilizados no mundo dos estilistas esteve presente nas duas vinhetas, acompanhados pela canção homônima[9]. Os versos, por exemplo, "vê se me deixa em paz/ eu quero mais ficar bem longe desse tititi" e "nada mais furado do que papo de tiete" nas duas vinhetas reforçam o clima de fofoca e noticias que permeia a história. A fama de Victor Valentin, um estilista inventado por Ariclenes para incomodar seu inimigo de infância André, é criada pelas notícias falsas inventadas por ele.

O *remake* de *Guerra dos sexos* (2012) apresenta em sua vinheta de abertura referências à cena mais relembrada de sua versão original, exibida em 1983. Na vinheta de abertura da versão mais atual, personagens masculinos e femininos, humanos e animais, atiram comida um na cara do outro, como feito por Fernanda Montenegro e Paulo Autran na telenovela de 1983. A vinheta da telenovela original apresentava homens e mulheres em práticas do mesmo esporte. As duas vinhetas são acompanhadas da canção *Guerra dos sexos*[10]. A canção, em ambas, reforça como as diferenças entre os dois grupos, homens e mulheres, base da trama principal da história, está ultrapassada. Podemos confirmar isso no verso "o que mamãe falou não vale mais nada" e no verso "vem com tudo em cima que eu vou com você", propondo uma trégua para a eterna disputa.

A vinheta de abertura de *Que Rei sou eu?* (1989) apresenta situações de guerra em diferentes épocas da história da humanidade. Desde a guerra por comida pelo homem das cavernas, passando pela Roma antiga, pelas tropas de Napoleão, Vietnã e a guerra espacial. A canção *Rap do Rei*[11] explicita como é árdua a busca pelo poder e pela posse em seus versos "é duro viver sem amor/ sem poder/ sem grana/ sem glória/ sem nome na história" e "eu só quero para mim tudo aquilo que é meu", por exemplo. Ainda diz que cada homem busca sua conquista, pois este é o caminho para ser seu rei. O reflexo disso na telenovela é levar o espectador a entender que, apesar da história acontecer em um país inexistente, e em um período não muito bem definido, sua essência é atemporal: a busca individual por reconhecimento e poder.

As protagonistas "peruas", no sentido metafórico da palavra relacionada às mulheres que se preocupam somente em demonstrar sua superficialidade, estão representadas na vinheta de abertura de *Perigosas peruas* (1992) pelo desenho de um peru-fêmea. Esta "perua" é perseguida por uma figura sombria. As duas protagonistas, em versão

[9] Canção: *Ti ti ti* (1981). Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Intérpretes: Grupo Metrô, na versão de 1985 e Rita Lee, na versão de 2010.
[10] Canção: *Guerra dos sexos* (1983). Compositores: Augusto Cesar, Claudio Rabello e Miguel. Intérprete: grupo The Fevers, em 1983 e The Originals, em 2012.
[11] Canção: *Rap do Rei* (1989). Compositor: José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Intérprete: grupo Lumi.

desenhada pelo cartunista Miguel Paiva, também aparecem na vinheta. A canção[12] descreve o clichê destas "peruas" humanas. Enquanto a imagem relembra o espectador sobre a história, a canção relembra que o foco são as mulheres ao relacionar ações femininas em seus versos "sai da toca, perua/ lava, passa, enxagua, enxuga, molha, seca, enruga, sobe, desce, veste, despe/ cuidado perua".

A dualidade entre tradição e tecnologia está bem representada na vinheta de abertura de *Explode coração* (1996). Um homem, por meio de um computador, digitaliza uma cigana trazendo-a para seu convívio. Tudo isso acompanhado por uma música instrumental[13], que mistura o ritmo do flamenco com timbres e batidas eletrônicas. Tanto a música quanto as imagens reforçam a espinha dorsal da trama principal: um empresário e uma cigana que se apaixonam pela internet. Para conseguir viver esse amor, eles precisarão vencer as barreiras da tradição cigana.

As fotos das duas atrizes principais de *Por amor* (1997), mãe e filha na vida real e na ficção, são acompanhadas na vinheta de abertura pela canção *Falando de amor*[14]. As imagens familiares de arquivo das atrizes explicitam que aquela é uma história sobre as duas personagens que elas representam. E a canção, sobre um amor incondicional, reforça o tipo de relação que une as duas nos versos "eu te juro/ te daria/ se pudesse/ esse amor todo dia" e "não negavas um beijinho/ a quem anda perdido de amor". Isto se reflete na história, já que a personagem de Regina Duarte vai realizar um ato de amor incondicional pela sua filha, papel da atriz Gabriela Duarte: dando as duas à luz no mesmo dia e hospital, ela vai trocar seu filho pelo filho morto da filha no parto.

O clima de chanchada da história de *As filhas da mãe* (2001) está explicito na vinheta de abertura, tanto nas imagens como na música. Um boneco, manipulado por cordas, apresenta o elenco da telenovela em ordem alfabética, enquanto a canção *Alô, alô, Brasil*[15] versa sobre a história que será tratada, sendo muito próxima às canções de abertura dos filmes musicais brasileiros e dos espetáculos do teatro de revista. Os versos da canção apresentam a história da telenovela nos versos "alô/ nós vamos apresentar/ a maior novela por tabela vai rolar/ um show pra lá de popular" e "elas vão sambar também/ as filhas da mãe".

---

[12] Canção: *Perigosas peruas* (1992). Compositores: Nelson Motta, Renato Ladeira, Roberto Lly, Julinho Teixeira e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Intérprete: grupo As Frenéticas.
[13] Música: *Ibiza Dance* (1996). Compositores: Boni e Kiko. Intérprete: grupo Roupa Nova.
[14] Canção: *Falando de amor* (1996). Compositores: Tom Jobim e Chico Buarque. Intérpretes: grupos MPB-4 e Quarteto em Cy.
[15] Canção: *Alô, Alô, Brasil* (2001). Compositores: Luiz Antônio de Cássio, Roque Conceição e Eduardo Dusek. Intérprete: Eduardo Dusek.

Os sete pecados capitais estão representados em fotografias na vinheta de abertura de *Sete pecados* (2007), enquanto a canção[16] explicita em seus versos "a alegria do pecado toma conta de mim / e é tão bom não ser divina" e "quem se diz muito perfeito/ na certa encontrou um jeito/ insosso pra não ser de carne e osso" como é difícil não cometer nenhum pecado. A junção de imagem e música reflete a espinha dorsal da história: a protagonista será induzida a cometer os sete pecados. A vinheta, então, localiza o espectador em relação ao conflito principal da novela. Da mesma forma, a vinheta de abertura de *A favorita* (2008) relembra a trama das duas mulheres que se acusam de ter cometido o mesmo crime. As imagens, um resumo da história das protagonistas até o início da telenovela, adquirem características de drama ao som de um tango instrumental[17].

Há cinco vinhetas que não se relacionam com a história da obra que emolduram. Nesses casos, geralmente, a vinheta e a música utilizada citam somente o nome da telenovela. São elas: *Pecado rasgado* (1978)[18], *Final feliz* (1982)[19], *Vereda tropical* (1984)[20], *Um sonho a mais* (1985)[21] e *Quem é você* (1996)[22].

A vinheta de abertura de *Feijão maravilha* (1979) apresenta um cozinheiro e várias ajudantes cozinhando com utensílios de cozinha em tamanho gigante, numa clara referência às chanchadas brasileiras, homenagem também prestada na história da telenovela. E a canção[23], que lista as qualidades do feijão, bem como sua importância na dieta brasileira, nos seus versos: "Dez entre dez brasileiros preferem feijão/ esse sabor bem Brasil/ verdadeiro fator de união da família/ esse sabor de aventura/ famoso Pretão Maravilha/ faz mais feliz a mamãe, o papai, o filhinho e a filha", por exemplo. Além de se relacionar com o título da telenovela, possui semelhança com as canções dos números do teatro de revista.

---

16 Canção: *Carne e osso* (2007). Compositores: Zélia Duncan e Moska. Intérprete: Zélia Duncan.
17 Música: *Pá bailar* (2007). Compositores: Gustavo Santaolalla, Juan Campodonico, B. Tagle Lara e A. Tagle Lara. Intérprete: grupo Bajofondo.
18 Canção: *Não existe pecado ao sul do Equador* (1983). Compositores: Chico Buarque e Rui Guerra. Intérprete: Ney Matogrosso, nos versos "Vamos fazer um pecado rasgado".
19 Canção: *Flagra* (1982). Compositores: Rita Lee e Roberto de Carvalho. Intérprete: Rita Lee, nos versos "Perto de um final feliz".
20 Canção: *Vereda tropical* (1984). Compositores: Gonzalo Curriel. Intérprete: Ney Matogrosso", nos versos "Voy por la vereda tropical".
21 Canção: *Whisky a go-go* (1984). Compositores: Michael Sullivan e Paulo Massadas. Intérprete: grupo Roupa Nova, nos versos "Um sonho a mais não faz mal".
22 Canção: *Noite dos mascarados* (1996). Compositores: Chico Buarque. Intérprete: Emílio Santiago, nos versos "Quem é você, diga logo".
23 Canção: *O preto que satisfaz* (1979). Compositores: Gonzaguinha. Intérprete: grupo As Frenéticas.

Há vários exemplos de vinhetas de abertura que foram modificadas após a telenovela estar no ar. Em algumas delas, o que se modificou foi a imagem. Em outras, o que se modificou foi a música utilizada.

Dentre as telenovelas analisadas, a que teve sua vinheta modificada, foi *Te contei?* (1978). Neste caso, a modificação ocorreu em relação às imagens. A primeira versão da abertura tinha imagens de uma mulher de biquíni que caminhava na praia, enquanto as pessoas em volta comentavam sobre sua vida. A canção[24] também reforçava este ambiente de fofoca em seus versos: "Você se lembra daquela sirigaita/ que tentou roubar o meu marido/ Te contei, não?/ O marido dela agora está comigo!". A segunda versão da abertura suplantou as imagens da mulher de biquíni: a mesma modelo caminhava pela cidade enquanto as pessoas olhavam para ela e comentavam, porém sem aparecer nenhuma parte de seu corpo, possivelmente devido à censura comum naquela época.

Outro exemplo de mudança da abertura aconteceu em *O homem proibido* (1982), mas, neste caso, o que mudou foi a música. A canção *Queixa*[25] foi substituída pela sua versão instrumental. Isso fez com que a força da palavra se perdesse. Na primeira versão da vinheta, que utilizava a canção, se entendia que as três personagens apresentadas sofriam pelo amor perdido nos versos "um amor assim delicado/ você pega e despreza", por exemplo. Já a segunda versão mostra apenas que a história gira em torno das três personagens. Este é um caso em que pode ser bem avaliada a capacidade informativa do texto da canção, ao serem confrontadas a versão cantada e a versão instrumental da música em uma mesma peça.

Em *Torre de Babel* (1998) aconteceu algo semelhante. A primeira versão da vinheta de abertura trazia uma música instrumental que dava à história um tom de narrativa épica, reforçado pela abertura. As imagens mostravam a construção da Torre de Babel bíblica, que se transformava no shopping que centralizava a história, com uma breve citação musical da melodia da canção *Pra você*[26]. A segunda versão, além de ter seu tempo reduzido, substituiu a música instrumental pela canção, agora interpretada por Gal Costa, o que deu à telenovela um caráter de história de amor, suplantando a questão principal que era a da disputa e vingança da personagem principal. Assim os versos "pra você eu guardei um amor infinito" e "se eu fosse você/ eu voltava pra mim" reforçam o caráter romântico da telenovela.

24 Canção: *Te contei* (1978). Compositor: Rita Lee. Intérprete: Sônia Burnier.
25 Canção: *Queixa* (1982). Compositor: Caetano Veloso. Intérprete: Caetano Veloso.
26 Canção: *Pra você* (1996). Compositor: Silvio César. Intérprete: Gal Costa.

A vinheta de abertura da telenovela *A padroeira* (2001) apresentava imagens relacionadas à trama pintadas sobre azulejos portugueses. A primeira versão da vinheta continha uma música instrumental romântica, que reforçava esse aspecto da história. A segunda versão apresenta uma canção[27] que fala sobre Nossa Senhora Aparecida, mudando o foco da abertura. Como o casal de protagonistas não funcionou na história, o foco da mesma passa a ser a aparição de Nossa Senhora, e a vinheta de abertura reforça isso no verso "ó virgem santa rogai por nós pecadores", por exemplo.

Porém, nenhuma telenovela bate o recorde de *América* (2005). A telenovela teve três vinhetas de abertura diferentes. As duas primeiras versões mantinham a mesma canção, *Órfãos do Paraíso*[28], que em seus versos "Órfãos do sonho Brasil/ Busquem os restos nas sobras da vida/ Nas cinzas da esperança/ As brasas da chama que nunca apagou/ Venho inventar um novo país/ Colar pedaços de sonhos de amor/ Basta de escuro/ Espadas de fogo/ Que os anjos nos abram os portões do paraíso" reforçava a necessidade de se atingir metas na vida. Essas versões davam à história um caráter de drama. A diferença entre as duas primeiras vinhetas eram as imagens mostradas nelas. Enquanto na primeira vinheta havia imagens mais românticas do casal principal, na segunda, as imagens mostravam mais as metas dos mesmos. A terceira vinheta apresentava outras imagens dos protagonistas, só que agora com uma canção de caráter alegre: *Soy loco por ti America*[29]. Essa nova vinheta deu à história uma conotação mais leve que as duas anteriores, enfatizando a vontade da protagonista de ir para os Estados Unidos nos versos "soy loco por ti América/ soy loco por ti de amores". E isso foi sentido até mesmo no desenvolvimento dramático das personagens.

As telenovelas *Eterna magia* (2007) e *Paraíso* (2009) também tiveram a música de sua abertura substituída. As primeiras versões de suas vinhetas continham músicas instrumentais. Em suas segundas versões as vinhetas apresentavam uma canção romântica, *Nada além*[30] e *Deus e eu no Sertão*[31], respectivamente, reforçando o caráter romântico de suas tramas.

---

27 Canção: *A Padroeira* (2001). Compositores: Sérgio Saraceni e Ronaldo Monteiro de Souza. Intérprete: Joanna.

28 Canção: *Órfãos do Paraíso* (2005). Compositor: Marcus Vianna. Intérprete: Milton Nascimento.

29 Canção: *Soy loco por ti América* (2005). Compositores: Gilberto Gil e Capinan. Intérprete: Ivete Sangalo.

30 Canção: *Nada além* (2007). Compositores: Mário Lago e Custódio Mesquita. Intérprete: Sidney Magal.

31 Canção: *Deus e eu no Sertão* (2009). Compositor: Victor Chavez. Intérpretes: dupla Victor & Léo.

Outro ponto interessante a ser notado diz respeito às tentativas de inovação das vinhetas de abertura. A primeira tentativa mais vanguardista é a da telenovela *Sinal de alerta* (1978), na qual a trilha sonora é composta só de ruídos. A vinheta é um agrupamento de imagens que mostram o caos da cidade grande e os ruídos que, mesmo não sendo os ruídos reais das cenas observadas, acabam criando uma atmosfera de estranheza que se liga perfeitamente à temática ecológica da telenovela. Já para a telenovela *Vila Madalena* (1999) foram criadas quatorze vinhetas diferentes que se alternavam a cada dia, apresentando em pequenos videoclipes a trilha de canções nacionais presentes na trama.

A vinheta de abertura de *Avenida Brasil* (2012) se destaca das outras por ser um contraponto de intenção com a história desenvolvida. O drama de Nina, abandonada por Carmina no lixão aos dez anos, é tão forte que a vinheta de abertura, um charme[32] dançado por muitos bailarinos, serve de alívio dramático, já que seus versos "vem pra quebrar com tudo/ vamos dançar com tudo" convidam o espectador a dançar e aproveitar o ritmo. A única relação entre a vinheta de abertura e a história é a Avenida Brasil, que aparece ao fundo dos dançarinos.

Conclusões

A importância da vinheta de abertura em uma obra de teledramaturgia não pode ser relacionada apenas ao seu caráter de marcador de início e fim do episódio que está sendo transmitido. A vinheta tem o papel de sempre relembrar o telespectador sobre alguns parâmetros da história. E a música, como um dos signos utilizados nesta peça audiovisual, cumpre diversas funções, que transitam em um espectro que vai do informativo ao emocional. Ao mesmo tempo, a música é capaz de situar o espectador em relação à teledramaturgia, ou seja, aos aspectos dramáticos daquela obra, e estabelecer com o espectador uma relação de cumplicidade com a obra, por seu envolvimento emocional e empatia.

Como vimos, há várias estratégias possíveis para a condução da articulação audiovisual das vinhetas. Cada uma delas gera um tipo de peça audiovisual distinta, com um caráter poético próprio e único. Assim, a decisão sobre o tipo de música a ser usado em uma vinheta de abertura e sua articulação com a porção visual, na telenovela, assim como em outros tipos de produto audiovisual, é algo que deve ser cuidadosamente pensado pelos envolvidos em sua confecção, em particular pelos responsáveis por sua sonorização.

32 Canção: *Vem dançar com tudo* (2012). Compositores: Philippe de Oliveira, Faouzi Barkati, Don Omar, Fabrice Toigo, Big Ali. Versão: Eduardo Queiroz. Intérpretes: Robson Moura e Lino Krizz.

Referências

ANTONIETTI, Andre C.; FERREIRA, Sandra C. N. C.; CARRASCO, Claudiney R. A função da música na abertura das Telenovelas da Rede Globo de Televisão (1972-2012)" In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 150-157.

AZNAR, S. C. *Vinheta*: do pergaminho ao vídeo. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1997.

BRAGA, G. *Anos rebeldes*: os bastidores da criação de uma minissérie. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

CARRASCO, C. R. *Sygkronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Editora Via Lettera, 2003.

FILHO, D. *O circo eletrônico*: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

FIUZA, S.; RIBEIRO, A.P.G. (Org.). *Autores*: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GUERRINI JR, I.; VICENTE, E. *Na trilha do disco*: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2010.

RIGHINI, R. R. *A trilha sonora da telenovela brasileira*: da criação à finalização. Rio de Janeiro: Editora Paulinas, 2008.

SADEK, J. R. *Telenovela*: um olhar do cinema. São Paulo: Editora Summus, 2008.

Andre Checchia Antonietti é Graduado em Música Popular, modalidade Canto, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, IA-UNICAMP, Mestre em Música pela UNICAMP, com a dissertação *A música da minissérie brasileira no exemplo de Anos Rebeldes;* Doutorando em Multimeios. Atua em pesquisa acadêmica desde 2007, junto ao Grupo de Pesquisa em Música e Sound Design Aplicadas à Dramaturgia e ao Audiovisual do IA-UNICAMP, com projetos ligados à canção e à música para produtos de teledramaturgia. andre.checchia@gmail.com

Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira é Graduada em Música Popular, Canto, pelo IA-UNICAMP; Mestre em Música pela UNICAMP, com a dissertação *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*; Doutorando em Música. Atua em pesquisa acadêmica junto ao Grupo de Pesquisa em Música e Sound Design Aplicadas à Dramaturgia e ao Audiovisual do IA-UNICAMP, com projetos ligados aos filmes de comédia da Companhia Atlântida Cinematográfica. sandraciocci@gmail.com

Claudiney Rodrigues Carrasco possui graduação em Música, Composição, pelo IA-UNICAMP (1987), mestrado em Cinema pela Universidade de São Paulo, USP (1993) e doutorado em Cinema pela USP (1998). É professor do Departamento de Música do IA-UNICAMP desde 1989. Atua como compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985. Tem como área central de pesquisa as trilhas sonoras. Atua nos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP (mestrado e doutorado) desde 1999. Desde 2006, coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, registrado no CNPq e sediado no IA- UNICAMP. Atua também nas áreas de Música Popular e Tecnologia Aplicada à Música. carrasco@iar.unicamp.br

Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy

Menan Medeiros Duwe (UDESC)
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)

Resumo: Exporemos o conceito de sintagma alternante como um importante recurso narrativo cinematográfico, que se caracteriza por um determinado arranjo de quadros na montagem. Na primeira parte do artigo, usaremos esse conceito conforme sugere Rebecca Leydon (2001), para mostrar que situações análogas podem ser identificadas na música do período tardio de Debussy, recorrendo a uma amostra significativa: ocorrências na segunda peça da obra *En blanc et noir*, através de uma análise textural que se embasa na teorização de Wallace Berry (1987). Essa abordagem analítica nos permitirá discutir, na segunda parte, a possibilidade de estabelecimento de analogias entre a obra de Debussy e o cinema mudo, considerado o período em questão, contrapondo a proposta de Leydon à crítica de Scott Paulin (2010) sobre esse assunto. A discussão apontará para a correlação entre meios artísticos em uma tendência a imitar processos do pensamento no início do século XX.

Palavras-chave: Sintagmas alternantes. Textura. Analogia. Cinema. *En blanc et noir*.

Title: Alternating Syntagm on the Texture of the Work *En blanc et noir* by Debussy: An Analogy to Silent Film

Abstract: We will reveal the concept of alternating syntagm as an important feature of cinematic narrative made possible by a certain arrangement of frames during the montage. In the first part of this article we apply the concept as suggested by Rebecca Leydon (2001) to show that analogous situations can be identified in the music of Debussy's late period by using a representative sample: episodes in the second piece of the work *En blanc et noir* derived from a textural analysis that is based on Wallace Berry's theories (1987). This analytical approach will allow us to discuss in the second part of the article the possibility of establishing analogies between Debussy's works and silent film, within the context of the period of question, comparing Leydon's proposal to Scott Paulin (2010) criticism on this subject. The discussion calls attention to the correlation between artistic media tending to imitate the thought processes of the early twentieth century.

Keywords: Alternating Syntagm. Texture. Analogy. Cinema. *En blanc et noir*.

DUWE, Menan Medeiros; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 257-286, dez. 2012.

O presente artigo amplia a contextualização musical e as analogias entre cinema e música em relação ao trabalho apresentado ao XXII Congresso da ANPPOM, sob o título "Sintagmas alternantes na textura da obra *En Blanc et Noir* de Debussy" (DUWE; BARROS, 2012: 1583-1590).

No artigo *Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema*, Rebecca Leydon (2001) propõe que a narrativa do cinema mudo seja usada como ferramenta para interpretar o enredo musical das obras tardias de Debussy. A proposta de Leydon parte da seguinte premissa:

> Em seus trabalhos tardios, Debussy empregou uma variedade incomum de estratégias de progressão e um modelo para os seus "modos de continuação" - essa maneira característica de encadear os eventos musicais - pode ser encontrado nos dispositivos cinematográficos [...] (LEYDON, 2001: 223, tradução nossa)[1].

Tendo em vista a construção de um modelo analítico que incida principalmente sobre a narrativa musical, a autora "propõe um modelo para a continuidade e a sucessão das ideias no estilo das últimas obras de Debussy, situando esses trabalhos dentro do contexto das técnicas de edição do cinema que são contemporâneas a essa música" (LEYDON, 2001: 217, tradução nossa)[2].

Neste artigo tratamos especificamente de um recurso cinematográfico (sintagma alternante) cujo conceito pode ser valioso para a interpretação de situações musicais apresentadas por esse compositor. O nosso trabalho se desenvolve, a partir dessa proposta, em duas partes: (1) tomaremos o sintagma alternante como modelo, uma vez que é uma ferramenta muito significativa (já inclui em sua construção o corte usado no cinema e uma estrutura de montagem, um princípio de organização) e que situações análogas podem ser encontradas em diversas obras do último período composicional de Debussy (que citaremos à frente), podendo fazer parte da construção da narrativa musical do compositor; e, a fim de que nossa interpretação não fique apenas num plano arbitrário e superficial, ela será embasada por uma avaliação da textura musical nos trechos que relacionaremos à técnica de cortes cruzados. Para tanto, buscamos fundamentação na teorização de Wallace Berry (1987), pois percebemos que padrões texturais distintos criam ambientes musicais claramente identificáveis e caracterizáveis, como espaços sonoros distintos. As continuidades ou descontinuidades texturais produzem padrões de alternância

[1] "In his late works, Debussy employed a variety of unusual processive strategies, and a model for his "modes of continuation" – those characteristic means of following one musical event with another – can be found in the cinematic devices […]" (LEYDON, 2001: 223).

[2] "This paper proposes a model for the continuity and succession of ideas in Debussy's late style by situating his late works within the context of the technologies used in the early silent cinema- specifically, the repertory of cinematic editing techniques that are contemporaneous with this music." (LEYDON, 2001: 217).

análogos aos quadros cinematográficos, formando, então, quadros musicais em alternância. (2) Discutiremos o emprego desta analogia como ferramenta de investigação musical, contrapondo as ideias de Leydon, de Debussy, e comentários pertinentes para a discussão à crítica de Scott Paulin (2010), que se refere ao assunto como podendo ser uma "falácia cinemática". Devemos deixar claro desde já que não temos a intenção de sugerir uma apropriação dos elementos idiomáticos do cinema por Debussy, trata-se de uma relação essencialmente metodológica e de cunho analítico. Em relação a este aspecto, Paulin mostra com clareza a impossibilidade de se afirmar, através das palavras de Debussy, que ele teria se apropriado de recursos idiomáticos do cinema, argumento que reproduziremos na segunda parte desse trabalho.

Dessa maneira abordaremos a analogia com o cinema em duas perspectivas: uma prática e analítica, investigando os resultados interpretativos que podemos obter; outra teórica e especulativa, contrapondo questões envolvidas nesse tipo de analogia, especificamente relacionadas ao contexto das músicas envolvidas na proposta.

O sintagma alternante

Sintagma alternante é um efeito criado por uma técnica de edição cinematográfica conhecida como cortes-cruzados (*cross-cutting*) e diz respeito a uma sucessão de planos cinematográficos (*shots*), que mostram lugares diferentes, arranjados de maneira repetida, alternando entre um e outro. Segundo Rebecca Leydon, o efeito provocado é de "enquanto isso" ao invés de "depois disso" (BURCH apud LEYDON, 2001: 228-229), ou seja, de eventos simultâneos na narrativa. Exemplos desse tipo de recurso são bastante claros para quem está acostumado com a narrativa do cinema, e o maior estereótipo desse tipo de situação talvez seja a alternância de quadros com a heroína em perigo e com o herói correndo contra o tempo para salvá-la, como ocorre no filme *The Lonedale Operator*, de D. W. Griffith, em que a heroína está prestes a ser alcançada por ladrões que tentam entrar na sala onde se trancou, enquanto o salvamento chega por trem. Este filme foi analisado por Raymond Bellour (1990: 360-374) sob o aspecto de planos alternados: da moça na sala, dos ladrões forçando a porta e do trem a todo vapor. Em outros casos, podemos citar o *Frankenstein* de 1910, dirigido por J. Searle Dawley: enquanto a criação se torna um mostro dentro da fornalha/ caldeirão, o cientista se desespera do lado de fora em quadros alternados; e já em um caso mais genérico, um quadro de um atirador que dispara sua metralhadora com quadros de soldados caindo no campo de batalha. Note como é possível construir uma relação de simultaneidade entre espaços descontínuos.

Para Nöel Burch (apud LEYDON, 2001: 229), um importante limiar foi transposto quando se tornou possível "deduzir" que a relação da sucessão temporal de dois quadros representava a ideia de uma simultaneidade diegética, ou seja, se na transição de um quadro para o seguinte estabelecemos uma relação de posteridade do segundo em relação ao primeiro, por outro lado, uma série de quadros alternados repetidamente implica uma relação de simultaneidade entre eles. Segundo Barry Salt (1990: 39), a utilização de cortes cruzados no cinema já aparece de forma integralmente desenvolvida no filme *The Hundred-to-One Shot* (Vitagraph, 1906), mas o aperfeiçoamento desta técnica continua através dos anos 1907 e 1908 com D. W. Griffth.

O nosso objeto de estudo para a análise e a aplicação da interpretação pela analogia é a segunda das três peças da obra para dois pianos *En Blanc et Noir* de Debussy, na qual encontramos duas ocorrências distintas de trechos que apresentam uma clara relação de alternância (mas poderíamos ter escolhido qualquer uma das obras do último período de produção de Debussy). Consideramos que a identificação de mais de uma situação em uma mesma peça reforça a característica de elemento recorrente na linguagem musical do compositor, mas ao final do trabalho citaremos outros trechos em que se observa o mesmo procedimento nesse conjunto de peças.

En blanc et noir foi composta em 1915, poucos anos antes de sua morte em 1918, no contexto da Primeira Guerra Mundial, e nos mesmos meses em que Debussy compôs os estudos para piano e as duas primeiras sonatas. A obra é dividida em três partes e a segunda peça (*II. Lent. Sombre*) traz claras referências à Primeira Guerra, iniciada no ano anterior e que trouxe à tona rivalidades entre a França e a Alemanha, fortalecendo o sentimento de nacionalismo por parte do compositor (Cf. DUNSBY, 1996). Em carta enviada ao seu editor, Debussy nos dá algumas pistas dessas referências:

> 22 de julho de 1915, a Jacques Durand.
>
> Você verá o que pode acontecer ao hino de Lutero por ter imprudentemente penetrado num *Caprice* à francesa. Quase no fim, um modesto carrilhão faz soar uma pré-Marselhesa. Mesmo desculpando-se deste anacronismo, isto é admissível numa época em que os pavimentos das ruas e as árvores das florestas estão vibrantes deste canto onipresente. (DURAND[3] [sic] apud BENEDETTI, 2002: 68).

[3] Na verdade, trata-se de uma carta de autoria de Debussy.

Em outro trabalho sobre essa mesma obra, *A Poética do Conflito na obra para dois pianos En Blanc et Noir de Claude Debussy* (DUWE; BARROS, 2011), associamos cada uma das de três peças - três "caprichos", como se refere Debussy - a uma categoria de conflito: pessoal, relacionado a sua própria situação quanto à idade e enfermidade; nacional, que põe em foco a guerra; estético, que articula suas ideias fazendo referência ao amigo Igor Stravinsky. Esses caprichos ou fantasias, produtos da imaginação tumultuada pelo caos em que a Europa submergira, seriam a expressão musical dos anseios que ele desejaria ter mais força para afirmar. Muito dessa carga fica anunciada pelas epígrafes e dedicatórias que Debussy colocou em cada movimento, como, por exemplo, na segunda peça:

> Príncipe, levado seja pelos servos de Aeolus
> Para a floresta onde reina Glaucus
> E privado seja de paz e esperança
> Pois não é digno de possuir virtudes
> Quem quer mal ao reino da França (DEBUSSY, 1915, tradução nossa)[4]

"Prince" é uma convenção do estilo; "serfs de Eolus" são os filhos do vento, Éolo, na mitologia greco-romana; assim como, na segunda estrofe, a "floresta onde reina Glaucus" é uma referência ao mar. E por fim, além de levados, que os inimigos do Reino da França sejam privados de paz, esperança e virtudes (DUNSBY, 1996: 163-164). A dedicatória é feita *au Lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 Mars* (ao Tenente Jacques Charlot morto pelo inimigo em 3 de Março de 1915), sobrinho do seu editor Jacques Durand, tornando essa peça carregada e lúgubre, o que nos ajuda entender o motivo da força direcionada contra o inimigo através desse poema escolhido.

O hino luterano citado pelo compositor está presente em um dos trechos que analisamos. Ele o utilizou nessa segunda peça para simbolizar o inimigo, tratando-o musicalmente com tensão, indicando um caráter pesado ("lourd") e inserindo-o em momentos em que a música representa metaforicamente o conflito, soando entre elementos que fazem referência, por exemplo, à marcha dos soldados. Trada-se de *Ein feste Burg ist unser Gott* ("Castelo forte é o nosso Deus") em sua versão mais popular (Fig. 1), fortemente associado à batalha da reforma protestante e um dos preferidos dentro dessa

[4] "Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forest ou domine Glaucus
Ou Privé soit de paix et d'espérance
Car digne n'est de posséder vertus
Qui mal Vouldroit ou royaume de France" (DEBUSSY, 1915).

tradição. Foi também bastante utilizado na literatura musical, por isso pode-se esperar que os contemporâneos europeus, independentemente de serem luteranos, o reconhecessem facilmente na música[5].

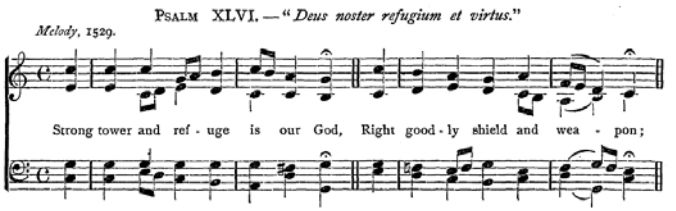


Fig. 1: Hino luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* (In: BACON, 1883: 52).

Para continuar essa discussão de identificação dos sintagmas alternantes, falemos do método de análise textural que adaptamos para nossos propósitos.

Análise textural

Consideramos que diversas notas que soam no decorrer de uma obra musical (por exemplo, as vozes, as melodias e os padrões que constituem) se relacionam em diferentes níveis de interdependência. A partir dessa premissa, observamos que uma determinada sucessão de notas pode soar como uma única ideia dentro da textura musical ou, ao contrário, que os seus elementos constituintes podem ser percebidos separadamente. Notas que adquirem uma identidade em relação a *ritmo*, *direção* e *intervalo* irão soar como uma só parte da textura. Esses são os principais parâmetros para relacionarmos os componentes soantes, mas fatores adicionais de complementaridade ou contra-atividade podem ajudar nas avaliações (BERRY, 1987: 213)[6].

[5] O seguinte site <http://ensembleacontrario.net/2-uncategorised/47-ein-feste-burg> acessado em 17 de novembro de 2012, cita uma grande quantidade de obras que contêm referência a esse coral para constituir um programa de concerto. Nós verificamos a presença do coral nas seguintes obras: Johann Sebastian Bach utilizou a melodia de forma ornamentada, como tema da *Cantata* BWV 80; Felix Mendelssohn empregou-a no início do último (quarto) movimento da sua *Sinfonia n. 5* (Sinfonia da Reforma), em que a melodia aparece em uníssono, sendo facilmente reconhecível; no Ato V, Cena II, da ópera *Os Huguenotes*, de Giacomo Meyerbeer, é apresentada pelo coro de forma bastante marcante.

[6] Berry expõe conceitos como "densidade da textura", ao mostrar que ela aumenta com a quantidade de componentes soantes; "compressão da densidade", sendo o número de componentes soando em um dado espaço mensurado pela quantidade de semitons entre os extremos; "espaço textural", que

Esses parâmetros que apresentamos são chamados "qualitativos", por serem uma interpretação da qualidade das relações interlineares. Por outro lado, algumas características são "quantitativas", por podermos atribuir valores a elas. Os parâmetros quantitativos mais importantes para o nosso trabalho são o número de componentes soantes e a quantidade de alturas distintas envolvidas. Em nossa notação, uma linha em oitavas, por exemplo, será notada como [2/1], duas notas, uma altura (sempre nessa ordem); já uma linha de tétrades paralelas seria notada [4], enquanto a de tríades nas mesmas condições seria notada [3] (um único número já que os dois parâmetros, quantidade de notas e de alturas, são iguais). Qualquer alteração nesse princípio será descrita quando ocorrer.

Desenvolvemos um processo esquemático para representar a textura e fazer nossas avaliações, assim como Berry constrói diferentes esquemas para abordar os parâmetros que propõe no decorrer de seu livro. Trabalharemos com linhas propriamente ditas para representar as "linhas texturais", representando elementos musicais interdependentes durante o intervalo de tempo em que elas soam. Ou seja, cada linha representa um elemento da textura que pode ser interrompido e retomado, caracterizado quantitativamente por números.

Colocamos uma régua na parte de baixo do esquema para indicar os compassos, com os números representando o início dos sistemas segundo a edição Durand & Cie. Além dessas informações, apresentamos as letras L (*Left*) e R (*Right*) para representar o piano 1 e o piano 2, respectivamente, fazendo alusão à música estereofônica, já que a projeção dessa obra se dá dessa forma; e certas indicações musicais são adicionadas para mapear o esquema, como dinâmicas, andamentos e fórmula de compasso.

Observe o exemplo abaixo (Fig. 2). Na primeira pauta, apesar de termos quatro notas soando, percebemos essa figuração como uma só linha textural, pois essas notas são conduzidas com mesmo *ritmo*, *direção* e *intervalo*. Na quarta pauta, apesar das oitavas possuírem o mesmo ritmo que o da linha que acabamos de reconhecer, diferem desta a direção oposta, a região das alturas e o contorno da dinâmica. Em todo caso, já estamos considerando as duas notas da oitava uma única linha. As avaliações sempre dependerão do

pode ser definido como o campo incluso entre alturas de componentes extremos em dado nível da estrutura. Outros parâmetros muito importantes também são desenvolvidos em seu trabalho, como o "ritmo textural": o espaço entre as mudanças texturais e a velocidade com a qual ocorrem; "o efeito da imitação na textura": quanto mais próxima a imitação (quanto menor o intervalo de tempo) maior a intensidade de "competição" das linhas; "motivo textural": quando elementos texturais são vitais para a identificação de materiais temático-motívicos. A partir desses parâmetros, Berry avalia progressões e recessões dos elementos da textura, pois esses são decisivos para a formalização da estrutura musical. A nossa análise não enfoca esses processos, uma vez que a identificação das linhas texturais e a avaliação da sua continuidade serão mais importantes para desenvolver os resultados propostos.

contexto e do nível da estrutura musical em que se está trabalhando: certas linhas, se vistas mais "de perto", poderiam ser desmembradas em componentes separados, assim como poderíamos considerar a união de outras se propuséssemos uma abordagem mais global. A segunda pauta constitui uma linha muito próxima da primeira: se considerarmos suas notas como blocos de tríades, as reconheceremos como homo-direcionais e homo-intervalares; porém o desdobramento do ritmo e a articulação a colocam como um elemento em separado. Já a independência da melodia presente na terceira pauta é clara, ela se destaca em todos os parâmetros, além de trazer a indicação *en dehors* (fora), que sugere um plano diferente para essa melodia (essa indicação aparece algumas vezes na obra).

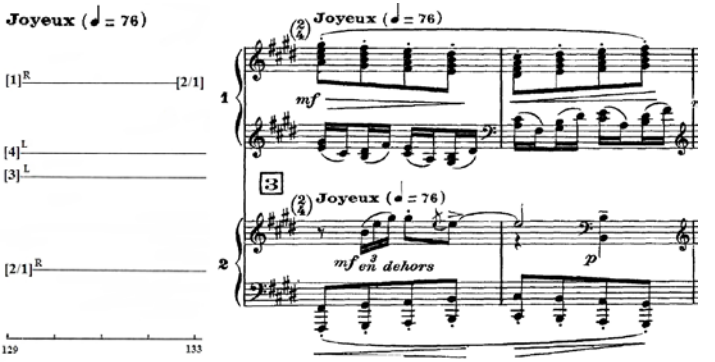


Fig. 2: À esquerda, a representação da textura e à direita, a passagem musical à qual se refere. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 129-130).

A disposição das linhas no espaço vertical não diz respeito necessariamente às alturas - em geral, colocamos os temas e melodias na parte superior, os elementos secundários na região central e as linhas graves como baixos na parte inferior. Todavia algumas situações exigem que adaptemos essa lógica.

Utilizaremos a análise textural para distinguir os "quadros musicais" alternados na música de Debussy, a fim de identificar o procedimento que veremos como análogo ao sintagma alternante. A textura se apresenta na nossa abordagem como aspecto marcante da caracterização e da diferenciação dos momentos na música, para considerarmos a alternância. Ao falarmos de uma textura contrapontística ou de uma textura de melodia acompanhada, é possível imaginar com relativa precisão o tipo de resultado sonoro ao qual nos referimos, por mais amplas que sejam as possibilidades de organização do material. Esse

fenômeno torna a textura decisiva na percepção dos quadros musicais diferentes.

Ocorrências na música

Inicialmente, apresentamos um esquema formal (Fig. 3) das seções na segunda peça de *En blanc et noir*, para situar o leitor nos trechos dos quais falaremos. A linha central é dividida de forma proporcional à quantidade de compassos de cada subseção e abaixo de cada divisão há o compasso no qual essa inicia. As letras A, B e A' indicam o início de cada seção, em uma estrutura ternária onde A' é a recapitulação de elementos de A, mas não a sua reexposição. As linhas abaixo ilustram as mudanças de andamento indicadas pelo compositor (apresentam uma ideia das alterações que ocorrem, mas não podem resumir a complexidade envolvida na interpretação dos *tempi* nessa obra, assim como em outras dessa época) e as principais marcações de tempo foram reproduzidas do topo do esquema. Mais duas informações estão presentes: os sintagmas alternantes dos quais falaremos à frente e os momentos em que o hino luterano é citado, com traços paralelos a esses momentos na linha das seções.

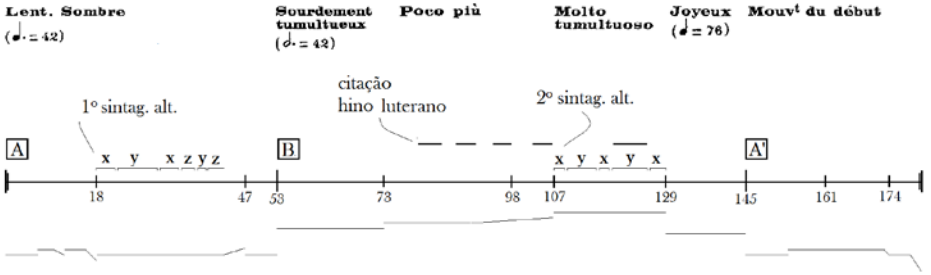


Fig. 3: Forma da segunda peça de *En blanc et noir*, com destaque às seções A, B, A', aos exemplos de sintagmas alternantes que serão analisados e aos momentos em que o hino luterano é citado.

O primeiro exemplo ocorre na segunda subseção dessa peça (dentro da seção A), antes de encadear uma transição para a seção B. Observemos (na Fig. 4) a clara descontinuidade textural desse trecho:

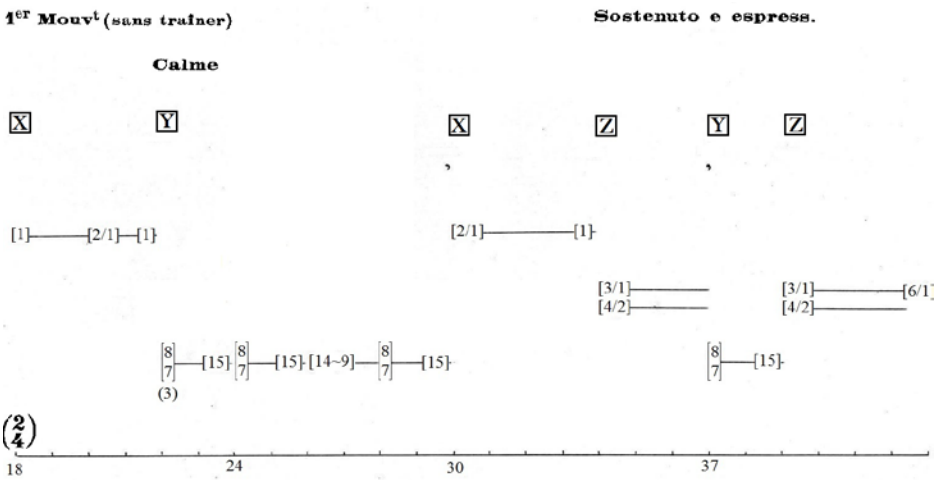


Fig. 4: Esquema textural mostrando a alternância entre os quadros X, Y, Z.
Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.18-42).

Em relação à notação (Fig. 4), percebam a mudança de [1] para [2/1] na primeira linha, ela representa a adição de um novo elemento, mas a linha continua sendo a mesma (nesse caso, existe um dobramento a partir daquele momento); a fim de não sobrecarregar a notação, marcamos um (3) próximo à segunda linha para indicar que todos os complexos de notas (entre 7 e 15 notas) possuem somente 3 alturas diferentes, sempre tríades com dobramentos; o 8 sobre o 7 foi notado dessa forma pois são duas linhas diferentes com essas quantidades de componentes, porém muito próximas, que se juntam em [15]; e quando colocamos [14~9] queremos dizer que a linha varia entre esses números de componentes, não interessando para a nossa análise como se dá essa progressão.

Cada um dos três padrões de textura forma um quadro, especificado com as letras X, Y e Z, respectivamente (Fig. 4). Apresentamos, na figura abaixo (Fig. 5), uma amostra de cada quadro:

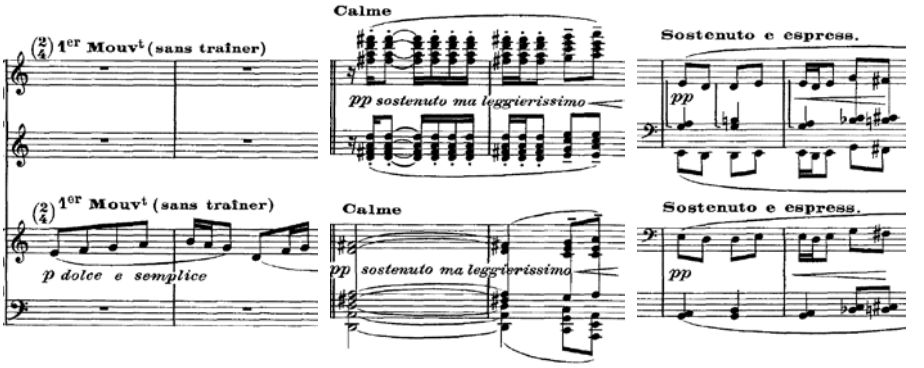


Fig. 5: Três padrões de textura exemplificando os quadros X, Y, Z, respectivamente. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.18-19, 22-23, 34-35).

A alternância de quadros de forma cruzada, que ocorre na estrutura X Y X Z Y Z (Fig. 4), pode ser associada à representação cinematográfica de um desenvolvimento da narrativa que assimila o efeito da descontinuidade das imagens dentro da continuidade do enredo. Dentro da perspectiva do cinema, é como se os quadros representassem eventos simultâneos e paralelos, observados de um ponto de vista onisciente (GUNNING, 1990: 93). Na música, são atmosferas sonoras distintas criadas por Debussy (distinção que é tão clara em sua textura musical quanto em sua expressão musical, bastando interpretarmos as anotações do compositor para percebê-las) que não implicam *depois disso acontece isso*, mas algo como *existe isso, isso* e *aquilo*. Somente o quadro Z vai se desenvolver e direcionar a música a outros eventos.

Na segunda situação de sintagma alternante, o compositor parece empregar a alternância para transmitir a sensação de tensão e desconforto característica das impressões da guerra; elementos que aparecem, inicialmente, entre os comp. 53-72 (primeira subseção de B, Fig. 3, esquema formal) são potencializados nessa subseção que analisaremos, pela agitação extrema do *Molto tumultuoso* ("muito tumultuado", quarta subseção de B). Podemos considerar que o andamento (em constante mudança nessa obra) chegue ao ponto máximo nesse trecho, já que ele vem se intensificando durante toda a seção B até chegar nesse ponto (logo antes de diminuir na seção seguinte): *Surdement tumultueux* (com o dobro da pulsação anterior), *Poco più*, *Sempre animato*, *Alerte (sempre animato)* e *Molto tumultuoso*. A alternância entre os quadros aqui é muito mais rápida do que no início da peça: no cinema, "ao entrelaçar duas linhas de ação, o desfecho de cada uma é literalmente suspenso, criando o recurso do atraso da narrativa que é conhecido como *suspense*"

(GUNNING, 1990: 92), como acontece nesse trecho. Observemos o primeiro sistema dessa seção (Fig. 6).

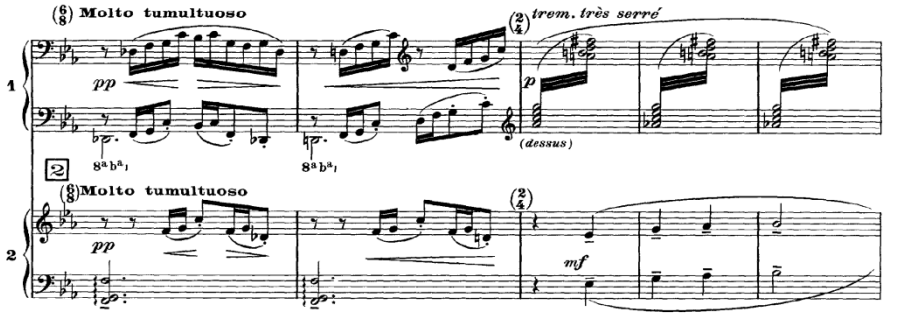


Fig. 6: Primeiro sistema da segunda situação de sintagma alternante, entre os quadros X (2 primeiros comp. do exemplo) e Y (3 comp. seguintes). Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.107-111).

Os quadros X e Y podem ser claramente diferenciados aqui. Em nosso esquema (Fig. 7), separamos as linhas texturais de maneira similar ao que foi feito antes (Cf. Fig. 2 e Fig. 4).

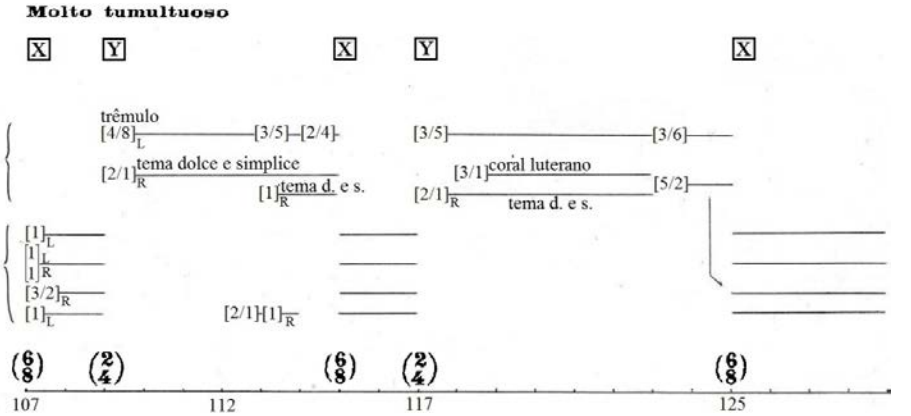


Fig. 7: Esquema textural na segunda situação de sintagma alternante.
Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.107-128).

Quase todos os elementos do quadro X[7] (Cf. Fig.6) já apareceram no início da seção B, e aqui eles intensificam as impressões experimentadas. No quadro Y, o tema que aparece em sua primeira exposição foi caracterizado como *dolce* e *símplice* no início do trecho com sintagma alternante que apresentamos anteriormente (comp. 18-19, Fig. 4 e Fig. 5). Na sua segunda exposição esse tema é subjugado pela segunda parte do hino luterano citado[8]. O denso conjunto de notas que forma os trêmulos adiciona uma tensão perturbadora a esse conflito.

As Fig. 8a, 8b e 8c se referem ao conteúdo dos quadros Y (da Fig. 7). A Fig. 8a mostra a aparição inicial do tema *dolce* e *simplice* no início da peça.

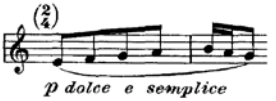


Fig. 8a: Primeira apresentação do tema, na segunda subseção da peça (início da seção representada pela Fig. 4), em textura monofônica . Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 18-19).

A Fig. 8b mostra o mesmo tema um pouco transformado[9] (primeiro quadro Y, Fig.7 comp. 109-114). Essas figuras mostram somente o segundo piano, pois a textura do primeiro é o trêmulo.

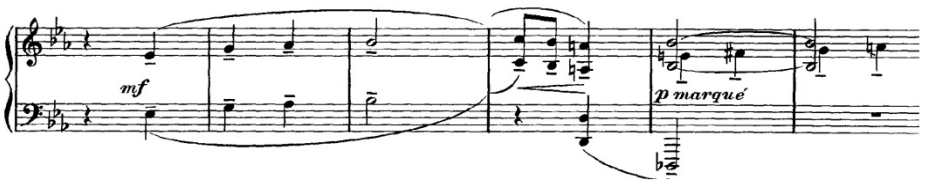


Fig. 8b: Quadro Y, primeira exposição (segundo piano), reapresentação do tema *dolce* e *símplice*. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 109-114).

[7] Sublinhados nesse parágrafo para ajudar a acompanhar a organização das estruturas da análise.
[8] Todo o trecho do hino mostrado na Fig. 2 está claramente presente em outras seções dessa peça (Cf. Fig. 3).
[9] A diferença de andamento entre o tema no comp. 18 e no comp. 109 (mais que o dobro) compensa a o alargamento rítmico.

A Fig. 8c mostra a sobreposição do tema ao coral (linha [3/1], segundo quadro Y, Fig.7) limitando-o ao seu primeiro gesto ascendente em repetição.

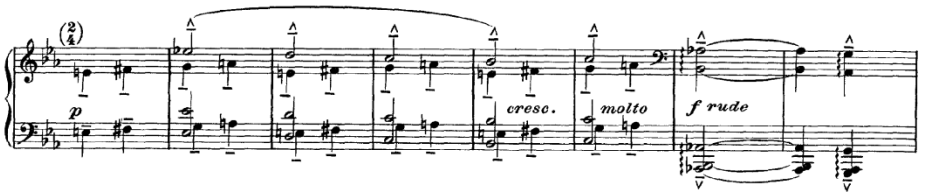


Fig. 8c: Quadro Y, segunda exposição (segundo piano), início do tema *dolce e símplice* sobreposto à segunda parte do hino luterano. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 117-124).

O efeito dos cortes cruzados no cinema é de simultaneidade; Debussy entrelaça o tumulto dos ares bélicos, que estiveram presentes em subseções anteriores da peça, com uma situação simbólica, representando a simplicidade e a doçura sendo deturpadas pelo inimigo (sendo a nação alemã representada pelo hino luterano)[10].

Percebemos, dessa maneira, o emprego de construções com alternância textural, provocando, como resultado, a alternância de planos musicais. Tanto a primeira situação, que apresenta alternância de três elementos, quanto a segunda, que forma uma estrutura X Y X Y X, estão presentes na análise de Raymond Bellour (1990) sobre esse aspecto do filme *The Lonedale Operator*. Em nossa análise, essa construção formal costura recursos expressivos e simbólicos com efeitos narrativos e de direção dos eventos: enquanto o emprego da alternância mais esparsa temporalmente permite suspender uma direcionalidade clara no início da peça, articulando espaços musicais de maneira paralela, a alternância acelerada em um clímax da seção B intensifica o conflito, criando suspense e potencializando o simbolismo empregado. A alternância dos eventos musicais se apresenta como recurso funcional para o discurso musical de Debussy.

Exemplos de construções de alternância contendo descontinuidade podem ser percebidos em outros movimentos de *En blanc et noir*, I (comp. 103-116) e III (comp. 1-21, 56-59 e 68-75), bem como em outras obras de Debussy, tais como: *Sonata para flauta, viola e harpa*, III *Final* (comp. 33-49); *Estudos para piano*, II *para as terças* (comp. 46-49), V *para as oitavas*, (comp. 25-36 e 99-108), VI *para os oito dedos* (comp. 36-40), citando somente as

[10] Uma discussão mais completa sobre o nacionalismo de Debussy pode ser encontrada em Benedetti, 2002.

obras com as quais tivemos contato, do conjunto de obras do final da vida do compositor. Isso sugere que essa estrutura exerce função importante na formalização da narrativa musical de Debussy.

Frisamos que não há pretensão de inferir a influência do cinema na formalização musical, sendo a analogia aqui apresentada uma ferramenta de interpretação analítica. Nossos resultados nos fazem considerar que esse paralelismo formal é possível e traz ricos resultados, porém, é preciso avaliar como esse tipo de montagem/ construção é percebida ao encontrarmos esse recurso na música, uma linguagem temporal bastante distinta da "sétima arte". Assim, é natural se perguntar: quais são as semelhanças e diferenças do uso desse efeito na música? Por mais que não possamos concluir a simultaneidade diegética ao transpor a construção para a música, pelo menos não com a mesma precisão e efeito (mesmo porque o tipo de narrativa da música é essencialmente diferente), encontramos aqui um entrelaçamento de atmosferas musicais com efeitos decisivos nesses momentos da narrativa. Ainda que não sejam ações em locais diferentes relacionados (como ocorre no cinema), são ambientes musicais muito diferentes (locais metafóricos, então), atuando como em um contraponto de diferentes texturas, com a mesma elaboração que uma melodia polifônica nos transmite ao apresentar em sua estrutura a "horizontalidade" temporal e a verticalidade do conteúdo. A discussão sobre a analogia entre as duas artes será o tema da segunda parte deste trabalho.

A analogia com o cinema

Nesse segundo momento, vamos abordar a questão da analogia entre os meios, cinema e música, a partir das nossas referências sobre o assunto. A argumentação em três partes de Leydon (2001: 128) constitui um ponto de partida para o nosso trabalho: inicialmente, ela aborda as técnicas cinematográficas e de edição de filme que se tornaram possíveis pela manipulação dos quadros e flexibilidade da câmera, o que criou uma nova forma de expressão a partir de uma lógica visual própria. Leydon discute como tais recursos do cinema representaram uma ruptura temporal e espacial radical em relação ao que o público do teatro estava acostumado. Na segunda parte, ela discute o efeito narrativo dos recursos cinematográficos, como eles podem sugerir funções formais específicas, e os relaciona a passagens musicais, ilustrando com exemplos as analogias que ela estabelece na música de Debussy. Na parte final é discutido como o "cultivo de um estilo cinematográfico por Debussy" pode ser entendido no âmbito do nacionalismo francês nos anos em torno da Primeira Guerra Mundial.

Um sério problema desse artigo, como aponta Scott Paulin (2010: 10), é que o "cultivo de um estilo cinematográfico por Debussy" não pode ser provado e nem mesmo inferido a partir do que o compositor escreveu em seus textos, como foi erroneamente feito por Leydon; o mesmo Paulin, no mesmo artigo (2010: 9), observa que Langham Smith já incorrera no mesmo erro, em 1973, em seu artigo *Debussy e a Arte do Cinema*. No entanto, Paulin considera que o trabalho de Smith "merece crédito como uma das primeiras tentativas sérias de explorar influências cinematográficas em qualquer música". Apresentamos a seguir a análise feita por Paulin de uma sugestiva passagem, de um artigo de autoria do próprio Debussy, que indicaria sua suposta abordagem cinematográfica.

Debussy e o tratamento do cinematógrafo

O argumento inicia com a menção a outro compositor francês, Vincent d'Indy (1851-1931), que, em um artigo de 1913, dá uma definição própria de "música cinematográfica"[11]. Sua visão sobre o cinema era bastante negativa, ele insistia que o cinema não tinha nada a ver com arte e se recusava discutir as possibilidades de acompanhamento musical. No artigo citado, ele comenta uma obra de Jean Roger-Ducasse, *Au jardin de Marguerite* (1901-1905):

> De qualquer maneira, encontramo-nos aqui em face de uma peça musical de um padrão muito elevado, na qual o autor sacrifica muito pouco aos modismos atuais, isto é, à *música cinematográfica*.
>
> Permitam-me explicar brevemente esse termo que utilizo aqui muito seriamente. Parece-me que um grande número de composições sinfônicas modernas, nas quais a sensação prevalece sobre o sentimento, ganhariam com a adição de um cinematógrafo, que ajudaria a determinar as diversas fases ou seções da peça.
>
> Do momento em que toda a forma musical é banida, vista como antiquada e fora de moda, parece-me indispensável acompanhar toda música "sensorial" de sua representação plástica.
>
> Isso teria uma dupla vantagem: (1) tornar compreensível o que o compositor quis dizer ao público não esnobe (pois o esnobe aceita e engole tudo o que está na moda... por definição); (2) pôr diante dos olhos uma agradável cintilação, que se harmonizaria maravilhosamente com os *chichis* orquestrais e outras tilintações auriculares, que constituem geralmente o principal mérito dessas composições.

[11] Esse termo poderia indicar uma música tem relação com o cinema, temática focada pelo artigo de Paulin.

> Essa é uma questão a estudar... Poderíamos, quem sabe, nomear uma comissão... (D'INDY, Vincent. Concerts Lamoureux. Revue musicale, v. 9, n. 2, 15 fev. 1913 apud PAULIN, 2010: 18, tradução nossa)[12].

O conceito de "música cinematográfica", para d'Indy, diz respeito a uma música que deveria tocar junto com o cinema: ele defende que muitas obras sinfônicas de seus contemporâneos, por não possuírem forma, tratando-se de sensações dispersas, ganhariam sentido se um recurso plástico as pudesse explicar, adicionando-se o cinema a elas. O artigo de d'Indy teve desdobramentos, na mesma publicação, meses mais tarde. O seguinte trecho de Debussy, publicado em 1 de novembro de 1913, foi utilizado para embasar uma suposta abordagem cinematográfica pelo compositor:

> Resta-nos, entretanto, um meio para fazer reviver o gosto pela música sinfônica entre nossos contemporâneos: apliquemos à música pura o tratamento do cinematógrafo. Será o filme[13] - o filme [*film*] de Ariadne - o que nos permitirá sair desse assustador labirinto (DEBUSSY, 1989: 214).

Um problema que aconteceu na língua inglesa foi a tradução de "traitement du cinématographe" em francês para "techniques of cinematography" ("técnicas de cinematografia") no lugar de "cinematographic treatment" ("tratamento do cinematógrafo"). Mas, mesmo com o termo correto, ainda poderíamos interpretar uma sugestão de abordagem composicional por Debussy, o que deixa de ser possível se continuarmos lendo o trecho, tornando-se claro que não se trata disso:

---

[12] "Quoi qu'il en soit, on se trouve ici en face d'un pièce musicale d'une très haute tenue, où l'auteur ne sacrifie que très peu à la mode du jour, c'est-à-dire à la musique cinématographique.
Qu'on me permette d'expliquer brièvement ce terme que j'écris ici très sérieusement. Il me semble qu'un grand nombre de compositions symphoniques modernes, où la sensation prend le pas sur le sentiment, gagneraient à l'adjonction d'un cinématographe qui serait appelé à expliquer et à déterminer les diverses phases du morceau.
Du moment que toute forme musicale est bannie, comme suranée et vieux jeu, il me paraitrait indispensable de faire accompagner toute musique 'sensorielle' par sa représentation plastique.
Cela aurait un double avantage: I) faire comprendre ce que le compositeur a voulu dire à l'auditeur non snob (car le snob comprend et avale tout ce qui est à la mode... par définition); 2) présenter à l'oeil un agréable tremblotement, qui s'harmoniserait à merveille avec les petits chichis orchestraux et autres titillations auriculaires, constituant généralement le principal mérite de ces compositions.
Ceci est une question à étudier… On pourrait peut-être nommer une commission…" (D'INDY, Vincent. Concerts Lamoureux. *Revue musicale*, v. 9, n. 2, 15 fev. 1913 apud PAULIN, 2010: 18).

[13] O jogo que ele faz com a palavra fio e filme é clara no francês: *fil* e *film*.

> Os inúmeros ouvintes que se entediam durante a audição da *Paixão* de Bach, e até da *Missa em ré* [Beethoven], voltariam a encontrar toda a sua atenção e toda a sua emoção se a tela se apiedasse de sua desgraça. Poderíamos até acrescentar a isso a cinematografia dos instantes pelos quais passou o autor no momento da composição de sua obra...
>
> Quantos equívocos seriam evitados! O espectador nem sempre é responsável por seus erros! Ele nem sempre pode preparar sua audição como uma tese; a vida normal de um cidadão não é especialmente favorável à sugestão das emoções estéticas. O autor já não seria traído, ficaríamos livres das interpretações erradas, conheceríamos, finalmente, com segurança, a verdade, a verdade, a verdade!... (DEBUSSY, 1989: 214).

De alguma maneira, o tom irônico desse comentário passou despercebido pelas interpretações de Smith e Leydon. Debussy fala claramente em adicionar imagens à música para que essas possam explicá-la, como fala d'Indy, evitando assim o desinteresse a e interpretação equivocada do público. Além disso, ao mencionar obras de compositores clássicos, está se referindo à relação do público com a música nas salas de concerto, e não apontando uma solução para as dificuldades formais enfrentadas pelos compositores de seu tempo. Ao gritar por *la vérité* ("a verdade") em um crescendo climático, Debussy ecoa uma de suas próprias criações, o personagem Golaud da ópera *Pelléas et Mélisande* (1903), que pede respostas concretas para a esposa que é incapaz de compreender por qual "verdade" ele está perguntando. "Debussy sendo Debussy, pode ele realmente ter intentado para a música, mais do que a própria Melisande, desistir de seus mistérios em nome da clareza cinematográfica?" (PAULIN, 2010: 9, tradução nossa)[14]. Mais do que respondendo ao ataque de d'Indy à composição moderna, ele está ecoando a demanda zombeteira por um suplemento visual que poderia "tornar compreensível o que o compositor quis dizer" (D'INDY apud PAULIN, 2010: 18).

A crítica sobre o trabalho de Leydon

A partir dessa reconsideração da maneira de interpretar o que Debussy escreveu, Paulin segue avaliando os principais textos sobre Debussy e o cinema, passando por Smith, Dunsby e chegando à seguinte crítica sobre Leydon:

[14] "Debussy being Debussy, can he really have meant for music, any more than Mélisande herself, to give up its mysteries in the name of cinematographic clarity?" (PAULIN, 2010: 9).

> O trabalho de Rebecca Leydon sobre Debussy e o cinema é muito melhor fundamentado nas práticas de construção cinematográfica do tempo do compositor e extrai interessantes conclusões relacionadas ao cinema francês e o nacionalismo. No entanto, ela também cita a passagem erroneamente traduzida para estabelecer uma relação específica entre as "rupturas formais" das técnicas do filme e as "soluções para o problema de continuidade e sucessão" em Debussy: "Dispositivos cinematográficos, em outras palavras, podem ter servido como uma fonte para novas opções formais que se tornaram disponíveis com o advento de um novo meio narrativo." (Leydon, p. 223). De fato, eles podem ter servido (mesmo que o lugar da "ruptura" no cinema seja mais uma vez supervalorizado aqui), e eu não posso provar que Debussy nunca pensou sobre cinema nesses termos. Mas, a partir do momento em que as palavras do compositor são traduzidas e entendidas corretamente, as comparações afirmadas nesse estudo [...] vem a parecer mais como correlações sem causa, heurísticas na melhor das hipóteses. Leydon está sinceramente convicta, no entanto, da existência de uma genuína influência entre os meios, [...] e em parte por causa de suas abundantes "descontinuidades formais", uma qualidade assumida novamente aqui como sendo de alguma forma essencial e original ao cinema (Leydon, p. 232). Mesmo se Leydon localiza exemplos persuasivos do que poderia ser ouvido como *close-ups* ou cortes cruzados sônicos nos trabalhos de Debussy, o privilégio dado à descontinuidade sintática como o sinal do cinema cai presa de uma falácia familiar – encorajado e instigado por esse persistentemente apelativo erro de tradução (PAULIN, 2010: 10, tradução nossa)[15].

Tomando o que é levantado nesse trecho, procuraremos estabelecer nossa visão sobre a analogia entre a música e o cinema. Em primeiro lugar, não acreditamos que o que motiva essa metodologia seja "encorajado e instigado" pelo erro de tradução (ao menos não é o que nos instiga). As propostas de interpretação que são levantadas ao avaliar a

[15] "Rebecca Leydon's work on Debussy and cinema is much better grounded in the filmmaking practices of the composer's time and draws interesting conclusions related to French film and nationalism. However, she also quotes the mistranslated passage to set up a specific correlation between the 'formal disruptions' of film technique and Debussy's 'solutions for the problem of continuity and succession': 'Cinematic devices, in other words, may have served as a source of new formal options that became available with the advent of a new narrative medium.' Indeed, they may have (even if the place of "disruption" in cinema is once again overvalued here), and I cannot prove that Debussy never thought about cinema in these terms. But once the composer's words are translated and understood correctly, the comparisons asserted in this study […] come to seem more like correlations without causation, euristic at best. Leydon is openly convinced, however, of a genuine intermedial influence, […] and partly because of its abundant 'formal discontinuity,' a quality assumed here yet again to be somehow essential and original to cinema. Even if Leydon does locate persuasive examples of what *might* be heard as sonic close-ups or crosscuts in Debussy's works, her privileging of syntactic discontinuity as the sign of cinema falls prey to a familiar fallacy—encouraged and abetted by this persistently appealing error of translation." (PAULIN, 2010: 10).

relação entre as linguagens artísticas sempre nos pareceram mais interessantes no trabalho de Leydon, conforme procuramos mostrar na primeira parte. Apesar de a autora estar disposta a defender que a relação entre música e cinema parte também de um planejamento composicional de Debussy, seus fundamentos metodológicos surgem do reconhecimento dos meios de narrativa característicos de uma época, ou seja, de como o discurso musical de Debussy sofre alterações em relação às formas musicais estabelecidas, que são análogas às alterações encontradas na narrativa cinematográfica frente ao teatro e à literatura. A inspiração de Leydon provém, em grande parte, da proposta de Newcomb que "imagina um tipo de domínio cruzado entre a música e a novela do século dezenove" (p.218). Leydon conclui que:

> [...] o cinema ofereceu para todos os artistas da virada do século os meios para produzir uma radical quebra dos modos prévios de representação do tempo e do espaço. As técnicas do cinema, como eu sugeri, são os análogos no filme para a descontinuidade formal abraçada por esses artistas, entre os quais estava Debussy. Assim, o reconhecimento da relação entre técnicas do filme e da composição pode criar um novo entendimento dessa música, particularmente na análise de suas notáveis técnicas de encadeamento formal, o qual pode ser contextualizado dentro dos "modos de continuação" peculiares a um meio de narrativa co-emergente como o filme. A montagem de câmera e perspectiva do cinema mudo, a sua reconfiguração do tempo da narrativa, e sua multiplicidade de "viewing views" fornecem aos processos formais de Debussy um elenco particularmente moderno. Talvez nós, há tempo acostumados com as técnicas do filme, apreciemos esses processos de uma maneira nova (LEYDON, 2001: 240, tradução nossa)[16].

Enquanto, por um lado, a autora ressalta o potencial do cinema para expressar anseios artísticos quanto à representação do tempo e do espaço, seu foco incide na relação entre as artes e na possibilidade de construir analogias que nos permitiriam interpretar processos musicais de maneira nova. Assim, a associação não nos parece sem causa, uma

[16] "[…] cinema offered to all turn-of-the-century artists the means to make a radical break from previous modes of representing time and space. The techniques of the cinema, as I have suggested, are the filmic analog to the formal discontinuities embraced by these artists, not the least of whom was Debussy. Thus, recognizing a relationship between filmic and compositional techniques can create a new understanding of his music, particularly in the analysis of his conspicuous techniques of formal enchainment, which can be contextualized within the 'modes of continuation' peculiar to a co-emergent narrative medium such as film. The silent cinema's montage of shots and perspectives, its reconfiguration of narrative time, and its multiplicity of 'viewing views' give Debussy's formal procedures a particularly modem cast. May we, long-accustomed to the techniques of film, appreciate these procedures anew." (LEYDON, 2001: 240).

vez que as quebras nos códigos de representação visuais, que são claramente percebidas pelo público da época, podem ser esclarecedoras para entendermos diversas transformações nas formas de narrativa que se manifestam nas artes e que estão presentes na música de Debussy.

Analogia e linguagem musical

As analogias entre a música e outras linguagens não são recentes, muitas abordagens que buscam explicar a música ou falar sobre ela lançam mão de conceitos oriundos de outros domínios. Ao longo de sua história, a música se relacionou com diversos campos de conhecimento, tais como a matemática, a astronomia e a filosofia; com a linguagem textual, trazendo como referência as suas frases, períodos, sentenças; com conceitos retóricos, aludindo a sentimentos ou significantes extramusicais; com a narrativa literária e as imagens pictóricas, que são, em maior ou menor grau de subjetividade, representadas pelos seus sons a partir da música programática do romantismo. Como pianistas, percebemos em nosso meio que a analogia e a metáfora são ferramentas importantes, recorrentes na fala de diversos professores para tratar da construção de interpretações.

Mas podemos esbarrar em uma questão: quais seriam o alcance e o limite de uma analogia? Segundo o exemplo citado por Paulin, mesmo mantendo-se no reino das imagens em movimento, é fácil encontrar situações que não são, realmente, análogas: "uma propaganda apresentando um garoto entregador de pizza sobre patins não é comparável à sequência dos 'degraus de Odessa' [de *O Encouraçado Potenkin,* de Sergei Eisenstein] meramente porque os dois usam 'cortes rápidos'" (BORDWELL apud PAULIN, 2010: 8). Todavia, do ponto de vista da técnica de montagem, as sequências citadas são, sim, análogas: ambas usam cortes rápidos. Paulin, por sua vez, parece conferir à analogia um sentido "absoluto", ao incluir na sua comparação critérios estéticos, históricos e cinematográficos que distanciam os dois objetos. Ao mesmo tempo, por exemplo, também não podemos dizer que as frases musicais são todas análogas entre si, sem definir exatamente quais parâmetros de comparação sustentam essa analogia. Apesar disso, elas continuam sendo frases na música, de forma similar a como acontecem no texto, identificadas como tal a partir de critérios estruturais e fraseológicos, porém guardando suas especificidades individuais. Por que, então, os cortes que acontecem não poderiam ser vistos como cortes, levando em consideração o efeito particular produzido por este recurso de montagem? Talvez o ponto a que devamos chegar seja a comparação entre processos e não entre dois objetos específicos, além de podermos questionar a existência do que foi denominado "realmente análogo" por Paulin. Consideramos que as analogias são construções,

dependem do contexto em que são criadas para relacionar objetos diferentes e que são reais se o processo que as cria é consistente com um determinado parâmetro de comparação.

Além disso, a ideia de imagem não é novidade para a música francesa e tampouco para Debussy. Porém, a representação da imagem até aquele momento era estática, um único instante, como fala o compositor:

> Apesar de reivindicarem o status de representacionalistas, os pintores e escultores podem somente presentear-nos com a beleza do universo em sua própria e livre, mas um tanto fragmentária, interpretação. Eles podem capturar apenas um de seus aspectos a cada vez, preservando unicamente o momento. Somente os músicos têm o privilégio de transmitir toda a poesia da noite e do dia, da terra e do céu. Somente eles podem recriar a atmosfera da natureza e dar ritmo ao seu peito ofegante (DEBUSY. In: SMITH apud LEYDON, 2001: 223, tradução nossa)[17].

A tecnologia do cinema adiciona uma dimensão temporal à imagem, até então uma particularidade da música. Logo, se a música imagética e referencial de Debussy está em movimento, parece-nos uma produtiva abordagem buscar entendê-la com o auxílio das analogias com o cinema.

O cinema através de meios específicos

Porém, qual cinema? E quais seriam as características que nos forneceriam material para construirmos nossas analogias? Paulin problematiza essa questão mostrando que o "meio específico" referente a essa arte não é visto da mesma forma pelos cineastas. Nosso trabalho, ao seguir a proposta metodológica de Leydon, busca as referências no início do cinema, junto com o surgimento dos dispositivos de edição e junção das imagens. Focamos em características da montagem do cinema e, consequentemente, na possibilidade de ver a música como um conjunto de seções que são como quadros (cenas) sonoros, ambientes (ou atmosferas) musicais com características específicas. Ao discutir a

[17] "Despite their claims to be representationalists, the painters and sculptors can only present us with the beauty of the universe in their own free, somewhat f ragmentary, interpretation. They can capture only one of its aspects at a time, preserve only one moment. It is the musicians alone who have the privilege of being able to convey all the poetry of night and day, of earth and sky. Only they can recreate nature's atmosphere and give rhythm to her heaving breast." (DEBUSY. In: SMITH apud LEYDON, 2001: 223).

importância da montagem a partir das ideias de Sergei Eisenstein (1898-1948), Paulin nos fornece um panorama claro sobre essa questão. Para Eisenstein o "cinema é, em primeiro lugar, montagem" (EINSENSTEIN apud PAULIN, 2010: 5), termo que, baseado etimologicamente em um amplo conceito de reunir, pode se referir às práticas de edição em geral, a qualquer maneira de colocar juntas as partes de um filme, o que, através das considerações de Eisenstein, adquire a característica de uma fragmentação especialmente agressiva e mesmo de uma "dissonante justaposição" (BORDWELL apud PAULIN, 2010: 5) de imagens.

Porém, outras visões sobre o cinema colocam o foco em pontos diferentes como Bazin e Kracauer (apud PAULIN, 2010: 6), que valorizaram uma estética realista, em que a montagem não é desejada, apontando tanto para o cinema neorrealista italiano, quanto para cineastas da era do cinema mudo que seguiriam esse princípio; ou ainda, a prática de edição desenvolvida na indústria americana, com um objetivo de continuidade e uniformidade de tempo e espaço que procura fazer com que a técnica que de montagem passe despercebida.

Essas oposições são importantes para mostrar que, ao escolhermos certas características de um tipo de cinema que nos serve como ferramenta de análise, não estamos buscando aplicar um rótulo, como "musica cinemática" a um determinado tipo de música, para identificar nela um funcionamento como no cinema, reconhecendo a argumentação de Paulin de que seria um rótulo vago diante da abrangência do cinema. Tampouco estamos tentando vencer o que esse autor chama de "falácia cinemática", quando, em um mundo dominado pelo cinema como uma língua comum, seria quase garantido que ao chamarmos alguma coisa de cinemático estaríamos certos em algum sentido (PAULIN, 2010: 3). Nesse cinema abordado (o cinema mudo do início do século), as mudanças instantâneas em uma determinada imagem mostrada - que se tornaram possíveis com esse meio - criaram situações muito diferentes, apresentaram rompimentos radicais em relação às orientações temporais e espaciais às quais o público estava acostumado, que por vezes eram atrativas e por outras disruptivas, na visão dos críticos da época. A característica de reunir e manipular pela montagem se mostra importante, por exemplo, no texto de Emile Vuillermoz, estudante e biógrafo de Gabriel Fauré, que foi bem conhecido como crítico de música e cinema. Em sua crítica sobre um filme de 1915, *The Battle Cry of Peace*, ele escreve:

> Aqui eu toco em uma das mais maravilhosas possibilidades técnicas da arte do cinema. Essa habilidade de justapor, no espaço de alguns segundos, na mesma tela luminosa, imagens que geralmente são isoladas no tempo ou no espaço, esse poder

> (até agora reservado à imaginação do homem) de saltar de um extremo do universo até outro, de desenhar juntos antípodas, de entrelaçar pensamentos afastados uns dos outros, de compor, como um capricho, um incessante mosaico em mutação emergindo de milhões de facetas dispersas do mundo tangível... tudo isso poderia permitir a um poeta realizar seus mais ambiciosos sonhos – se poetas se tornassem interessados no cinema e o cinema se interessasse ele mesmo pelos poetas![18] ... Mais afortunado que a pintura e a escultura, o cinema, como a música, possui todas as riquezas, todas as inflexões, todas as nuances da beleza em movimento: cinema produz contraponto e harmonia ... mas ainda espera o seu Debussy (VUILERMOZ apud LEYDON, 2001: 222, tradução nossa)[19].

Se essa forma de pensar o cinema tem presença forte nas palavras desse crítico da época de Debussy, e uma relação entre as duas artes já havia sido esboçada, tais paralelos tornam ainda mais relevantes para o entendimento da música. E ao mesmo tempo em que o ato de reunir (e a forma como isso é feito) gera efeitos na estruturação do enredo, podem existir estruturas musicais que foram "montadas", na acepção cinematográfica do termo. Dessa maneira, o exemplo de manipulação que escolhemos (o sintagma alternante) aborda bem e exemplifica o poder de juntar momentos musicais, e assim, da mesma forma que uma frase não deixa de ser uma característica tão musical quanto textual, a montagem, com seus cortes e demais efeitos, é tão musical (se for percebida na música) quanto cinematográfica, ao organizar conteúdos trabalhados no tempo. O cinema, possuindo técnicas de edição bem definidas para trabalhar os seus planos, pode nos fornecer critérios para esclarecer esses efeitos.

A descontinuidade como expressão

A proposição de que a tecnologia do cinema possibilitou uma transformação da narrativa visual e temporal não necessariamente faz dele o motivo de diversas

[18] Jean Cocteau (1889-1963) foi poeta, cineasta, dramaturgo, pintor.

[19] "Here I touch on one of the most marvelous technical possibilities of the cinema art. This ability to juxtapose, within several seconds, on the same luminous screen, images which generally are isolated in time or space, this power (hitherto reserved to the human imagination) leap from one end of the universe to another, to draw together antipoles, to interweave thoughts far removed from one another, to compose, as one fancies, a ceaselessly changing mosaic out of millions of scattered facets of the tangible world ... all this could permit a poet to realize his most ambitious dreams-if poets would become interested in the cinema and the cinema would interest itself in poets! … More fortunate than painting and sculpture, the cinema, like music, possesses all the riches, all the inflections, and all the nuances of beauty in movement: cinema produces counterpoint and harmony … but still awaits its Debussy." (VUILERMOZ apud LEYDON, 2001: 222).

transformações que se manifestam em várias áreas da arte. Textos literários anteriores, por exemplo, apresentam a descontinuidade no enredo como caso literário de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* de Laurence Sterne, publicado em 1759. Nesse sentido, Paulin chega a uma conclusão similar: "[...] a objeção de Weyl-Nissen deve nos lembrar que, mesmo se a justaposição paratática na música pode ser sentida como análoga às sensações familiares ao cinema, essas sensações não precisam ser inerentemente cinemáticas" (PAULIN, 2010: 7).

E, no contexto que estamos avaliando, devemos notar que o uso das palavras "imaginação" e "capricho" por Vuillemoz, ou nas palavras do compositor Luciano Berio em "Entrevista sobre a Música" (*Intervista sulla Musica*, 1981*)* apontando características importantes da música de Debussy como os "mecanismos espontâneos de associação mental", não estão presentes ao acaso:

> Debussy, [...] efetivamente inventou um novo tempo musical, articulado sobre repetições, duplicações e retornos, sempre transformados, de elementos breves que mudam continuamente de funções, que descem a regiões secundárias do discurso harmônico, e depois emergem, tornam-se relevantes e adquirem outras funções, com percursos que parecem imitar os mecanismos espontâneos de associação mental (BERIO, 1981: 40).

As artes, nesse momento, chegam a um ponto de libertação das fórmulas estabelecidas pela prática comum dos séculos XVII a XIX, principalmente, e assumem formas de associação fantásticas, organizações próprias do imaginário. O modernismo não se apresentou somente nas escalas musicais diferenciadas, na valorização de sonoridades pouco próprias ao tonalismo tradicional, mas na criação de uma nova tonalidade a partir de um discurso que passa a ter outros princípios de associação, re-significando elementos já conhecidos pela tradição. Essa maneira de relacionar os sons musicais se completa em meio a um ambiente artístico de sugestões caracterizadas, nesse caso, por uma sutileza francesa:

> A genialidade de Debussy foi vir no dia exato em que era esperado, de expressar melhor do que qualquer outro o inconsciente oculto no interior de cada um de nós, de representar nos seus mais sutis refinamentos uma época da sensibilidade francesa

> que ele contribuiu mais do que qualquer outro a moldar (CHALUPT, [s.d.], tradução nossa)[20].

Assim manifestou-se René Chalupt (1885-1957) em 2 de abril de 1918, pouco depois da morte de Debussy, evocando a produção do compositor por essas características presentes nesse trecho.

Dessa maneira, convergimos com o texto de Paulin, quando este cita que "Roger Shattuck nos levaria em direção a uma conclusão similar, propondo que um amplo impulso no século XX para imitar os 'saltos súbitos' dos 'processos de pensamento do subconsciente' - e não a influência do cinema - encorajou compositores, poetas, novelistas, e artistas em direção a uma 'aparentemente áspera e arbitrária técnica de justaposição'" (SHATTUCK apud PAULIN, 2010: 7, tradução nossa)[21]. Se reconhecemos nos processos ligados ao subconsciente "o poder de evocar à sua vontade" como escreveu Debussy, e encontramos aqui também o "poder [...] de saltar de um extremo do universo até outro" e "de desenhar juntos antípodas, de entrelaçar pensamentos afastados uns dos outros" por Vuillemoz, da mesma maneira que os "saltos súbitos" e a "justaposição" de Shattuck, vemos que, embora não se deem por influência direta do cinema, como já concordamos, o cinema utiliza tais procedimentos de forma muito perceptível e atraente como "um meio de narrativa co-emergente" (conclusão de Leydon, citada acima) a essa transformação das artes, mas com características próprias que acreditamos poderem se relacionar a processos que acontecem na música, permitindo as analogias como um procedimento analítico.

Conclusão

Sobretudo, uma reflexão de W. Berry, presente na introdução do *Structural Functions in Music,* a referência que utilizamos para a nossa análise textural, está na mesma direção do caminho geral que propusemos (se substituirmos "sistema teórico" por proposta analítica):

---

20 "Le génie de Debussy fut venir au jour exact où il était attendu, d'exprimer mieux que nul autre l'inconscient caché au fond de chacun de nous, de représenter jusqu'en ses plus subtils raffinements une époque de la sensibilité française qu'il contribua plus que quiconque à façonner." (CHALUPT, [s.d.]).

21 "Roger Shattuck would lead us toward a similar conclusion, proposing that a broad twentieth-century urge to imitate the 'sudden leaps' of 'subconscious thought processes' - and not the influence of film - encouraged composers, poets, novelists, and artists alike toward a 'seemingly rough and arbitrary techinique of juxtaposition'." (SHATTUCK apud PAULIN, 2010: 7)

> [...] um sistema teórico que proporciona comentários úteis sobre a relação da estrutura com efeitos expressivos vai sugerir muitos paralelos significativos e necessários, ligando a música a outras formas de arte, especialmente as temporais (BERRY, 1987: 3, tradução nossa)[22].

A primeira parte desse trabalho buscou mostrar que as relações por analogia são significativas e foram sustentadas por uma avaliação de fatores do fenômeno musical, conforme pode ser interpretado a partir da partitura, somada ao trabalho de *performance* que realizamos com essa obra. As analogias aqui propostas resultam desse abrangente processo interpretativo, fazendo emergir percepções de direcionalidade do discurso musical e de suas implicações na forma total, através das descontinuidades inerentes à estrutura investigada (o sintagma alternante). Os resultados não se restringem, porém, à verificação do paralelismo formal entre música e cinema, uma vez que estão em jogo uma poética e uma simbólica, entrelaçadas a sua expressão como estrutura musical, e de forma mais ampla, uma maneira de expressão artística que valoriza a disrupção e se associa à potência da imaginação e dos processos de pensamento.

A discussão sobre o contexto no qual se insere nossa investigação procurou mostrar a cautela com que buscamos tratar a relação proposta entre os meios música e cinema, uma vez que esse tipo de abordagem nos parece ser bastante válido para equilibrar a especialização necessária das áreas e o contato entre seus conhecimentos. Ao mesmo tempo, põe em evidência o risco de se inferir influências exageradamente diretas que ignorariam a complexidade das relações entre meios de expressão.

Referências

BACON, Leonard Woolsey (Ed.). *The Hymns of Martin Luther*: Set to their Original Melodies with an English Version. New York: Charles Scribner's Sons, 1883. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP53533-PMLP110415-Luther__Martin__Hymns.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2012.

BELLOUR, Raymond. To Alternate/To Narrate. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 360-374.

[22] "[...] a theoretical system which affords useful comment on the relation of structure to expressive effect will suggest many significant and necessary parallels linking music with other, especially temporal, art forms." (BERRY, 1987: 3).

BENEDETTI, Danieli. *A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial.* Dissertação (Mestrado em Música). ECA-USP, São Paulo, 2002.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmente. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BOTTOMORE, Stephen. Shots in the Dark: The real Origins of Film Editing. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 104-113.

CHALUPT, René. Claude Debussy. In: *Encyclopédie de L'Agora*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://agora.qc.ca/Documents/Claude_Debussy--Claude_Debussy_par_Rene_Chalupt>. Acesso em: 11 mai. 2011.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____*En blanc et noir*. Paris: Durand, 1915. Partitura.

DUNSBY, Jonathan. The Poetry of Debussy's *En blanc et noir*. In: AYREY, Craig;

EVERIST, Mark (Ed.). *Analytical Strategies and Musical Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 149-168.

DUWE, M.; BARROS, G. Sintagmas alternantes na textura da obra *En Blanc et Noir* de Debussy. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1583-1590.

_____A Poética do Conflito na obra para dois pianos En Blanc et Noir de Claude Debussy. *DAPesquisa*, Florianopolis, p. 516-536, 2011.

GUNNING, Tom. Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 86-94.

LEYDON, Rebecca. Debussy late Style and the Devices of the Early Silent Cinema. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, p. 217-241, 2001.

PAULIN, Scott D. "Cinematic" Music: Analogies, Fallacies, and the Case of Debussy. *Music and the Moving Image*. University of Illinois Press, v. 3, n. 1, p. 1-21, Spring 2010.

SALT, Barry. Film Form 1900-1906 In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 31-44.

Menan Medeiros Duwe é Bacharel em Música (habilitação em piano) pela UDESC. Desenvolveu o projeto de Iniciação Científica intitulado *Tempo Recomposto: caminhos de ida e de volta entre composição e análise*, sob orientação de Acácio Piedade e, atualmente, trabalha sob a orientação de Guilherme Sauerbronn. No âmbito do cinema, trabalhou com trilha musical para o curta metragem *Quem é Rogério Carlos?*, exibido no Festival de Gramado e na Mostra de Cinema de Tiradentes. menan.md@gmail.com

Guilherme Sauerbronn de Barros é Doutor em Musicologia pela UNIRIO e Mestre em *Performance* pela UFRJ. Professor adjunto de piano no Departamento de Musica e no PPGMUS da UDESC, além de Editor da revista DAPesquisa, do Centro de Artes da mesma instituição. Sua produção artística tem ênfase em música de câmera e, mais recentemente, em trabalhos interdisciplinares. Em sua produção acadêmica tem priorizado análise musical e *performance*. guisauer@gmail.com

OPUS • VOLUME 18 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2012

Editorial 7

Instruções para autores 8

Espaços convergentes: som e espacialização em *Terretektorh* de Iannis Xenakis 9
Gabriel Rimoldi, Stéphan Schaub

A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier*, de Luciano Berio 33
Max Packer

Coerência sintática na Quarta Sonatina para piano de José Siqueira 51
Aynara Silva, Liduino Pitombeira

A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha 89
Ricardo Lobo Kubala, Emerson Luiz de Biaggi

Lagrime di San Pietro, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada 111
Daniela Francine Lino, Carlos Fernando Fiorini

A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade 141
Jorge Linemburg, Luiz Henrique Fiaminghi

Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca 161
Eurides de Souza Santos

Acoplamento interpretativo e sincronização em duos de clarinetas 181
Mauricio Alves Loureiro, Davi Alves Mota, Thiago Campolina, ani Camille Yehia, Rafael Laboissière

Variações timbricas em *Méditations sur les mystères de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen 207
Miriam Carpinetti

A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical 237
Andre Checchia Antonietti, Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira, Claudiney Rodrigues Carrasco

Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy 257
Menan Medeiros Duwe, Guilherme Sauerbronn de Barros

