RESSONÂNCIAS – A ABORDAGEM ANALÍTICA VISTA COMPARATIVAMENTE

Marisa Rezende*

1. Introdução

Escrevi **Ressonâncias** em 1983 e algum tempo depois executei-a em um recital, como venho fazendo desde então; desenvolvi assim uma relação como intérprete da peça além da de compositora. Sabendo ambas fortemente intuitivas interessou-me agora pesquisar por que meios busquei coerência; analisei **Ressonâncias**[1] e pude observar abordagens próprias e interesses específicos aos dois enfoques.

2. A Peça

Ressonâncias foi escrita a partir de algumas idéias básicas: a exploração da ressonância do piano através do uso do pedal, nos seus vários registros, partindo de uma linha melódica pouco ordenada que assumia uma formação triádica no decorrer da peça. Formada por cinco seções individualizadas por material musical de conteúdo e/ou comportamento diversos, **Ressonâncias** tem o caráter de improviso, sugerido inclusive por sua própria notação, que subentende um rubato intrínseco.

As cinco seções de **Ressonâncias** são individualizadas de forma clara: a segunda seção é determinada pela repetição da 1.ª, uma oitava abaixo. A 3.ª seção estabelece um movimento contínuo de arpejos, a 4.ª apresenta mudança para o andamento lento e a 5.ª reproduz a 1.ª,

* Doutora em Composição pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, EUA; Profa. Titular de Composição da Escola de Música da UFRJ; Pesquisadora do CNPq.

[1] A análise detalhada de *Ressonâncias* é objeto do artigo "Unidade e diversidade em *Ressonâncias*", publicado no volume 2 da série Cadernos de Estudo: Análise Musical, seção "Compositores analisam suas próprias obras" da Atravez, São Paulo, abril 1990.

com variações. Cada seção explora um registro predominante[2] e um plano principal de dinâmica,[3] com exceção da última que, por sua função de fechamento reúne todos os registros e dinâmicas da peça. Há, nas seções, uma alternância de concepção linear/bi-linear[4] e relações específicas entre movimento e repouso.[5] As seções admitem, por sua vez, um seccionamento interno, evidenciado por pontos de repouso e/ou de articulação[6] e por fatores de ordem melódica.[7]

3. As Seções

3.1–1.ª Seção: apresenta-se formada por 3 grupos de 2 segmentos – a_1 e a_2 – a_3 e a_4 – a_6 e a_7 – e um segmento de ligação – a_5 – Ex: (I), por critérios descritos em (1).

– Abordagem analítica e o intérprete –

A existência de ligaduras realça, para o pianista, desenhos internos nos segmentos a_1...a_4, favorecendo formações triádicas, saltos, movimentos ascendentes ou descendentes. A análise destas ligaduras evidencia como critério a formação de sub-grupos que favorecem a assimetria da linha; nenhuma característica específica da linha melódica é ressaltada sistematicamente.

Em a_5 o contorno interno do segmento é determinado por uma distribuição rítmica regular (3 conjuntos de semicolcheias) que ressalta o trabalho seqüencial dos dois últimos conjuntos e induz ao **poco meno mosso.**

---

[2] A 1.ª Seção explora o registro super-agudo, a 2.ª o registro agudo, a 3.ª os registros médio → supergrave, a 4.ª o registro médio.

[3] A 1.ª Seção estabelece o plano de dinâmica pp/p, a 2.ª mp/p/pp, a 3.ª mf/f/ff, a 4.ª mp/mf.

[4] A 1.ª Seção apresenta uma única linha melódica predominante, a 2.ª duas, a 3.ª uma, a 4.ª duas e a 5.ª duas e uma.

[5] A 1.ª e 2.ª Seções apresentam articulações de semicolcheias e pontos de repouso equivalentes, a 3.ª, movimento contínuo de semicolcheias, a 4.ª, articulações de colcheias, colcheias pontuadas – semicolcheias e pontos de repouso e a 5.ª, semicolcheias e pontos de repouso equivalentes e movimento contínuo de semicolcheias.

[6] Ponto de repouso é o ponto no qual o som sustentado estabelece retenção de movimento; ponto de articulação é o ponto no qual o contexto explicita mudança sem que haja repouso.

[7] Entende-se como fatores de ordem melódica relações intervalares que admitam ou não identidade como fragmento melódico.

A ausência de ligaduras em a_6 e a_7 solicita do intérprete decisões quanto à explicitação de desenhos internos destes segmentos. A análise destes revela uma alternância de intervalos de 2.ª, 3.ª e 4.ª e ocasionais 5.ªs sem padrão mais forte de ordenação (são raros os desenhos seqüenciais); neste caso a percepção de pequenos movimentos ascendentes e descendentes internos torna-se o único parâmetro de ordenação. É importante notar que a articulação da 2.ª linha (pedal dó – lá♭) ocorre com maior freqüência em a_7 trazendo intervalos harmônicos dissonantes ao invés dos consonantes de a_6, o que concentra maior tensão em a_7. Note-se também que as articulações sucessivas do último sistema antecipam a maior atividade que a 2.ª linha assumirá na 2.ª seção.

– A abordagem analítica e o compositor –

Sob o ponto de vista estrutural pode-se constatar relações e padrões, que posso afirmar não terem sido buscados intencionalmente quando da composição da obra; observe-se, por exemplo, a relação entre pontos extremos e ponto de repouso de cada segmento: Ex: (II)

a_1 e a_2 – têm o mesmo ponto extremo agudo dó e o intervalo de 4.ª aumentada entre o ponto extremo grave e o ponto de repouso (ré♭ – sol; lá – mi♭).

a_3 e a_4 – têm como pontos de repouso, respectivamente o ponto extremo grave (ré) e o ponto extremo agudo (dó).

a_6 e a_7 – têm o mesmo ponto extremo grave (ré♭) e o intervalo de 4.ª justa entre o extremo agudo e os pontos de repouso.

a_5 – tem, da mesma maneira que a_4, o ponto de repouso coincidindo com o ponto extremo agudo, e como ponto extremo grave o mesmo ré♭ de a_6 e a_7.

Pelo exposto percebe-se, como padrão estrutural da 1.ª seção, uma equivalência de construção entre a_1 e a_2 – a_6 e a_7[8] e outra equivalência entre a_3 e a_4[9]; a_5 tem características singulares, que serão discutidas em detalhe na análise da 2.ª seção.

---

[8]Há também outras equivalências: a_2 e a_7 são repetições ampliadas de respectivamente a_1 e a_6; assim a_2 contém e é maior que a_1, e a_7 contém e é maior que a_6 e ambos evidenciam uma relação de movimento típica que será discutida na análise da 2.ª Seção.

[9]Como acima, há também outras equivalências: a_3 apresenta uma única direção de movimento – descendente, a_4, idem, ascendente; ambos delineiam uma tríade nos seus inícios (ré♭ – lá♭ – fa; lá♭ – mi♭ – dó).

3.2–2.ª Seção: Seção com características semelhantes à 1.ª Seção e presença constante da 2.ª linha melódica, sendo subdividida internamente em 3 grupos de 2, 2 e 1 segmentos (a'_1 e a'_2 — a'_3 e a'_4 — a'_6) e 1 segmento de ligação a'_5.

— A abordagem analítica e o intérprete —

A Seção inicia-se com dinâmica mp (ao invés do pp da 1.ª) e a indicação **poco cantabile** (contra o **obscuro** da 1.ª seção); surgem também sinais de acentuação (—) que realçam notas mais graves da linha principal em $a'_1 ... a'_4$[10], estabelecendo dois planos preponderantes[11]: Ex: (III). Estas características levarão à uma busca de sonoridade mais aberta por parte do pianista e com gradações que permitam a distinção entre estes dois planos.

Em a'_5 inicia-se, de fato, a articulação simultânea das linhas melódicas, já que nos segmentos anteriores estas linhas eram articuladas predominantemente de forma independente — Ex: (IV). Em a'_6 os desenhos internos da 2.ª linha interferirão sobre o contorno da linha principal de modo a evidenciar 4 sub-grupos — Ex: (V). A explicitação destes sub-grupos é sutil já que a característica marcante do segmento é o movimento contínuo, o que por sua vez torna necessária alguma ordenação. O 1.º sub-grupo apresenta um ponto de repouso na 2.ª linha-dó-evidenciado por sua maior duração; o 2.º sub-grupo apresenta predominância de semitons comparado ao 3.º onde a terça é o intervalo dominante, também na 2.ª linha, e o 4.º sub-grupo tem os trabalhos seqüenciais da linha principal pontuados pela 2.ª linha.

— A abordagem analítica e o compositor —

Esta seção apresenta o mesmo plano estrutural da anterior sendo que seu último segmento a'_6 é uma fusão ampliada e variada de a_6 e a_7 da 1.ª Seção.

Observa-se, em função da acentuação das notas mais graves da linha principal, que a direção de movimento atua como parâmetro estrutu-

[10] A inexistência destes sinais nos segmentos seguintes não deve ser tomada como indicativa da inapropriedade dos mesmos e sim da flexibilidade de seu uso; uma vez estabelecida a noção dos dois planos para o intérprete ela se torna dominante.

[11] A repetição da nota mais aguda — dó — em a'_1 e presença de saltos intervalares somam-se aos sinais de acentuação como elementos indicadores de planos distintos da linha melódica.

ral, estabelecendo para a'_1 e a'_2 um movimento descendente e ascendente em cada segmento e para a'_3 e a'_4 um único movimento: descendente em a'_3 e ascendente em a'_4 (ver Ex: III). O segmento a'_5 tem múltiplos movimentos de âmbito curto e a'_6 idem, de âmbito amplo. A direção de movimento confirma o padrão de equivalências observado na 1.ª Seção, a partir da relação entre pontos extremos e pontos de repouso: Ex: (VI).

Cabe aqui uma palavra sobre a singularidade do segmento a'_5. Sua relação de pontos extremos e ponto de repouso — igual a a_5 — já aponta para semelhanças tanto para com os segmentos anteriores quanto para com os posteriores. Sendo este o momento inicial de articulação das duas linhas melódicas estabelece-se o vínculo de imediato com a'_6; por outro lado, a'_5 apresenta, como a_3 e a_4, uma estrutura triádica no seu início e semelhança em número de articulações com segmentos iniciais. Este segmento então, além de sua estrutura intervalar mais regular e até seqüencial, desempenha uma função de ligação na seção, por acumular características comuns aos segmentos anteriores e posteriores.

Por fim convém notar que a 2.ª linha melódica, nos segmentos $a'_1 ... a'_5$ e início de a'_6, utiliza predominantemente notas chaves do plano superior da linha melódica principal (ver Ex: III).

3.3 — 3.ª Seção: Seção caracterizada pela articulação rápida e contínua de tríades arpejadas; subdividida em 2 sub-seções[12] de 4 e 3 segmentos.

1.ª sub-seção b_1: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes amplos: Ex: (VII)

— A abordagem analítica e o intérprete —

Para o pianista coloca-se aqui novamente a questão da ordenação de um movimento contínuo prolongado; pela análise observa-se que a direção de movimento é o único parâmetro capaz de guiar esta ordenação já que a estrutura dos arpejos é homogênea e portanto não diferencia. Observa-se então a seguinte relação de movimento que evidencia uma estrutura assimétrica de quatro segmentos — Ex: (VIII).

[12] A identidade maior existente entre os segmentos possibilita o agrupamento dos mesmos em sub-seções, que por sua vez apresentam maior contraste entre si.

— A abordagem analítica e o compositor —

Ao observarmos o exemplo VIII percebemos que a assimetria de b_1 resulta de uma ampliação e que intrinsecamente o padrão de construção é simétrico. Percebe-se também que as notas extremas do 1.º e último segmento tem entre si relação de 2.ª: mi♭ — fá — fá♯ e sol♭ — lá♭ — lá e as notas extremas dos segmentos intermediários tem entre si, predominantemente, relação de 3.ª: sol — si — ré — fá. Assim, estas relações intervalares reproduzem o padrão de simetria gerado pela direção de movimento.

As notas mais graves desta sub-seção repetem inicialmente o padrão — nota repetida — 3.ªm — 2.ªm — 2.ªM presente no plano superior da linha principal em a_2 e a'_2, e cromatismo no trecho final — Ex: (IX).

A identidade intervalar triádica e o movimento contínuo evidenciam uma função de contraste para esta sub-seção.

2.ª sub-seção b_2: caracterizada pela predominância de movimentos ascendentes e formada por 3 segmentos semelhantes em sua formação intervalar e direção de movimento, apresentados em registros distintos — Ex: (X).

— A abordagem analítica e o intérprete —

A estrutura regular desta sub-seção não apresenta problemas para o intérprete, que enfatizará as notas extremas graves, acentuadas, de cada desenho. Convém observar que no terceiro desenho a supressão do salto descendente enfatiza a nota extrema aguda, que gradualmente apresenta duração diferenciada (𝅗𝅥) e prepara, junto com o **meno mosso,** o andamento Lento da seção seguinte; este segmento funciona assim como segmento de transição.

— A abordagem analítica e o compositor —

Observa-se que as notas extremas graves desta sub-seção repetem a formação intervalar — nota repetida — 3.ªm — 2.ªm e 2.ªM também percebida em b_1 e no plano superior da linha principal em a_2 e a'_2.

As mudanças de registro — pontos de articulação — são antecedidas por arpejos de tríades fá — lá — dó e fá♯ — lá♯ — dó♯.

3.4–4.ª Seção: Seção caracterizada pela articulação simultânea de duas linhas com durações diferenciadas, em andamento Lento, subdivi-

dida em 2 sub-seções de 2 e 3 segmentos.

1.ª sub-seção c_1: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes angulares, com saltos intervalares e tendência de movimento divergente entre as linhas: Ex: (XI).

— A abordagem analítica e o intérprete —

A estrutura interna desta sub-seção, seccionada por pontos de repouso, também é clara para o intérprete. A articulação independente e a predominância de movimento divergente favorecem, pela primeira vez na peça, um equilíbrio de importância entre as linhas. O andamento Lento por sua vez propicia uma busca de sonoridade **cantabile.**

— A abordagem analítica e o compositor —

A presença de saltos, com algumas formações triádicas no 1.º segmento e com dobramentos de terças no 2.º segmento, evidencia, juntamente, com a mudança de andamento e as características apontadas acima, a função de contraste desta seção.

2.ª sub-seção c_2: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes angulares, com saltos intervalares e tendência divergente de movimento entre as linhas: Ex: (XII)

— A abordagem analítica e o intérprete —

A simetria desta sub-seção, construída pela repetição variada de seus segmentos internos é evidente e requer do intérprete pequenas respirações para realçar os pontos de articulação. O uso de diferentes planos de dinâmica está diretamente associado aos princípios de expansão e contração da linha.

— A abordagem analítica e o compositor —

Esta sub-seção equilibra saltos e intervalos de 2.ª na linha melódica, que preparam, juntamente com a presença maciça de dobramentos por terças e eventuais acordes, o material temático da próxima seção. A articulação das simultaneidades dos dois planos dá-se a pulso constante, também preparando o andamento Vivo da próxima seção.

3.5–5.ª Seção: Seção caracterizada pelo retorno ao material temático da 1.ª Seção, apresentado por tríades em linhas paralelas; subdividida em 3 grupos de 2, 2 e 3 segmentos (a^1_1 e a^2_1 – a^3_1 e a^4_1 – d_1, d_2, d_3) e um segmento de ligação a^5_1.

– A abordagem analítica e o intérprete –

A existência de fermatas delimita os segmentos a^1_1 e a^2_1, apresentados por tríades repetidas em registros diferentes: Ex: (XIII); a^3_1 e a^4_1 alternam tríades e suas fundamentais **staccato**, sendo que a^4_1 apresenta modificações intervalares e perfil rítmico decorrente da relação estabelecida entre e sua fundamental repetida (): Ex: (XIV). O último segmento a^5_1, formado por tríades e notas isoladas em saltos amplos, com mudança de registro, retoma o plano de construção linear que marcará os próximos segmentos d_1...d_3; por estas características, novamente, ele funciona como segmento de ligação: Ex: (XV).

Os três segmentos finais d_1, d_2, d_3 apresentam um trabalho seqüencial caracterizado por movimentos amplos, atingindo registros extremos no último segmento, ampliado por um movimento descendente de natureza cromática e terminando num fragmento ascendente, com notas de duração longa: Ex: (XVI).

A utilização de dinâmicas f, fff e registros extremos, juntamente com o andamento Vivo trazem para esta seção um nível maior de tensão, e maior demanda técnica para o intérprete principalmente pelos saltos amplos que apresenta.

– A abordagem analítica e o compositor –

A estrutura interna desta seção é bastante clara em função do uso que faz do primeiro segmento da 1.ª seção, que aqui aparece variado e transformado. Convém notar que os segmentos finais enfatizam desenhos por 2.ªs, prevalentes nos segmentos finais da 1.ª seção, o que faz com que esta última desempenhe a função de recorrência do material inicial da peça, ainda que indiretamente. O fato de que esta seção apresenta todos os registros e dinâmicas da peça além da relação movimento/repouso – movimento contínuo, concepção linear/bilinear enfatiza sua função de fechamento.

É interessante que, no último fragmento de d_3 – onde a duração longa das notas realça o parâmetro altura – reaparecem notas chaves de a_1, uma das tríades de articulação da 4.ª seção, e o intervalo de

4.ª aumentada — todos elementos com função estrutural na peça: Ex: (XVII)

4. Observações finais

A estrutura da peça é assimétrica e reserva para as seções contrastantes uma importância especial por sua proporção em relação ao todo:

1.ª Seção	2.ª Seção	3.ª Seção	4.ª Seção	5.ª Seção
A	A'	B	C	A''

Na verdade, o princípio do contraste (e seus sub-níveis: a variação e a transformação) domina a peça. Pode-se observar que as repetições jamais ocorrem literalmente e que há constante transformação dos parâmetros estruturais.[13] A diversidade de materiais — característica desta peça em caráter de improviso — termina por ter como vínculo justamente o tratamento ao qual estes são submetidos através dos parâmetros estruturais, estabelecendo por outro lado uma situação curiosa: a abundância de materiais minimiza a contundência do contraste, equilibrando a forma.

Convém ressaltar também que cada seção é construída buscando um aumento de tensão[14] interna e a introdução gradativa do elemento predominante da próxima seção;[15] a primeira característica evidencia

---

[13] Registros, dinâmicas, direção de movimento, relação de movimento/repouso, intervalos predominantes funcionam como parâmetros estruturais. Cada um ao estabelecer-se deixa o outro para trás e por sua vez cede lugar ao próximo; assim, sua permanência ou substituição determinam padrões. A peça é de fato estruturada pela utilização que faz destes diversos parâmetros sem que recorrências diretas ou indiretas do material temático (parâmetro altura) prevaleçam.

[14] A 1.ª Seção apresenta um aumento gradativo de tensão pelo número crescente de articulações de seus segmentos, pela introdução da 2.ª linha melódica e pela presença de intervalos harmônicos dissonantes em a_7; a 2.ª Seção repete o esquema da 1.ª, apresentando no seu último segmento um número maior de simultaneidades. A 3.ª Seção utiliza dinâmica ff no registro supergrave no seu penúltimo segmento (o último funciona como ligação); a 4.ª apresenta maior número de simultaneidades e dobramentos em c_2 e a 5.ª utiliza extremos de registro e de dinâmica no segmento d_3. Note-se que o último fragmento da peça estabelece um nível de tensão semelhante ao seu momento inicial, estabelecendo um decréscimo para a conclusão.

[15] Na 1.ª Seção, a 2.ª linha é introduzida através de nota pedal com poucas articulações, preparando a 2.ª linha de 2.ª seção. Na 2.ª Seção, os intervalos de 3.ª do final de a'_6 antecipam os arpejos de tríades da 3.ª Seção. Na 3.ª seção, as notas de maior duração do último segmento preparam a retenção do fluxo da 4.ª seção. Na 4.ª seção, os dobramentos por 3.ª surgem preparando as tríades da 5.ª seção.

um tratamento homogêneo das partes e a segunda minimiza o contraste abrupto. Os níveis de tensão da peça vão num crescendo da 1.ª para a 3.ª seção, se retraem na 4.ª para recrudescer na 5.ª Seção.

5. A abordagem analítica

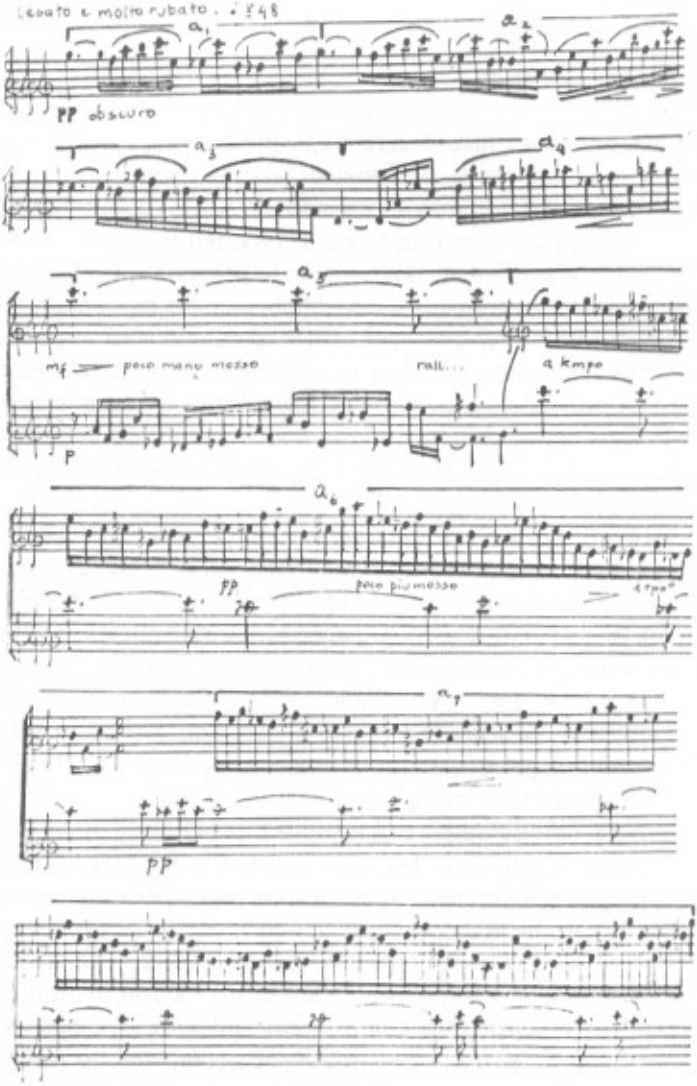
A separação aqui utilizada, em cada seção, da abordagem analítica para o intérprete e para o compositor atendeu à questões imediatas, partindo-se do princípio de que ao pianista interessa sobremodo resolver problemas relativos à interpretação e ao compositor estudar o comportamento dos materiais da peça. Obviamente o pianista, para resolver seus problemas de interpretação, precisa também do domínio da estrutura da peça, o que implica na observação do comportamento dos materiais. Esta observação, no entanto, é muito dirigida para questões específicas. Cito aqui, por exemplo, o quanto foi importante ordenar o movimento contínuo de arpejos da 3.ª Seção, que não apresentava nenhum padrão de organização mais claro, que só puderam então ser revelados a partir da análise.

Por outro lado, como compositora, preocupei-me com questões amplas e interessou-me aqui observar como mantive unidade numa peça que tem na diversidade de materiais sua força expressiva. A constatação do uso de vários parâmetros como parâmetros estruturais, de uma forma não convencional, foi sem dúvida, revelação da análise.

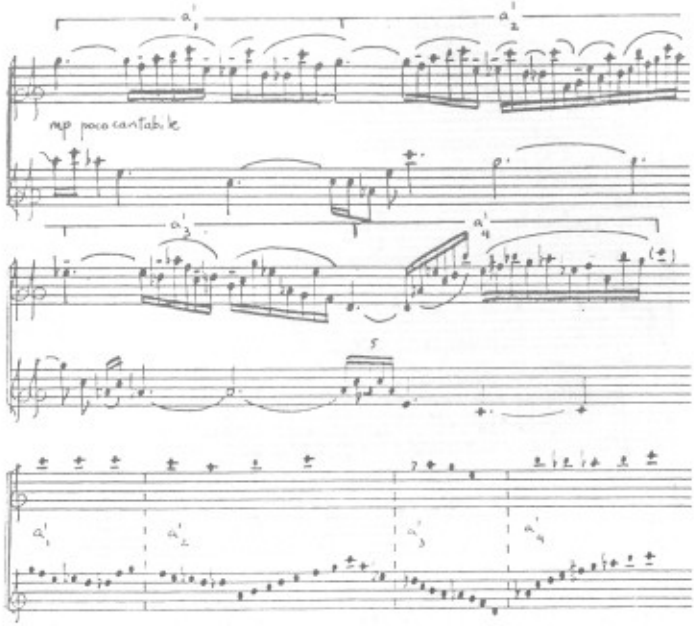
Acredito assim que a abordagem analítica reflete os pontos de partida específicos de cada enfoque, o que nos coloca frente à uma importante questão: até que ponto a análise pode ser objetiva? Ou seja, até que ponto os a priori condicionam os achados?

Creio que a objetividade será sempre o produto da visão ponderada de quem analisa, o que me fez, por exemplo, ao perceber pequenas recorrências melódicas interessantes, evitar enfatizá-las, embora eu buscasse aspectos de unidade na peça.

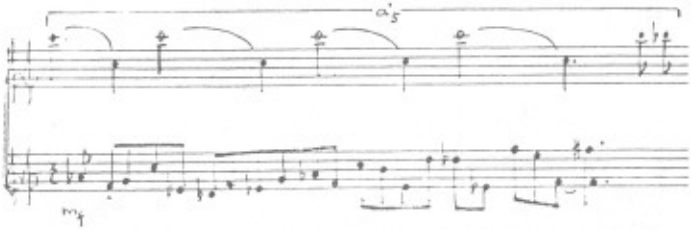
Por fim, a constatação interessante de que a intuição reviste à análise: pude entender e explicar o porque do meu agir intuitivo nesta peça, tanto como compositora quanto como intérprete, o que me coloca frente à tese de que os processos intuitivos podem ser, de fato, reflexos cognitivos. Pesquisá-los e analisá-los representa uma aquisição importante para o conhecimento dos mecanismos da criação e interpretação em Música.



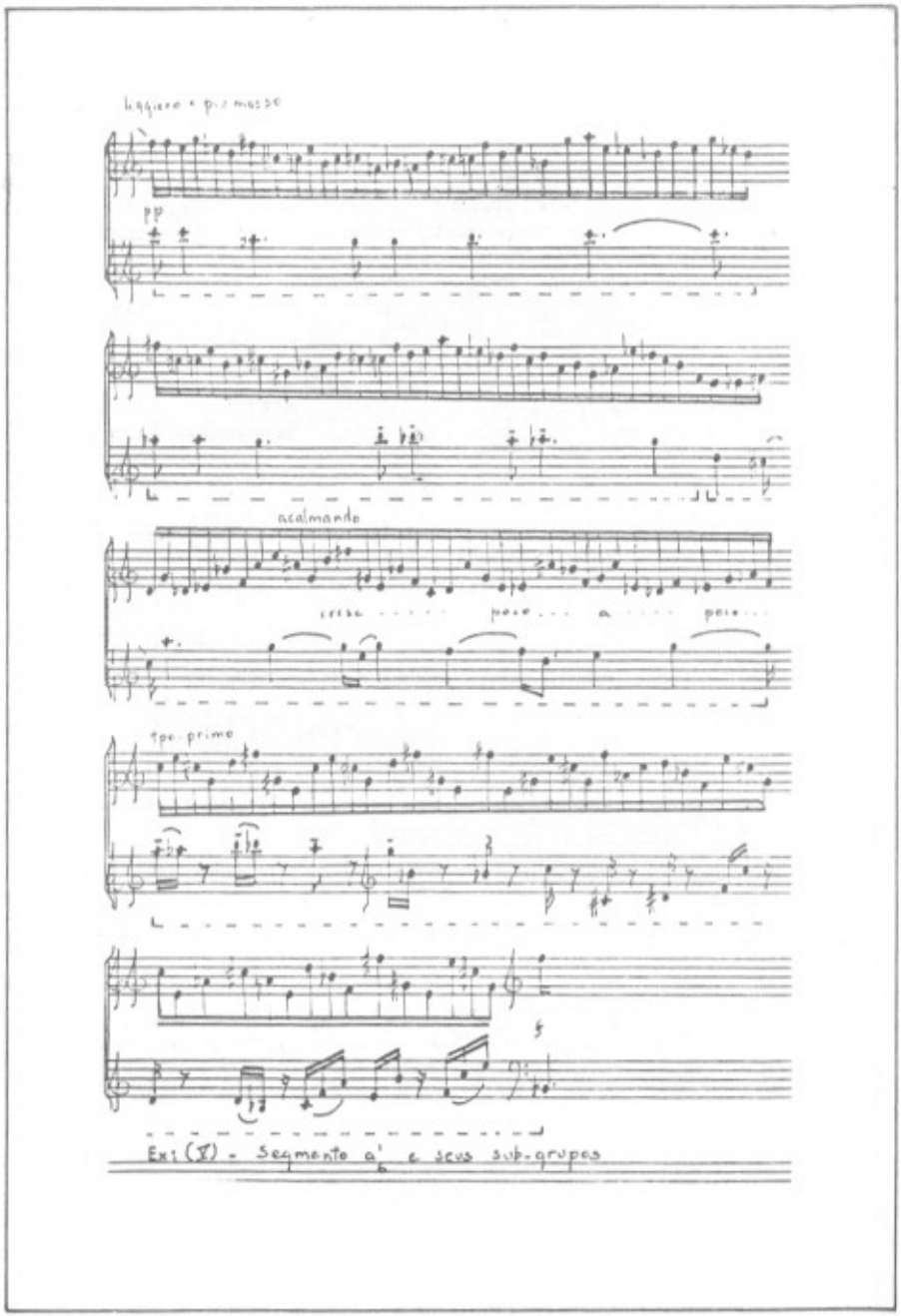
Ex:(I). 1ª Seção e seus segmentos



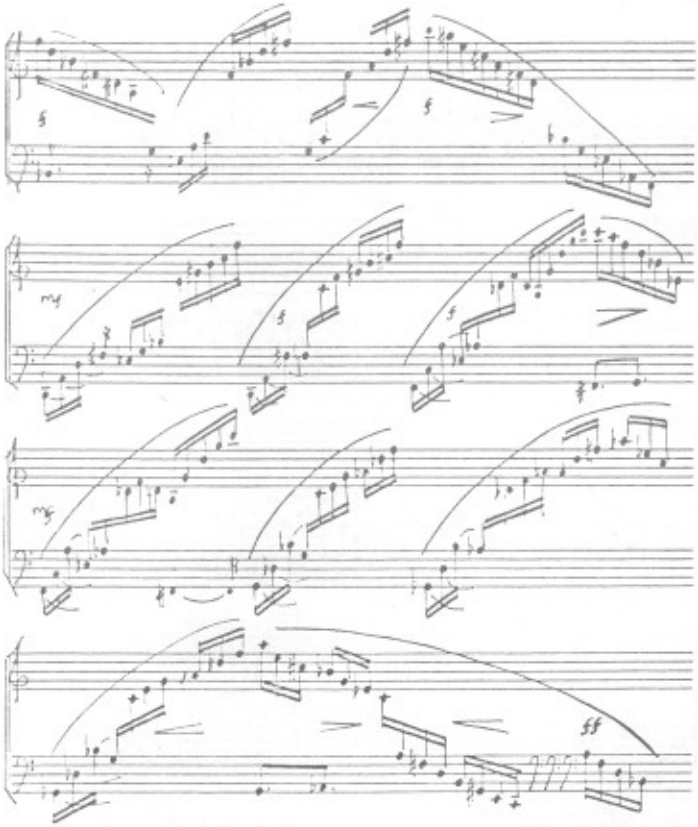
Ex: (III). Segmentos $a'_1 \ldots a'_4$ e os dois planos preponderantes da linha principal.



Ex: (IV). Articulação das duas linhas em a'_5.



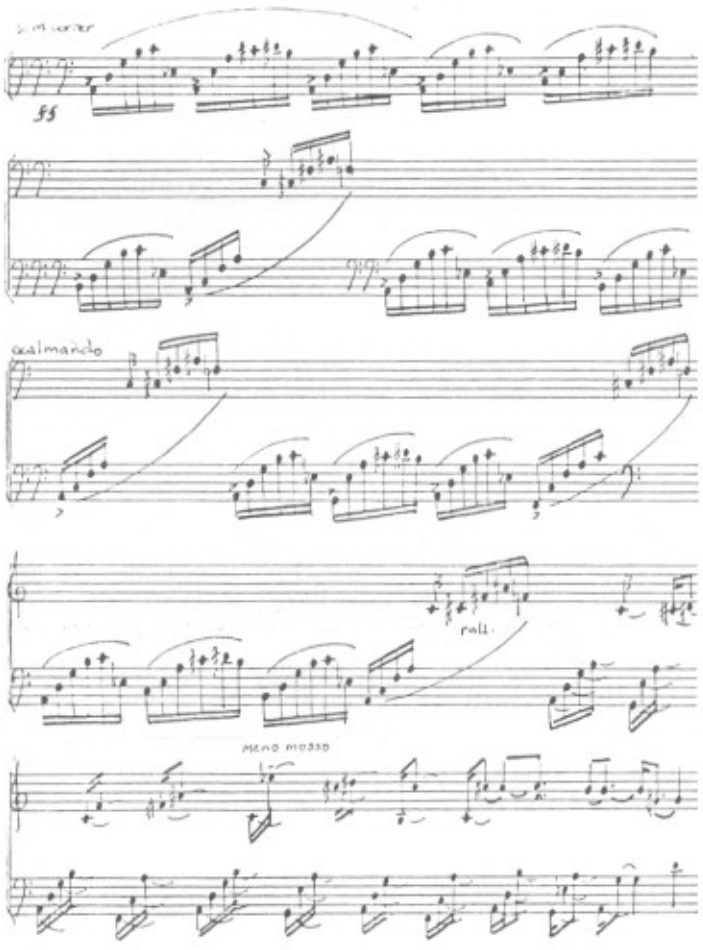
Ex: (X) - Segmento a' e seus sub-grupos



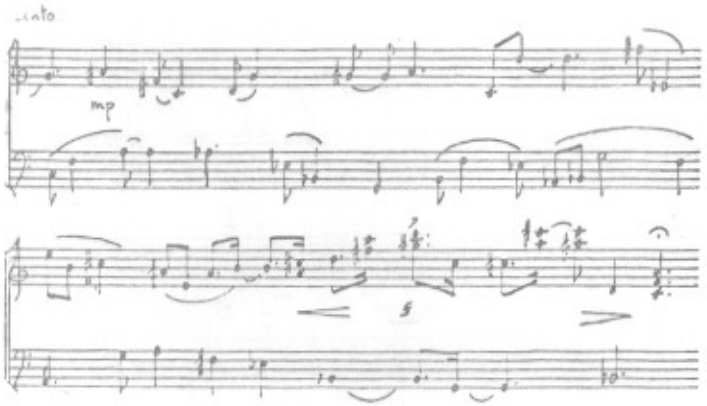
Ex: (VII) - 3ª Seção: 1ª sub. seção b_1



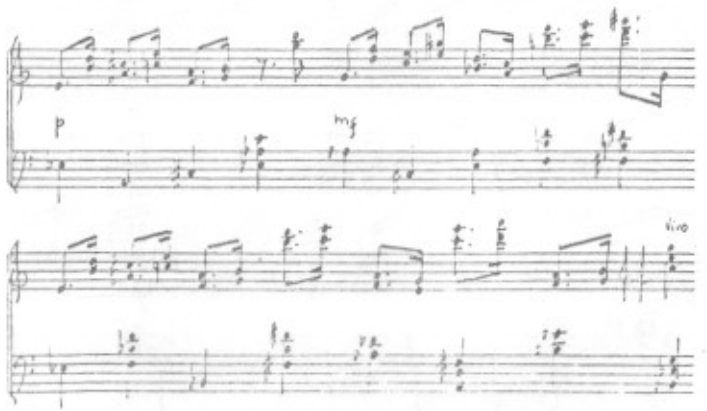
Ex: (VIII) - Variação de nível mente em b_1 e notas extremas nos arpejos



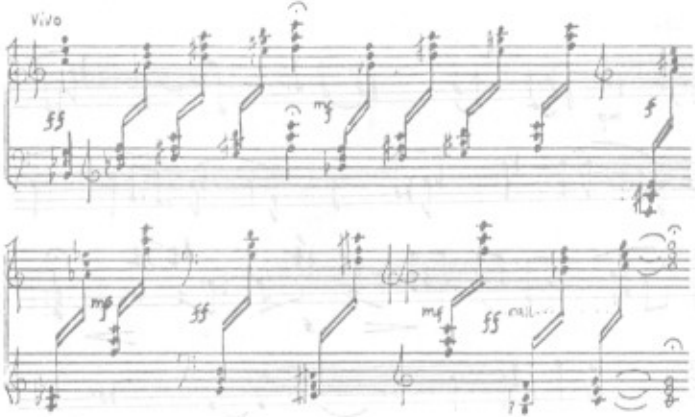
Ex. (X) - 3ª seção : 2ª sub-seção b_2



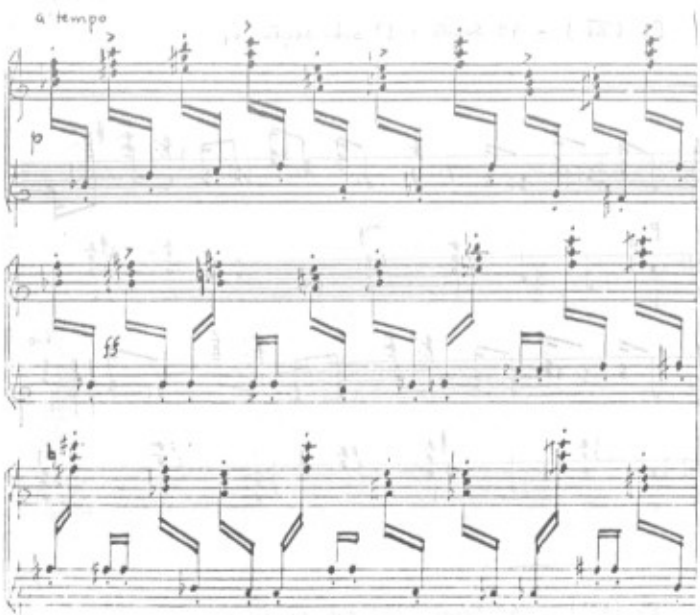
Ex: (XI) - 4ª Secção : 1ª sub. secção c_1



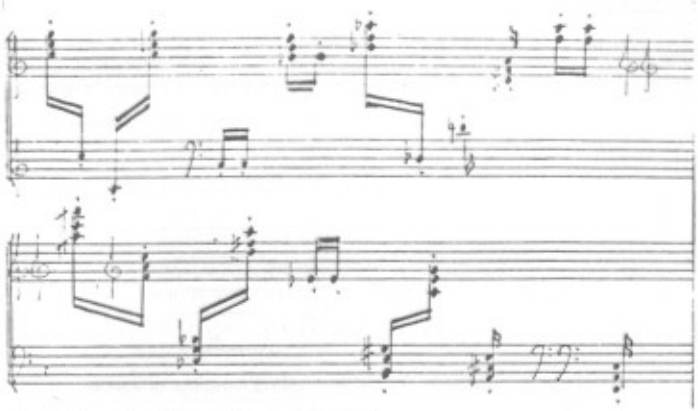
Ex (XII) - 4ª Secção : 2ª sub secção c_2



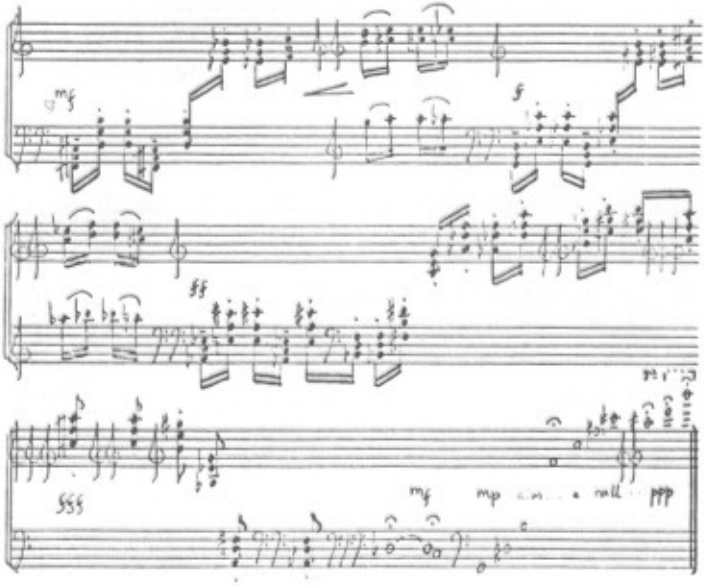
Ex: (XIII) - a_1^1 e a_1^2 na 5ª Secção.



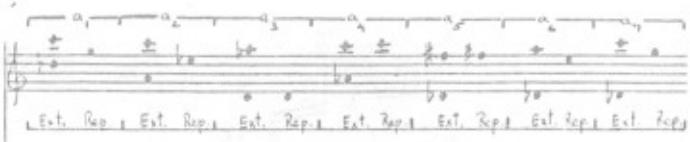
Ex: (XIV) - a_1^3 e a_1^4 na 5ª Secção



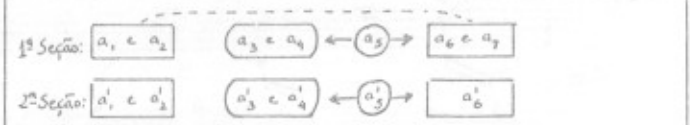
Ex: (XV) - a_1^5 na 5ª Seção



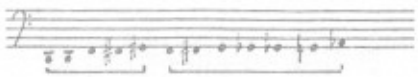
Ex: (XVI) - d_1, d_2 e d_3 na 5ª seção.



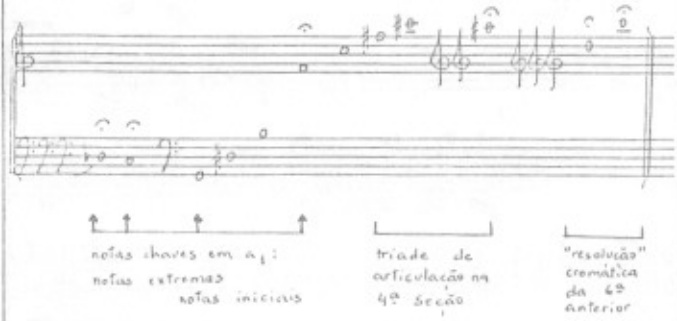
Ex: (II): Pontos extremos e pontos de repouso em $a_1 \ldots a_7$.



Ex: (III): Estrutura interna da 1ª e 2ª seções e suas equivalências



Ex: (IX): Notas mais graves em b_1.



Ex: (XVII) - segmento d_3 - último fragmento ascendente