PRIMEIRO AFETO: COMO JOGAR NOTAS AO VENTO

Silvio Ferraz

Resumo: Este artigo traz resultados de primeira etapa de pesquisa do projeto "Confluências composicionais em estilos musicais distintos" (bolsa CNPQ) e relaciona três obras de compositores brasileiros de gerações composicionais e tendências bastante distintas, Willy Corrêa de Oliveira, Marisa Rezende e Guilherme Nascimento. A leitura das três obras é feita tomando por base as principais invenções da música do serialismo weberniano, e as compara a partir de suas sonoridades no modo de utitilização timbrística do piano. A sua principal conclusão é a da presença de uma nova prática comum entre seus processos de geração de alturas.

Palavras chave: Música brasileira. Música contemporânea. Willy Corrêa. Marisa Rezende. Guilherme Nascimento.

Abstract: this paper brings the first stage result of the research project "Composicional confluences in diferent musical styles". It relates three distinct works of Brazilian composers from diferent generations and trends: Willy Corrêa de Oliveira, Marisa Rezende and Guillerme Nascimento. The reading of these three works is based on the main inventions of the webernian serialism, and do a comparative analisys after the sonorities and the use of the piano sonic quality. The main conclusionof this paper is the presence of a new musical common practice among their pitch generation processes.

Keywords: Brazilian music. Contemporary music. Willy Corrêa. Marisa Rezende. Guilherme Nascimento.

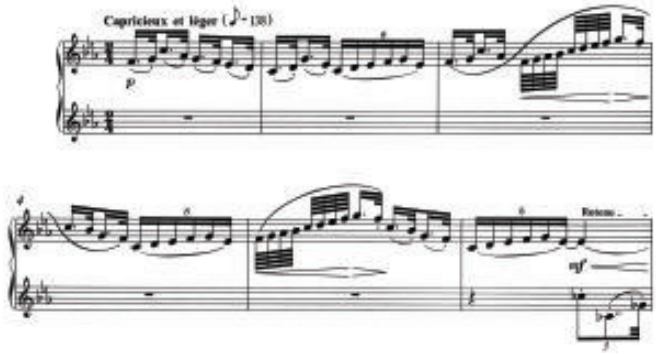
Este artigo faz parte de uma série de outros em preparação nos quais analiso obras de compositores brasileiros, buscando linhas de contágio que possam relacionar suas obras.

As obras escolhidas para as análises são aquelas que, de certa maneira, também contagiaram minha produção composicional desde minha formação. Neste primeiro artigo trato do que denominei de "primeiro afeto" a idéia de compor como jogar notas ao vento, procedimento que narro em obras de Marisa Rezende, Willy Corrêa de Oliveira e Guilherme Nascimento. Outros artigos tratando de demais afetos como o dos "sons dispersos pela sala" e "música como simples linha" estão em vias de preparação compreendendo obras dos compositores Roberto Victório, Rodolfo Caesar, José Augusto Mannis, Tato Taborda, Denise Garcia e Tatiana Catanzaro.

Primeira imagem

Em uma palestra sobre os livros dos *Preludios* de Debussy, o pianista Claude Helfer,[1] fez notar que "A dança de Puck", Prelúdio nº 11, seria uma espécie de manifestação musical do vento. Quais os atributos do vento? Ter uma certa força, uma tendência (um sentido) e velocidade e ter também a potência de alterar de súbito força, sentido e velocidade. E quais o atributos de Puck, movimentar-se e transformar-se.

Sabemos da presença do vento não por ele próprio, mas pelas formas que toma nas coisas que ficam no seu caminho. Uma roupa pendurada em um varal, os galhos de uma árvore ou ainda o silvo das janelas em dia de vento forte. Ou seja, sabemos do vento por que ele toma forma em outras formas. É isto que Paul Klee chamou de tornar sensível forças nãosensíveis, ou seja tornar o vento ora visual, ora sonoro, já que ele seria apenas tátil quando sentimos o vento no rosto. Desta mesma maneira Debussy estaria dando forma ao vento com os movimentos dançantes de Puck. Na sua peça, a primeira frase é extremamente simples, um leve sinal do vento; vai de um lado a outro e súbito um golpe de vento forte e rápido quebra o movimento simples e estável. O vento aparece como aquilo que faz tremular uma simples seqüência escalar de alturas.



EX.1 – Compassos iniciais de "Prelúdio 11" do Livro I de Prelúdios de Debussy.

É neste sentido que penso aqui esta curta apresentação analítica de três peças para piano de três compositores brasileiros que de certo modo ressoam entre si. Três maneiras distintas de desenhar o vento: o ventro tremulado em *Ressonâncias* de Marisa Rezende, de 1983; o vento e suas subitas mudanças de direção no *Instante* [2] de Willy Corrêa de Oliveira, de 1977; e o vento na forma de nuvens difusas de poeira em *Abacaxis não voam* de Guilherme Nascimento, de 2001.

Primeiras estratégias

Pensando então no vento, começo por *Ressonâncias*. O que faz pensar nesta peça de Marisa Rezende como um punhado de notas jogadas ao vento? Quais as estratégias composicionais de agenciamento das alturas que faz ouvir as notas como se voassem soltas, como se só extivessem unidas por um movimento que lhes é externo e que faz tremular a linha que as carrega? E é claro, se penso e ouço notas jogadas ao vento é porque vislumbro o vento em algum lugar. Diria então que o compositor faz com que ouçamos o vento, não o som de vento, mas a força do vento, sua força de dispersar as notas, de direcioná-las, de dar-lhes velocidade.

O que estou pensando aqui a partir desta imagem vaga de notas jogadas ao vento traz no seu bojo uma questão simples: se apenas jogo notas ao vento, o que dá consistência musical à resultante sonora? Jogar notas ao vento é sem dúvida uma estratégia pós-serial em que o modo de amalgamar as alturas aparenta-se mais a um jogo aleatório com uma ou outra recorrência provisória, do que a um campo de unidade totalmente calculado.

Assim sendo, não será uma regra abstrata que manterá as notas teoricamente reunidas, mas aqueles fatores sonoros, fatores pertinentes na construção de cada objeto sonoro que a partitura propõe e seus padrões de modulação (entendida aqui como metamorfose) e que tenham um operador comum, um operador o

qual o compositor torna sensível, para o que imaginei aqui a imagem do vento. O vento é imaginado aqui como sendo não um elemento, mas uma força que estaria amalgamando as alturas lançadas. Afinal de contas não é um elementos ou uma norma que dá consistência à matéria e sim uma força. É como se o vento se fizesse presente, retirando a escuta musical do campo das alturas, das durações, das intensidades, dos jogos melódicos, das seqüências harmônicas, para lançá-la em um jogo sonoro em que a variável é a velocidade, a direção e sua amplitude de oscilação. Deixo claro aqui que as notas não estão representando o vento, nas fazendo ouvir isto que chamei de vento, para o que noto aqui três afetos do vento: ter uma direção, uma velocidade e uma força (uma amplitude), como na estratégia de fazer ouvir o vento na "dança de Puck". É como na imagem do tecido, do varal, citada acima, no movimento e na leveza, ou mesmo peso, o vento faz com que outra força se faça presente, a da gravidade nas tramas pesadas do tecido. Deste modo também as notas tornam sensível aqui o que chamei de vento e poderia ter dado outro nome qualquer, não fosse como referência à peça de Debussy. Apenas uma primeira imagem e as estratégias decorrentes para que ela se torne sensível.

Se disse acima que o vento aparece como estratégia de aglutinar os sons o disse de um ponto de vista da escuta, pois outros fatores são colocados em jogo na construção dos objetos propostos pelo compositor. Serão os objetos propostos pelo compositor que farão aparecer a marca do vento, sua velocidade, força de direção. A força da gravidade. E tais fatores são concretos e construídos pelo compositor de modo que o próprio processo de construção se faça presente. Propõe-se assim uma escuta de processo mais do que de elementos que se correspondem por uma ou outra recorrência estrutural ou formal.

É importante ter em mente que a cada peça que é composta constróem-se escutas que não existiam anteriormente. Mesmo

dentro de um sistema de agenciamento de alturas e durações já compartilhado, como o caso da tonalidade, mesmo alí o compositor constrói uma escuta, e é necessário que ele a torne sensível, que ela torne audível. É assim que em *Ressonâncias*, não se assumindo uma tonalidade ou atonalidade, ou mesmo uma pantonalidade, observa-se no lugar delas uma tendência. A peça ensina passo-a-passo as suas estratégias de manter os sons reunidos e de eles dizerem-se numa mesma peça. É assim que certos intervalos são privilegiados, que algumas seqüências de alturas, alguns gestos, algumas aglutinações, certas regiões do piano, tudo isto vai ganhando lentamente lugar dentro do fluxo de sonoridades enquanto articulador deste fluxo. Ou seja, não é um sistema prévio que me faz ouvir esta música, mas uma forma que nasce e que se mostra nascendo.

Forma que nasce. Paul Klee nos fala em diversos de seus apontamentos de aula na idéia de *mise-en-forme*. Liberados dos sistemas tradicionais, liberados da referencialidade, o que temos de proceder são *mises-en-forme*, estratégias de compor que acabem contando a história de sua própria gênese passo-a-passo.[2] Neste sentido vale adiantar que as estratégias de *Ressonâncias* distinguem-se daquelas de *Instantes* de Willy Corrêa de Oliveira e também das utilizadas por Guilherme Nascimento em *Os abacaxis não voam* que serão analisadas mais adiante. As três peças possuem alguns pontos de encontro, porém cada uma conta um lugar diferente. Quanto às duas primeiras, apresentam-se numa seqüência escalar de notas (ora lenta, ora rápida) varrendo grave agudo, uma imagem que Willy Corrêa costuma associar à imagem do colar que se arrebenta deixando suas contas correrem soltas pelo chão. Mas veja-se que em Willy o que temos não parece concebido passo-a-passo, apresenta-se de chofre: uma série de notas encadeadas em uma métrica isócrona carregadas por uma seqüência de notas acentudadas e sustentadas, sobre as quais estão ligadas seqüências escalares, semi-arpejadas, em zigue-

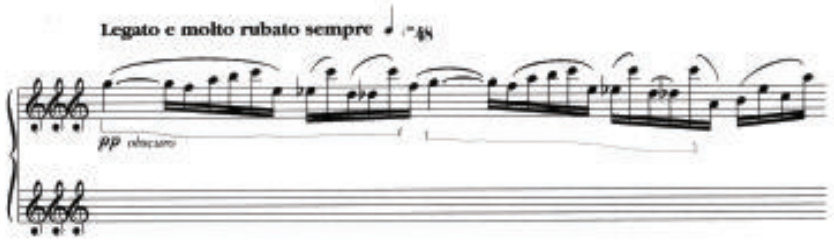
zague, provavelmente deduzidas de um pacote de notas dado de antemão. Não se trata de uma peça nascida de um improviso passo-a-passo mas ela também se faz contar passo-a-passo. A conexão entre os elementos está garantida pela isocronia, pelo fluxo contínuo. Tudo se junta porque estamos em um mesmo contínuo de espaço-tempo. Diferentemente da peça de Marisa em que as coisas se juntam porque estamos em um mesmo contínuo operacional; o que se repete não é uma forma sonora, mas uma estratégia composicional. Mas nas duas peças pequenas reiterações auxiliam no modo que amalgamam as notas. Esta situação não se mantém assim na peças de Guilherme Nascimento, veremos que em *Abacaxis* existe um contínuo de espaço-tempo, um contínuo de textura, ligando coisas aparentemente disparatadas em contraposição à presença forte das escalas truncadas e arpejos de *Ressonâncias* e *Instantes2.*

Segunda imagem

Em resumo, pode-se ouvir *Ressonâncias* como uma grande frase comentário, que nasce de uma nota circundada e desemboca em uma seqüência de acordes fortes passando antes por uma primeira deformação em arpejos e pela sua condução pelas regiões do piano. A frase comentário, termo formulado por Olivier Messiaen em seu *Téchniques de mon langage musicale*, diz respeito à simples derivação por reiteração de fragmentos melódicos transpostos ou não ou ainda articulados por concordância de acentuação métrica (Messiaen, 1940). É assim que cada nova frase, cada novo objeto sonoro, traz traços do anterior embutidos. Seja por uma familiaridade de perfil melódico, seja pela familiaridade de componentes intervalares (intervalo harmônico ou melódico), por vezes a simples retomada de uma frase prolongada a partir de uma matriz intervalar.

Pode se dizer que tudo em *Ressonância* é bastante simples. A primeira frase caracteriza-se por uma nota central seguida de um movimento de escapada ziguezagueante, ou melhor, um movimento

radial: uma nota para baixo, três para cima, duas mais abaixo, duas mais acima, mais duas ainda mais abaixo, vai-se para um nota aguda para por fim retornar ao centro desta espiral, espécie de movimento centrífugo de finalização subita.



EX. 2 Início de *Ressonâncias* de Marisa Rezende, frase de perfil radial centralizada na nota sol.[3]

Da segunda vez que se anuncia tal movimento o jogo se torna ainda mais complexo e um novo centro, uma nova freqüência central é eleita, pasando assim da nota sol para o mi bemol, depois para ré e para dó. Mas o que vale realçar aqui é esta imagem, a do movimento radial circundando uma determinada nota, fixa ou mesmo modulante, que pode passear por diversos centros e serve ao compositor como articulador que distingue dois elementos em seu material: a nota de partida e chegada e as bordaduras que se acercam dela.

Mas como esta imagem sonora em mãos o compositor usa agora de um fator que lhe é externo: o vento? Pouco a pouco esta primeira imagem sonora vai sendo dilacerada pela ação de forças que alargam o eixo e o uso deste alargamento fazendo com que a peças encaminhe-se, sempre lentamente, do extremo agudo do piano à região média e posteriormente ao grave acompanhado sempre deste alargamento intervalar.

Marisa Rezende realça em seu artigo sobre *Ressonâncias* o caráter de improviso que impera em suas composições. Ainda, segundo ela, em informação pessoal, não existe um rascunho, um material

pré-composicional, uma escolha de tema, anotados em algum lugar. Tudo nasceu no contato direto com o instrumento e é neste sentido que busco pensar em como é que as coisas aparecem ao compositor enquanto ele compõe. Quais suas estratégias para parar ou prosseguir, pular ou apenas modular. É talvez por se tratar de improviso que poodemos arriscar a simplicidade e o controle não tão rigoroso no jogo linear de condução para o grave e de alargamento intervalar e mesmo na seqüência de centros provisórios. Mas mesmo sob tal olhar há um fio condutor, um jogo de transições lineareas (agudo para grave, intervalos de segundas para quartas, pasagem de linhas melódicas para acordes), um plano anterior ou simultâneo que talvez tenha guiado a improvisação e lhe dado uma forma que é diferente daquela caracterizada pela pouca permanência de elementos das improvisações livres.[4] Seria assim um relato, um registro de itinerário de improvisação em que a peça conta sua própria gestação. E conta de um modo bastante simples, valendo-se do recurso das pequenas retomadas.

Outra imagem

Em 1990 Marisa Rezende publicou nos *Cadernos de Estudo: Análise musical*, sob o título "Unidade e diversidade em *Ressonâncias*" (Rezende, 1990) uma análise de *Ressonâncias*. Em sua análise a compositora localiza cinco momentos que se distribuem, como proponho aqui, em dois grandes blocos entremeados de interpolações, ou ainda de três texturas e duas transições. Na primeira imagem de um plano da seqüência temos de um lado as pequenas escalas em zigue-zague que nascem de sons extremos do agudo, e do outro os blocos de acordes provenientes de uma transição mais complexa que nasceu também de sons de "alturas indefinidas"[5] tocados pelas notas mais graves do piano em fortíssimo e embaralhadas pelo uso do pedal. É assim que posso então dizer que cada um dos dois momentos nasce – porque nesta peça tudo nasce, é gestado em tempo real –, nasce de um tipo de sonoridade de alturas diferentemente reconhecíveis: os extremos agudo do

piano – pedras batidas umas nas outras em que, conforme o instrumento, torna pouco definida a altura – e o movimento arpejado em quartas, quintas e sextas no extremo grave também embaralhados pelo pedal e pela pouca distinção intervalar própria desta região.[6] Os dois momentos da peça nascem então neste espaço mais textural do que freqüencial dirigindo-se em cada uma das vezes para uma região de maior definição. Sobre Improvisação livre ver a tese de *O músico como ambiente e meio da improvisação livre*, do compositor e instrumentista Rogério Moraes Costa, defendida na PUCSP. Neste trabalho a questão da transitoriedade dos objetos é estudada a partir das experiências de improvisação livre do grupo Akronon, formado pelo autor, Edson Ezequiel de Souza e Sivio Ferraz.

Os dois momentos da peça nascem então neste espaço mais textural do que freqüencial dirigindo-se em cada uma das vezes para uma região de maior definição dos intervalos. Penso em dois grandes arcos que saem de tramas sonoras e se transformam em sons tonais de clara definição de alturas, passagem de uma escuta textural a uma escuta de movimentos melódicos.[7]

São pequenos detalhes que vão revelando estratégias sonoras, melódicas e harmônicas que atravessam a peça muito mais como detalhes heterogêneos do que como princípios unificadores. Mais do que unificar, as primeiras frases melódicas (o colar de pedras que defila no início da peça) esta primeira frase de *Ressonâncias* é como que um constante reiniciar da peça, a cada vez transposta, a cada vez mais intervalarmente definida e sempre apontando saídas diferentes. E é neste sentido que observam-se as pequenas elisões, substituições e acréscimos de notas estranhas àquela primeira linha melódica.

Segundas estratégias

Em um texto curto sobre a questão da unidade musical de um

concerto, o compositor François Nicolas contrapõe a unidade decorrente de um contínuo temporal, contínuo de espaço-tempo contíguos, daquela unidade abstrata que junta peças disparatadas através de um conceito que as identifique. Claro, dentro da tradição que imperou até a década de 1970, Nicolas elege a unidade abstrata como a mais pertinente, relegando aquela nascida do simples contínuo temporal a um segundo plano e até mesmo tecendo uma pequena crítica: melhor uma ordem abstrata realizada do que um fato concreto (Nicolas: 1998). Não digo aqui que Nicolas esteja equivocado, mas que, a partir de sua colocação vale pensar o inverso, lembrando que uma unidade abstrata só é chamada a agir quando uma unidade concreta não se estabelece.

Não é nenhum desses dois casos limítrofes que encontramos ao analisar *Ressonâncias*, cujo próprio nome poderia indicar contiguidade, o contínuo de espaço-tempo. A peça de Marisa Rezende nos permite dizer que o que junta cada uma de suas partes é um contínuo de outra natureza, um contínuo operacional; a permanência de um tipo de operação de escuta, fundando um pequeno hábito, que é vez ou outra abalado por etratégias de esquecimento. Talvez decorra tal estratégia do próprio modo de improvisação. A improvisação é um jogo de demarcar e abandonar lugares através de contínuos operacionais, no caso de um instrumento tais contínuos podem converter-se em gestos instrumentais; um intervalo, um perfil melódico; e todas as maneiras de escapar ou adentrar – percorrer – este material ou terreno construído. Dar ou retirar a permanência de operações. O método em *Ressonâncias* é o da reiteração de grandes passagens e a reiteração de certos operadores – a presença constante do jogo de ampliação e expansão. No primeiro caso aquelas passagens em que o compositor simplesmente serve-se da retomada de trechos inteiros transpostos, como se apenas os recopiasse numa outra oitava, deixando pequenas marcas de irregularidade ao subtrair ou adicionar uma nota, ou por vezes alterando uma ou outra nota. Toda a primeira parte de *Ressonâncias* é composta desta maneira.

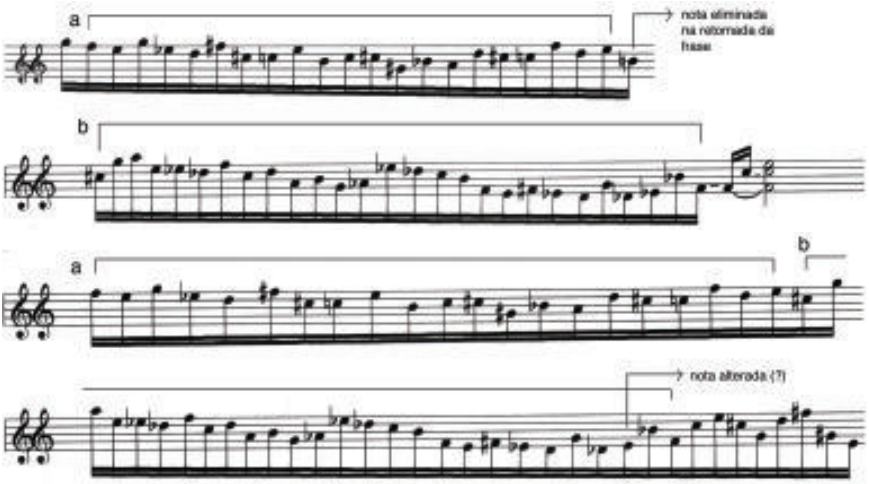


FIG. 3 – passagens diversas de Ressonâncias que demonstram claramente o princípio de reiterações defectivas.

O segundo caso, da reiteração de operadores, diz respeito justamente à construção destas grandes linhas melódicas que são retomadas a cada vez com uma ou mais notas alteradas ou simplesmente eliminadas. No nivel do detalhe, o que se tem é a reiteração irregular de movimentos intervalares. O giro do início circundando a nota sol é um exemplo disto; o giro passa a ser uma espécie de operador que pode gerar uma série de figuras ao longo da peça.

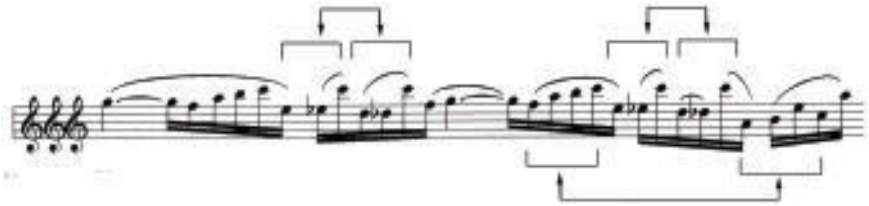


FIG. 4 – modulos de reiteração em Ressonâncias.

E é destes mesmo operadores, reiteracões intervalares, que se encontra a brecha para a transição da primeira textura para a segunda textura, das linhas ao arpejos. Mantendo-se aparentemente o jogo intervalar, a peça é lentamente conduzida para a região média do piano por inserção de pequenas alterações – defectivas – que ora ampliam, ora estreitam, os intervalos. Onde, estatisticamente, predominavam quartas ou terças seguidas de duas ou três segunda (menores ou maiores) há uma redução no número de segundas até que praticamente desapareçam dando lugar, apenas às quartas, quintas e terças, para finalmente ouvirmos as sétimas, nonas, uma oitava entremeadas de algumas poucas terças e quartas antes de desaguar nos arpejos que descem com terças maiores descendentes e sobem em quartas, mas fechando em terça – num estreitamento gradual do intervalo.

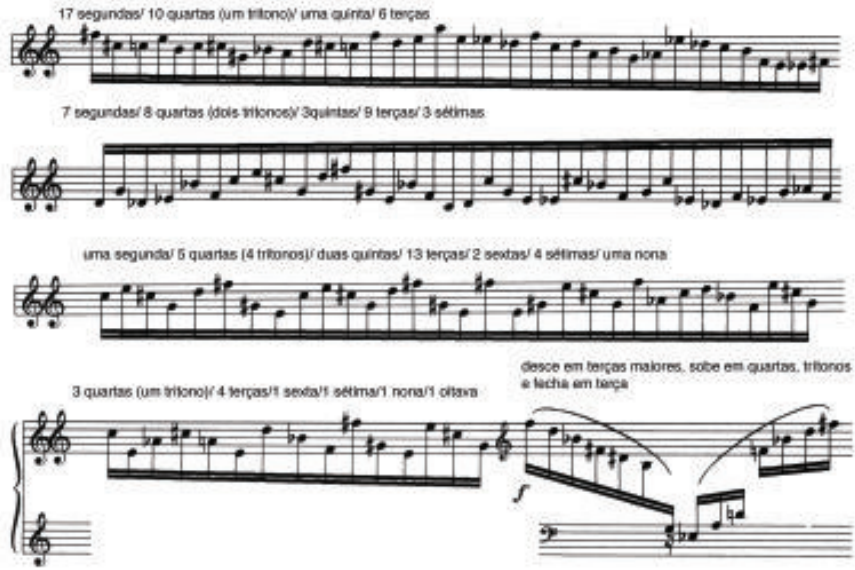


FIG. 5 – Quatro amostras das primerias páginas de Ressonâncias realçando densidades intervalares e condução linear de intervalos pequenos a abertos.

Ressonâncias tem assim como jogo demarcar um lugar e transitar para outros. De contrastes bruscos a transições graduais, digamos que tais transições sejam um lugar a mais que a compositora tenha para trabalhar, mas é um lugar de passagem que interpola elementos das duas texturas mais estacionárias que a circunda. Mas aqui a compositora opta sempre pelas transições graduais: novamente a idéia do vento que toma forma nas imagens variáveis de uma nuvem. Tudo tem de ser pensado ao vento, o vento sendo o uso constante do pedal do piano, com trocas sutis apenas para diminuir a saturação da ressonância do pedal. Neste sentido também ajuda o tempo "rubato", cambaleante, que permite vez ou outra pequenos ritenutos para espera da dessaturação da ressonância. E a compositora aparentemente se valeu deste artifício para sua segunda transição: a rarefação gradual dos arpejos.

Os arpejos são conduzidos ao extremos grave do piano, região em que não se identificam mais com clareza as freqüências e intervalos (ainda mais com tudo embaralhado pelo pedal e pela dinâmica em fortíssimo que a partitura pede). É de um jogo de transposição à oitava e algumas trocas sutis de notas, que o objeto arpejo vai sendo reiterado até sobressair na região média.

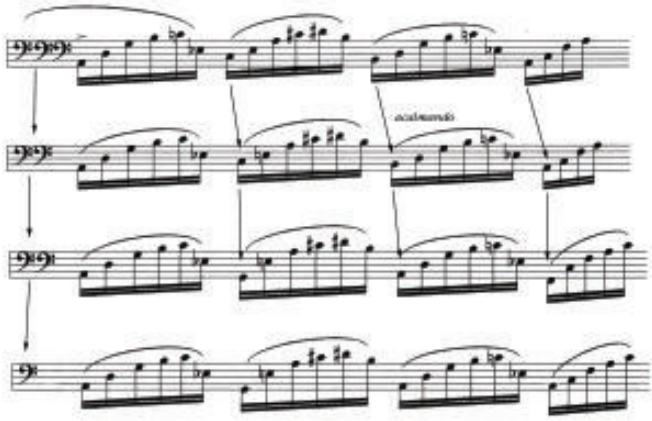


FIG. 6 – Sistema de reiteracão modular de Ressonância com modos defectivos.

Interessante o uso que é feito do pedal em concordância com os sons graves do piano, fazendo com esta passagem se assemelhe a uma filtragem espectral, em que a frase se torna mais e mais definida. Poderíamos citar o uso deste procedimento usado diversas vezes ao longo do primeiro movimento da *Sonata Appassionata, op.57* de Beethoven, exemplos que poderiam ser encontrados em outras sonatas do mesmo compositor.

Como já tinha observado antes temos em *Ressonâncias* três texturas e duas modulações ou transições. Sendo que tais transições tomam mais o menos espaço: a primeira mais rápida, ampliação de intervalos que conduzem à textura dos arpejos, o que toma apenas duas linhas da partitura (linhas 1 e 2 da página 4 da partitura publicada); já a segunda transição é mais longa, tomando as cinco linhas da página 6, mas esta segunda transição é mais radical: sai dos arpejos, rarefaz o campo sonoro e introduz elementos que permitam a sonoridade dos acordes, fazendo introduzir pouco a pouco a seqüência textural de acordes a partir de pequenos blocos isolados de duas notas[8], até perfazer uma grande linha totalmente realizada em blocos de duas ou mais notas simultâneas e figuração ritmada (alternando breve-longa). Ou seja, de arpejos cambaleantes, irregulares, mas isócronos (repetição da mesma figura, sempre a semicolcheia), o que se tem agora são acordes soltos numa figura ritmada, longa-breve, e que saltam irregularmente pela tessitura do piano.



Ainda uma grande transição para os acordes jogados ao seu éco simulado pelo pedal ou por repetições oitavadas ou não.

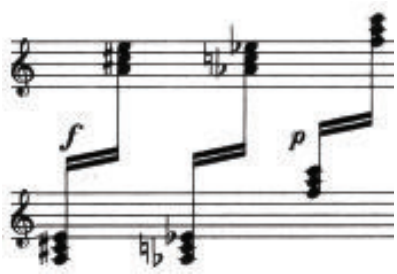


FIG. 6 – Figura ritmada de Ressonância.

(A textura ritmada será mantida por figuras de notas repetidas entremeadas nos acordes, por vezes lembrando à reiteração da nota lá nas *Variações Op.27* de Anton Webern.)

Os acordes seguem os zigue-zagues da linha melódia do início. Ao longo da peça tudo é sempre retomado e, trazendo sempre presente o aspecto de improvisação, tais recorrências são irregulares, mas sempre presentes e claras, apresentadas num primeiro plano auditivo – mesmo quando nota-se claramente que a decisão de alteração de uma nota por outra se deu no plano da escritura e não da concepção do gesto ao piano.

Neste sentido, dos cursos e recursos, estamos sempre no mesmo lugar, num mesmo ambiente de textura cambiante mas universo harmônico intervalar fixo. Não é necessário pensar-se aqui em unidade ou memória, aliás, não existe espaço para a memória, tudo é sempre presente não é dado nenhum afastamento que tornasse necessários tais recursos abstratos ou sonoros. Contínuo de operadores conectivos.

Nova imagem

De certa forma existe ou posso imaginar uma proximidade entre a idéia de Ressonâncias e o segundo dos Três Instantes para piano de Willy Corrêa de Oliveira. Dezesses anos distanciam uma obra

da outra, entre 1977 e 1983 mas ambas respiram as principais mudanças de tendências composicionais ocorridas entre diversos compositores europeus da chamada música de vanguarda, como o caso de Gÿorgy Ligeti em seu primeiro livro de Estudos para piano de 1982 com o uso de recursos da música modal e tonal e uma ampliação dos recursos composicionais pós-seriais. Em ambas as peças, a de Marisa Rezende e de Willy Corrêa, o foco se estabelece na idéia de um fluxo contínuo e isócrono de notas, em movimentos escalares, arpejados, zigue-zagueantes, mas num primeiro momento descrevendo o que Willy Corrêa compara ao arrebentar de um colar de contas ou de pérolas. A rigor, apenas este traço superficial de textura reverbera entre uma e outra peça. De fato as duas peças são totalmente diversas, correm para lugares totalmente diferentes e apontam estratégias composicionais bastante distintas e é esta distinção dissimulada em uma textura semelhante que interessa aqui. Se em Ressonância tem-se um processo de composição passo-a-passo, como se a obra ensinasse aquele percurso pelo qual ela nasceu, em Instante 2 temos um contínuo sonoro claro mas que não mostra a forja de suas componentes. O compositor também ensina sua harmonia mas é noutra velocidade. As notas também estão ao vento, mas é outro vento. Porém aqui vem as coincidências, a idéia de um nota em torno da qual nasce uma peça ganha outro corpo em Instante 2 e o que se tem é uma série de notas em torno das quais serpenteiam figuracões melódicas totalmente disparatadas. Aqui sim pode-se chamar a atenção para um recurso teórico-abstrato de unidade a partir do qual foram deduzidas todas as notas da peça. Alguns padrões melódicos intervalares permanecem, como tinhamos em Ressonância, mas é o contínuo do fluxo de notas que resume tudo em um só fato: contínuo de espaço-tempo.

A obra do compositor Willy Corrêa de Oliveira, principalmente a produzida na década de 1970 é constantemente associada à teoria de polarizacões de alturas do francês Edmond Costère (Costère,

1962). Mas não é necessário o conhecimento de toda a teoria de polarizações de alturas deduzidas da obra do teórico francês Edmond Costère, nem dos modos de referencialidade histórica embutidos nos pacotes de notas que Willy Corrêa usa para compor o seu colar de pérolas em Instantes 2. O amalgama sonoro, a consistência desta peça, se dá sem o auxílio de um plano abstrato anexo como o desta teoria que especula a respeito de tendências "naturais" das notas a polarizarem-se umas sobre as outras segundo normas decorrentes da natureza e das tradições musicais do ocidente. Em Instantes 2 as notas antes de mais nada colam umas nas outras por um contínuo de espaço-tempo. A principal consistência nasce assim do fluxo contínuo de notas, de sua coexistência em um campo textural sonoro compacto: o disparo de uma metralhadora sonora ou o colar de contas. Realçando ainda mais o movimento, o compositor incrusta esta pequena peça entre duas outras praticamente estáticas como três presenças do tempo: o tempo estagnado, o tempo que flui, e o tempo da rememoração. As três peças estão ordenadas como numa moldura do movimento: as duas peças mais duras, envolvem a peça mais maleável e fluida. Bloco e contra-blocos.

Outras estratégias e a imagem do cristal

Diferentemente de *Ressonâncias* onde aponta-se a possibilidade de um contínuo operacional, aqui o que chama a atenção no sentido de dar consistência ao material, é o contínuo de espaço-tempo como modo que agregar passagens diferentes de condução melódica. Mas mesmo assim não são poucas as coincidências entre uma peça e outra. As construções intervalares empregadas em Willy Corrêa também têm na reiteração o seu motor principal, isto sem contar o movimento radial que por vezes circunda as notas da seqüência principal. Mas digamos que o processo de retomadas aqui refere a outra imagem. Não é mais a da improvisação solta, mas o trabalho de artesanato detalhado de pequenos procedimentos de montagem pós-seriais;[9] retomadas literais de algumas frases e de outras com

pequenas inversões intervalares sendo que uma das frases, a primeira seqüência intervalar, reaparece diversas vezes ao longo da peça repetida ou transformada.

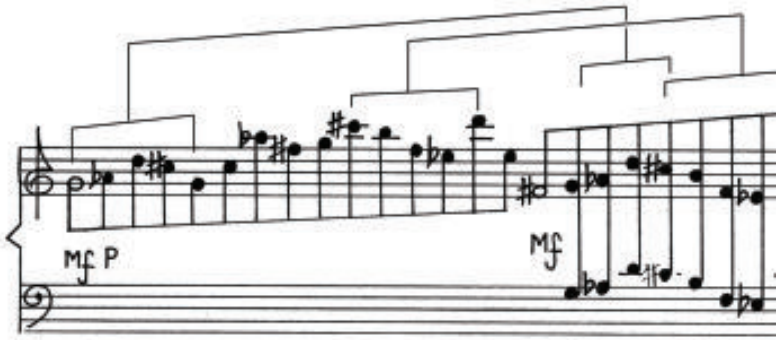


FIG. 7 – Modelos de reiterações em Instante 2 de Três Instantes de Willy Corrêa de Oliveira.10

É interessante observar que, por razões diversas daquelas de *Ressonâncias*, aqui também estabelece-se como um lugar recorrente o princípio radial para a construcão de cada frase e também da seqüência principal: o *conductus* de 19 notas desta *diferencia*. As notas ficam assim dispostas quase que girando em torno de dois centros: as notas sol e lá. Não é necesário nenhuma teoria suplementar para se observar o desenho radial centrífugocentrípeto que sai da nota Sol, repousa momentaneamente sobre Lá bemol e finaliza em Lá natural.

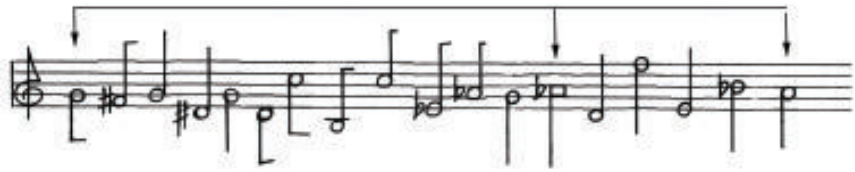


FIG. 8 – Série-eixo de Instante 2 de Três Instantes de W. C. Oliveira.

Como um longo cabideiro, para cada uma das dezenove notas correspondem pequenas incrustações que somadas formam uma grande linha melódica circular – o compositor pede que a peças

seja repetida três vezes consecutivas. E para cada nota, excepto a décima quarta (o Lá bemol) para a qual não corresponde nenhuma seqüência melódica, são compostas frases disparatadas, umas com os já citados elementos recorrentes em zigue-zague, outras arpejadas em terças ou quartas, movimentos escalares e duas delas estáticas, girando em torno de una nota central. Desenha-se assim um plano geral deste pequeno cristal detalhadamente lapidado sobre as dezenove notas condutoras:

notas 1 a 3- frases de motivos recorrentes zigue-zagueantes.
notas 4 a 7- arpejos
nota 8 - zigue-zague
notas 9 e 10 - estáticas radiais
nota 11 - escala e arpejo
nota 12 - zigue-zague e arpejo
nota 13 - estática radial e arpejo
nota 14 - repouso sopbre nota lá bemol
nota 15 a 19: radiais

Retomando estratégias

Claro que nem tudo aqui tem sua equivalência na primeria obra que abordei, *Ressonâncias*. A direcionalidade textural da obra de Marisa Rezende não ocorre na obra de Willy Corrêa. Aliás não há esta preocupação de modulação sonoro-textural em *Instante 2*, e talvez tal idéia não apareça em nenhuma peça do compositor. O *Instante 2* é quase minimalista, um só fluxo repetido integralmente por três vezes (a cada vez com um uso diferente do pedal). Uma grande melodia isócrona serpentante. E também é claro que não há aqui a mão do improvisador. Se houve improviso na gênese da peça este está bem escondido por procedimentos de transformação intervalar de um artesanato mais próprio à mesa do que ao teclado. Mesmo os dedos, que parecem sobrepostos ao teclado na peça em *Ressonância* aqui não marca sua presença.

Muito se fala de uma prática comum que marca a música que imperou do início ao final do tonalismo, desde as teorias do

contraponto na renascença até o final do séc.XIX. Mas também não é difícil atualmente localizar uma nova prática comum. E esta prática atravessa as duas obras, a de Marisa Rezende e a de Willy Corrêa no domínio intervalar: os jogos de semi-tom, as seqüências de terças ou quartas, o jogo de contração e expansão radiais dos intervalos. Como se uma harmonia do primeiro serialismo dodecafônico pudesse ser aqui vislumbrada como prática comum.

Interessante ver como esta matriz intervalar desdobra-se em duas imagens sonoras totalmente distintas, embora aproximáveis: *Ressonâncias*, escalas lançadas ao vento e *Instante 2*, colar de grandes pérolas intercaladas por finas seqüências de pérolas menores.

Fica assim que para cada uma das contas grandes do colar seguem-se seqüências que dificilmente deixamos de relacionar a gestos pianísticos da tradição ocidental como arpejos e escalas. Claro está que Willy Corrêa escolhe seqüências que fazem remissão à Segunda Escola de Viena – terças maiores e quartas. Porém não é difícil encontrar gestos da música tonal, como aqueles em que um acorde maior ou menor, ou mesmo uma série de oitavas vêm ornamentados de pequenos cromatismos como acontece nas seqüências 8 e 12.



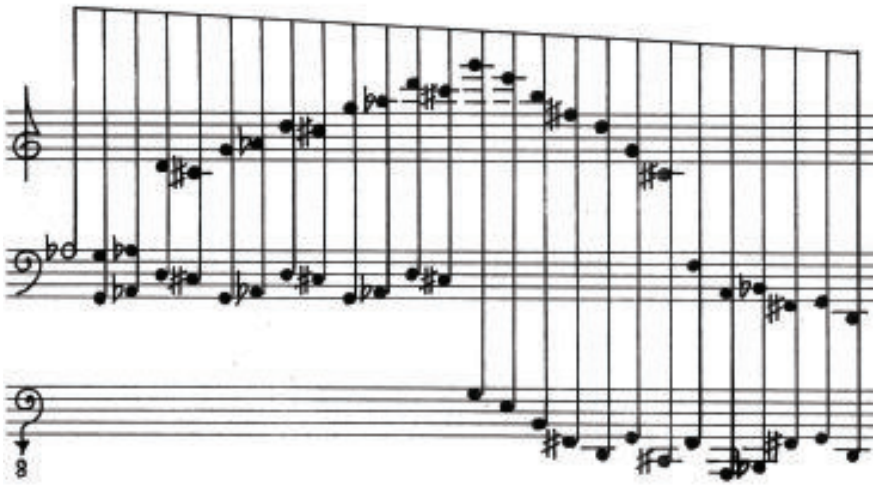


FIG. 9 – Dois dos colares de Instantes 2 em que pode ser vistas seqüências com cromatismos intercalados, comuns à música do classcismo e do romantismo.

A imagem textura

Mas existe uma imagem em *Instante 2* que distingue um trabalho meticuloso, o das oitavações ao modo daquele empregado por Olivier Messiaen ao longo da "Danse de la foureur, pour les sept trompettes" de seu *Quatuor pour la fin du temps*. Ora as notas são dobradas por oitavas paralelas, ora por oitavas disjuntas; ora direcionais, ora ziaguezagueantes. Este procedimento acaba dando à peça uma outra dimensão dinâmica, a da contração e expansão da textura de pulsação isócrona pela tessitura do instrumento.

Dois exemplos extremos deste tipo de procedimento aparecem nas sequëncias 10 e 19, esta última correspondendo sonoramente às últimas frases da peça de Messiaen (Fig. 10).

A estratégia retomada

A principal matriz para se falar aqui em uma nova prática comum é o primeiro atonalismo de Schoenberg e Webern, ou mesmo as construções de séries em suas fases mais maduras: prolongamentos

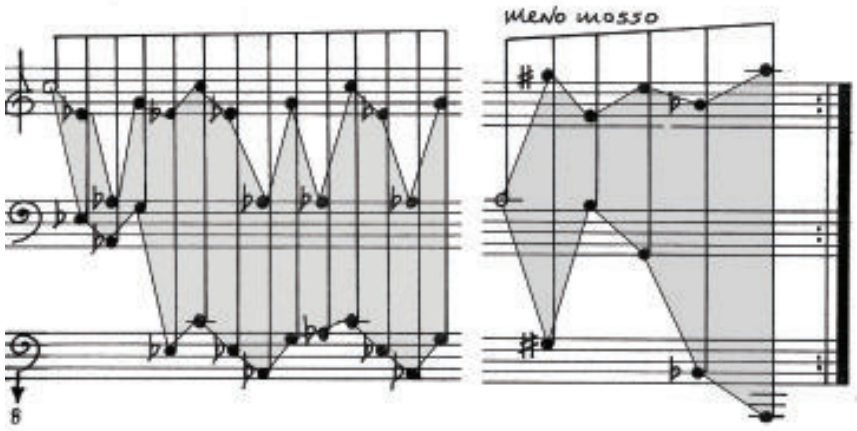


FIG. 10 – Diferentes oitavações e âmbito intervalar evidenciando direcionalidades das aberturas.

e deformações da fórmula B-A-C-H como modo de circundar elementos sem incorrer na repetição de alturas, sobretudo sem incorrer em oitavas.

Esta matriz não atravessa somente a peça de Willy Corrêa mas também a de Marisa Rezende e, como veremos mais adiante, a do jovem compositor Guilherme Nascimento.

Desde1961 circula no meio musical o que Adorno denominou de uma música informal. O que seria esta música informal?[11] De um modo geral uma retomada de diversos dos princípios da música pré-dodecafônica de Schoenberg e Webern e mesmo de elementos do serialismo de Werbern como o contraponto constante entre o rigor simétrico e a assimetria ou o uso concomitante de simetrias disjuntas. No caso de notas jogadas ao vento, esta imagem que estive buscando desde o começo deste texto, elas de certo modo também devem a Werbern e ao preenchimento do espaço de alturas através da sua textura pontilhista.[12]

Nos dois casos, no de Marisa e de Willy, sobressai o aspecto de um

uso do campo das alturas de modo a favorecer o aparecimento de centros, nódulos harmônicos. Cada um chega por um caminho diversos: a figuração radial que está fundada na idéia de uma nota central, ponto de partida ou centro deste movimento concentrico em *Ressonâncias* e a dinâmica das polarizações, que não é menos radial, de *Instante 2*. Se na primeira peça esta forma fica clara logo à primeira frase, o eixo é apresentado na primeira nota tocada, em *Instante 2* esta idéia vai se tornando clara e brota com toda sua força nas seqüências 9 e 13.

Na música do século XX este procedimento de construção radial de seqüências de alturas aponta uma importante ruptura com os mecanismos da música tonal e modal. As escalas não obedecem simetrias radiais. Na música tonal tal simetria aparece apenas no séc. XVIII aludida na cadência napolitana, em que circunda-se uma nota tônica pelas suas sensíveis contidas na sexta napolitana (meio tom acima da nota da tônica) e pela terça da dominante (meio tom abaixo da tônica), recurso que traz uma instabilidade escalar pois a sexta bemolizada da subdominante não pertence às notas da escala ordinária nem no modo menor nem no maior. Exemplos marcantes do uso da simetria radial aparecem em compositores como Edgard Varèse, em suas obras *Hyperprism*, como fio condutor da própria estruturação desta peça: de fato *Hyperprism* conta uma pequena história de simetria radial, saindo de uma nota central, um dó sustenido que o compositor associava ao apito de barcos rebocadores, a peça lentamente amplia seu espaço harmônico até que todas as notas da escala cromática estejam envolvidas.[13] No domínio da música dodecafônica a série radial de doze notas contém todas as notas e todos os intervalos concomitantemente. Na quinta peça das *Seis bagatelas para quarteto de cordas, op. 9* de Anton Webern, tal qual observa Gÿorgy Ligeti em seu artigo sobre o compositor, se vale deste princípio de simetria radial circundando a nota ré. O mesmo procedimento é usado, talvez de modo mais explícito, por Béla Bartok no final do primeiro movimento de sua Música para Cordas Percussão e Celesta.

Esta espécie de atonalidade simétrica predomina em praticamente todas as obras de Webern e a sua forma radial aparece não apenas no período pré-dodecafônico, mas está claro na primeira e no segunda de suas Variações op. 27. Na primeira variação a série simétrica tem como intervalos centrais uma quarta e um trítono, com o que o compositor desenha um acorde que serve para articular outros espelhamentos no plano composicional. Na segunda variação são duas versões da série, o original e sua inversão que intercaladas têm uma nota em comum que, repetida, cumpre o lugar de centro de aproximação e afastamento.

A simetria atravessa assim não apenas um projeto da música não tonal como estaria envolvido na teoria de Costère adotada por Willy Corrêa de Oliveira. De um modo geral a teoria de Costère consiste em ponderar a força de cada nota dentro de um complexo de notas tendo por base quatro notas: sensível superior, sensível inferior, quinta superior, quinta inferior. Esta matriz conduz grande parte do Instante 2 que trabalha justamente famílias de notas nascidas de sua relação polar com as notas principais do “colar de pérolas”, as 19 notas que iniciam as seqüências. Claro que não se trata apenas de afirmar esta nota polar, mas também de contrapor-se a ela, o que traz a presença marcante do trítono em alguns momentos. Mas a teoria não vive sozinha, ela precisa tornar-se sensível, e aí está o trabalho do compositor, a forma como a primeira nota de cada seqüência é acentuada, o uso do pedal e o movimento constrito em torno da nota polar acabam tendo mais força na determinação deste polo do que uma teoria abstrata como a de Costère. É um movimento radial similar que está no início de Ressonâncias, também com uma nota central em posição privilegiada e de maior duração. Diríamos assim que existe uma espécie de amálgama harmônico que atravessa as duas peças (Fig. 11).

Interessante notar que a simetria, esta espécie de matriz da música informal pré-serial e da música dodecafônica encontráveis nas duas

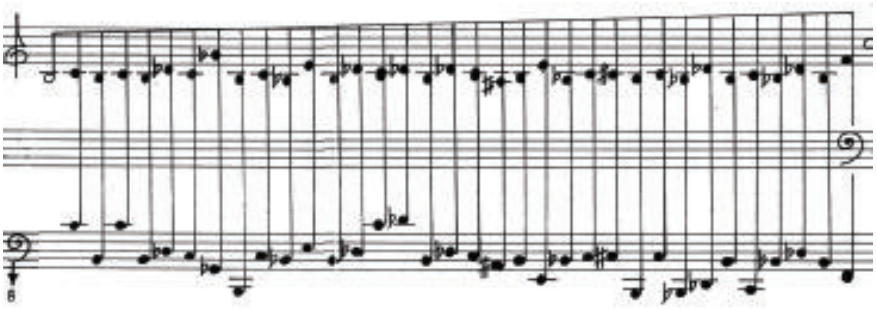


FIG. 11 – evidências de mecanismo de polarizacão empregado por Willy Corrêa de Oliveira em Instante 2.

obras analisadas, de Willy Corrêa e de Marisa Rezende, também circula pela escrita de outros compositores na mesma época, final dos anos de 1970 e início dos 80 juntamente a outros elementos, como o da sonoridade aguda do piano, como o metralhar isócrono e contínuo, ou mesmo com o uso da repetição direta e suas defectivas para prolongar a primeira idéia que aparece na partitura. Um exemplo interessante está logo ao início de Lemma-Icon-Epigram, para piano solo, do compositor inglês Brian Ferneyhough. Os operadores de Ferneyhough nesta peça são bastante diferentes daqueles de Willy Corrêa e Marisa Rezende, mas a mesma matriz intervalar e de pequenos giros radiais faz as três peças ressoarem entre si.[20]

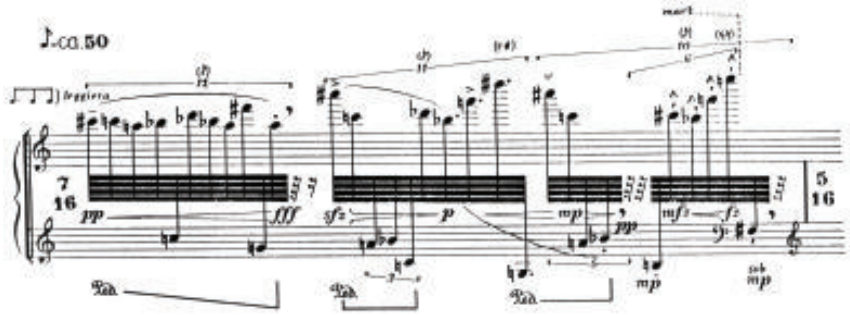


FIG. 12 – Compasso inicial de Lemme-Icon-Epigram de Brian Ferneyhough. Copyright©Peters Edition Ltd., Londres.

O que pretendo mostrar com isto é que atravessa essas peças uma espécie de traço comum do primeiro atonalismo dos vienenses – se bem que tenha dado exemplos de Varèse e Bartók e ainda pudesse apontá-lo em Heitor Villa-Lobos.[14] Ou seja, tanto na seqüência de notas calculadas pelo mecanismo de polarizações e pelos jogos de referência histórica, quanto naquela nascida de um gesto improvisado, imperam sonoridades que vinculam uma certa tradição e que sobrevêm independentes dos procedimentos composicionais empregados. E é nesta mesma tradição que anos depois, já no segundo ano do século XXI, advém a peça Abacaxis não voam, também para piano solo, do jovem compositor mineiro Guilherme Nascimento.

Outra imagem - mesmas estratégias

Abacaxis não voam. O título já desperta uma imagem, assim como Só fico louco quando sopra o vento noroeste, título de outra peça para piano solo de Guilherme Nascimento. Mesmo tendo por trás a referência a Hamlet: "Eu so fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste. Quando sopra do sul, eu sei distinguir muito bem uma águia de um falcão" é interessante a recorrência da imagem do vôo e do vento, da leveza. Talvez assim tenha-se mais uma imagem para se vislumbrar uma peça que entremeia notas isoladas dispersas pela tessitura do piano e pequenos aglomerados de notas, também dispersas – espacializadas –, tocadas como grandes apojaturas o mais rápido possível.

A escala dinâmica da peça vai dos sons inaudíveis do 16p ao sffz, de um exagerado pianíssimo a uma sforzandíssimo. Mas a escala não é linear, há um salto: saímos do 16p, passando por 16 gradações até o p, saltando então ao mf, f, sfz, sffz. Esta gradação marca o jogo de contrastes repentinos entre esses dois extremos de escala. Os 16p causam grande estranhamento ao intérprete. Mas não é à toa que o compositor se vale de um detalhe aparentemente irrealizável, e volta a tal recurso em outras peças, como em Só fico

louco quando sopra o vento noroeste que é integralmente trabalhada entre p e 27p. Esta retomada do recurso mostra o quanto ele é desejado e sua difícil correspondência com o campo dinâmico do piano nos deixar claro que se trata de um recurso expressivo mais do que uma mera indicação de amplitude sonora. Quanto maior o detalhamento de níveis de pianíssimo maior o grau de tensão do interprete no embate constante com a sensibilidade das teclas do piano, com a presença sempre constante dos pedais solicitados pelo compositor e com os jogos de velocidade exigidos nas grandes apojaturas. E não se deve descartar também o predomínio da sonoridade das teclas do instrumento nesses super pianíssimos.

No que diz respeito ao uso das notas, estas que são jogadas ao vento, elas seguem o mesmo padrão intervalar das duas vistas anteriormente: começa-se enfatizando terças, segundas e inversões, e lentamente são introduzidos intervalos como os de quarta, quinta e trítono, sendo ainda que ao longo da peça apenas duas oitavas aparecem. Trata-se também de um plano linear, de condução de um dégradé, da textura que se transforma, do colorido que muda aos poucos.

Estratégia informal

Segundo o compositor esta é mais uma de suas peças nascidas de uma estratégia totalmente livre e informal de composição musical. Por traz da peça não há nenhum plano a priori, nenhuma estrutura anterior. Nada é tomado de antemão, nem sequer um algoritmo, uma tática. Tudo vai sendo desenhado conforme corre a composição, mas guardando ao mesmo tempo uma economia de recursos como fator de extrema importância. E é por tal razão que mesmo sem um plano prévio a peça acaba por ser extremamente coesa, um terceiro cristal nesta série de peças analisadas: Ressonâncias, Instante 2 e Abacaxis não voam.

A imagem de notas jogadas ao vento está aqui presente o tempo

todo e aqui, mais do que nas outras duas peças esta imagem confunde-se com a estratégia composicional. Porque a única estratégia é a economia de material, e a imagem de notas jogadas ao vento é literal.

Coincide com as outras duas peças no uso do pedal sempre ressonante, mas a economia de material tem algumas marcas que também ressoa as mesmas estratégias das outras duas peças. Na economia de material, com foco maior no que respeito às alturas, digamos que existem elementos marcantes: nunca usar graus conjuntos mais de duas vezes seguidas, favorecer saltos e empregar no mais das vezes os intervalos de terça, segunda e suas inversões, quase nunca usar oitavas apenas a repetição de notas quase como para desenhar um pedal ou suspensão (ao longo da peça o compositor deixa escapar duas oitavas, quase como que por um pequeno descuido, afinal de contas não havia um plano prévio, se bem que tais pequenos descuidos cosntintuem-se em pequenas irregularidades que colaboram no plano motor da peça, como as notas trocadas em Marisa Rezende).

Se há um plano localizável ele é a direcionalidade e diz respeito ao aumento na proporção do uso de alguns intervalos, como a quarta, a quinta e o trítono. Mas este movimento é recorrente desenhando a seqüência aumento, diminuição e novo aumento.

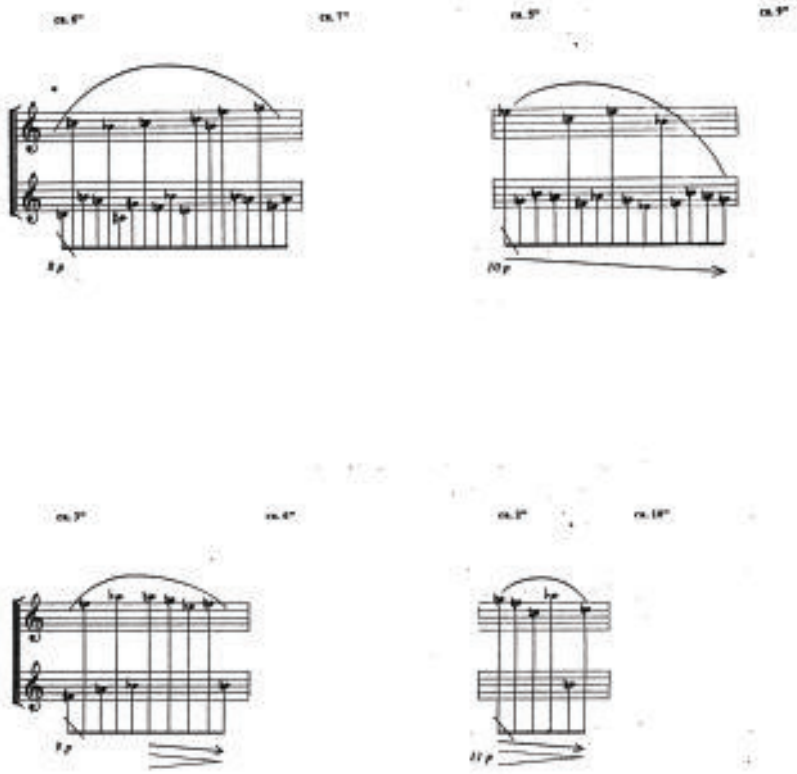
Se na peça de Willy Corrêa temos um contínuo de fluxo na métrica quase homogênea; se na peça de Marisa Rezende distinguimos três momentos e suas transições; agora temos uma ausência deste jogo de continuidade minimalista ou das transições pós-romanticas e digamos que música assume mais uma textura weberniana em que tempo e espaço coincidem através da distribuição quase igual das notas na tesssitura. A peça é assim um grande móbile que ora oscila mais, ora menos, na dependência da força do vento.[15]

Olhando as três partituras poder-se-ia dizer que existe um exagero ao colocar as três peças em um mesmo lugar, em dar sua textura geral por coincidente. Porém a opção por tal equiparação vem mais do fato de que existe não apenas algumas estratétgias de altura que perpassam as três peças, mas existe uma sonoridade, uma macro-textura comum. Ou seja, tanto nas notas recitadas de Ressonâncias, quanto no fluxo flúido e incessante de Instante 2, como nas ilhas de notas soltas de Os abacaxis não voam, existe uma sonoridade ressonante que permanece no uso do pedal e das reiterações intervalares. Sob tal constante pode-se dizer que existe sim uma variação de "pressão do tempo", terminologia de Tarkovsky aplicada à música em Estratégias e a Forma de Sponton.

O que quer dizer esta idéia de pressão do tempo: diz momentos em que o espaço tempo sofre oscilações de pressão, computada no número de acontecimentos, na densidade vertical e horizontal, no âmbito freqüêncial ocupado. Desses o parâmetro mais complexo talvez seja o de acontecimentos, que mesmo considerado como subjetivo, pode ser pensado e trabalhado. São acontecimentos desde o número de vozes atuantes ou ainda da intensidade na passagem de um elemento para outro, de uma textura a outra (imagine-se uma gradação que vai da transição gradual àquela operada por um corte mais súbito). É assim que podemos, representando um pequeno gráfico de espaço-tempo ter uma diferença entre as três peças, porém todas mantendo uma mesma sonoridade. Daí que aquilo que chamava antes de vento, de jogar notas ao vento, talvez não passe de jogar notas em um espaço ressonante.

Um exemplo desta descompressão do espaço pode ser retirado da comparação da página 4 e da página 5 da partitura original de Os abacaxis. Poderia divisar no mínimo dois blocos na peça: os blocos de ataques e o espaço de ressonância. A quarta página da partitura traz bem clara espacialização dos blocos de ataque no espaço de

ressonância, espaço-tempo que logo em seguida sofre uma descontração, de modo que passa-se a um longo momento que corresponderia ao bloco de ataque descontraído.



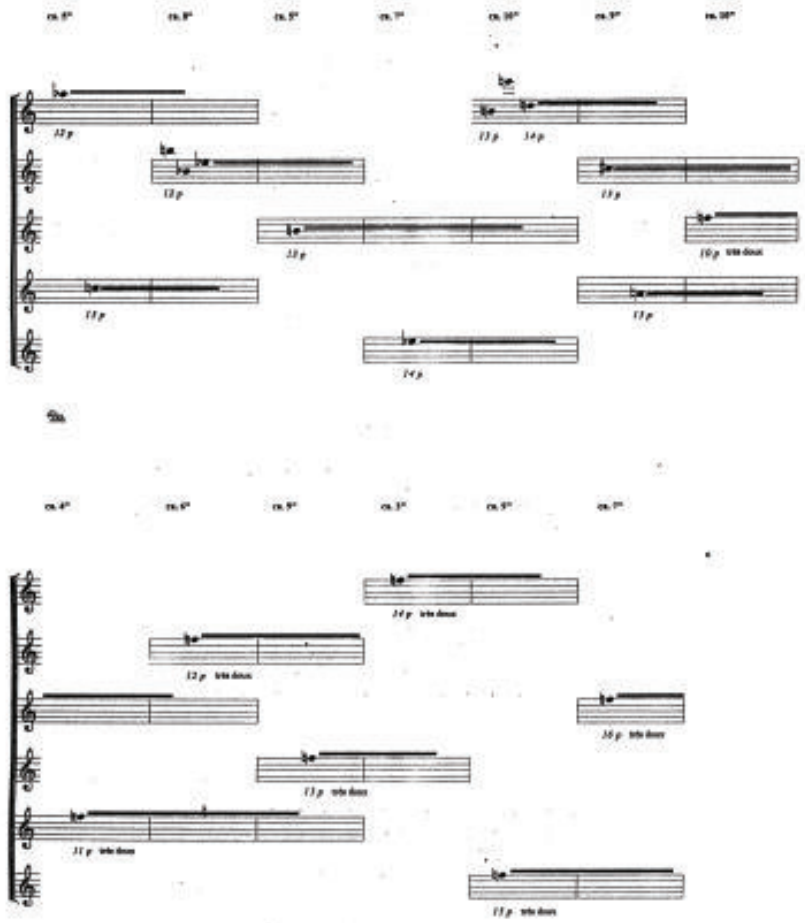


FIG. 13 – Dois momentos densidades distintas em Os abacaxis não voam de Guilherme Nascimento.

Estratégias coincidentes

Sistema intervalar, sistema de polarizações e economia de intervalos dispostos em dégradé, estes três seriam talvez os modos com que os três compositores jogaram suas notas ao vento fazendo sensível formas diferentes de movimento. Ora lento, porém direcionada; ora intenso, e apontando para muitas direções; ora rarefeito, sem direção e desenhando um espaço.

As três peças são construídas à base da soma seqüências, sejam intermitentes, sejam isoladas, sejam recorrentes. E tais seqüências seguem a matriz atonal da não repetição, do uso restrito da oitava,dos movimentos de simetria radial.Todas operam uma sonoridade próxima, embora singulares, da ressonância de pedal fixo. Trazem também este aspecto de simplicidade nos recursos, nas notações, embora cada uma à sua maneira exploram radicalmente um elemento: o extremos grave lentamente filtrado em Marisa Rezende, os jogos de oitavas disjuntas em Willy Corrêa de Oliveira e os graus de pianíssimo em Guilherme Nascimento.

Poderia ter pensado em um contágio mútuo não fosse o fato de que nenhum dos três compositores conheceram as partituras uns dos outros. A de W.Corrêa criada em 1977 é bastante anterior às outras duas, mas foi pouquíssimas vezes realizadas no Brasil e não era de conhecimento de M.Rezende quando ela escreveu Ressonâncias e nenhuma das duas peças era de conhecimento de Guilherme Nascimento. De onde viriam então tais traços de semelhança? Talvez a resposta esteja em traços dispersos na obra de Webern, Berio, Cage, Crumb e sobretudo na tendência por uma música informal apontada por Adorno em 1961. Poderia sintetizar então tais traços nos jogos de simetria irregular, no uso do pedal ressonante, nos grandes momentos de continuidade e direcionalidade, nas texturas estáticas. Teria assim nessas três peças exemplos de um afeto da música atual: notas jogadas ao vento, colar de pérolas e contas, ressonâncias.

São Paulo, abril.2006

Referências Bibliográficas
Adorno,Theodor W. Filosofia della musica moderna. Trad. Giacomo Manzoni. Turin: Einaudi, 1959.
Charles, Daniel. Musique nomade. Paris: Kimé. 1998.
Costa, Rogério Moraes O músico como ambiente e meio da improvisação livre, do compositor e instrumentista. tese de doutorado PUCSP. 2000.
Costère, Edmond. Mort ou transfiguration de l' harmonie. Paris: PUF. 1962.
Dalhaus, Carl – Schoenberg. Genébra: Contrechamps. 1997
Ferneyhough, Brian. "The Presence of Adorno", palestra realizada no Voix nouvelle 1994. Paris: Fond. Royaumont. 1994.
Ferraz, Silvio. "Varèse: a composição por imagens sonoras" in: Música Hoje, nº8. Belo Horizonte: UFMG. 2002.
Klee, Paul - "Histoire de l'oeuvre comprise como genese: Lundi, 27 février 1922" in: Écrits sur L'Art I: La Pensée Creatrice. Paris: Dessaien e Tolra. 1980.
Ligeti, Gÿorgy. "Aspect du langage Musical de Webern" in: Neuf essais sur la musique. Genébra: Contrechamps. 2001.
Ligeti, Gyorgy. "Évolution de la forme musicale" e "La forme dans la musique nouvelle" in Neuf essais sur la musique. Genébra: Contrechamps. 2001.
Messiaen, Olivier Techniques de mon langage musicale. Paris: Leduc. 1940.
Nicolas, François – "l' analyse musicale du concert: quelles catégories?". texto apresentado no Séminaire Enjeux, fonctions et modalités du concert : Aujourd'hui, Hier, em 1998.
Rezende, Marisa. "Unidade e diversidade em Ressonâncias"in: Cadernos de Estudo: Análise Musical, 2. S.Paulo: Atravéz. 1990.
Salles, Paulo de Tarso. Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico. Tese de doutorado. Depto.de Música do Instituto de Artes da Unicamp. 2005.
Schaeffer, P. Traité des Objects Musicaux. Paris: Éditions du Seuil.1966.
Sponton, César. As estratégias e a forma: algumas considerações sobre o tempo musical. dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2000.

Notas

[1] Palestra apresentada na Faculdade Santa Marcelina, 1998.

[2] Ver sobretudo "Histoire de l'oeuvre comprise como genese: Lundi, 27 février 1922" (Klee, 1980. pp. 343 seq).

[3] Para a análise e exemplos de *Ressonâncias* foi utilizada a partitura publicada pela Rioarte om cópia de Alfredo Barros. Existem outras duas versões com pequenas diferenças desta, o manuscrito de Marisa Rezende e outra, copiada deste, publicada junto ao artigo da compositora sobre sua peça, em *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, com cópia de Silvio Ferraz.

[4] Sobre Improvisação livre ver a tese de *O músico como ambiente e meio da improvisação livre*, do compositor e instrumentista Rogério Moraes Costa, defendida na PUCSP. Neste trabalho a questão da transitoriedade dos objetos é estudada a partir das experiências de improvisação livre do grupo Akronon, formado pelo autor, Edson Ezequiel de Souza e Sivio Ferraz.

[5] Por alturas não definidas estou aqui chamando a atenção para objetos cujo foco não é a altura nem o jogo intervalar mas apenas aspectos de uma escuta textural: distanciamento, densidade, intensidade, espessura.

[6] A este respeito ver escala mel formulada a partir de dado psicoacústico empiríco pelos psicólogos Stanley Stevens e Edwin Newman, e pelo engenheiros John Volkman em 1937.

[7] Sobre a escala sons puros,sons tonais, grupos nodais, tramas e ruídos, ver Schaeffer: 1966.

[8] Pensado a peça como como texturas e transições, uma interpretação deste trecho valeria ser tocada "debussyneanamente" em leve *staccato* com pedal, fazendo assim transitar-se docemente de uma sonoridade à outra, se bem que a versão gravada tendo a própria Marisa Rezende ao piano traga uma sonoridade mais ríspida para a entrada desses blocos soltos de terças (cf. Cd Marisa Rezende- Música de Câmara. Selo LAMI-005-ECAUSP, 2003 – ID 5)

[9] Vale dizer que a obra de Marisa, embora transpareça o jogo de improvisação livre, também tem seu artesanato minucioso, mas como que passo-a-passo revisitado ao piano.

[10] Figuras extraídas da versão publicada do manuscrito do compositor pela MCA do Brasil.
[11] Adorno: 1959 e Ferneyhough: 1994.
[12] ver o artigo "Aspect du langage Musical de Webern" em Ligeti : 2001.
[13] A este respeito ver Ferraz, 2002, pp.8-30.
[14] Sobre a simetria em Villa-Lobos ver a tese Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico. (Salles: 2005).
[15] Ligeti, em seu artigo sobre Webern salienta o quanto a música é espacial a partir desta concepção particular de dodecafonismo. Ela se dá no espaço então apenas no tempo. Esta metáfora do tempo-igualespaço vem também apresentada por Ligeti em seu artigo "Evolution de la forme musicale" (Ligeti, 2001) e foi trabalhada pelo brasileiro César Sponton em sua dissertação de mestrado As estratégias e a forma: algumas considerações sobre o tempo musical, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2000. Vale também notar que a metáfora surge do modo bastante emblemático em Calder Piece de Earl Brown de 1963.

Silvio Ferraz - É Doutor (PUC - SP), compositor (ECA - USP), autor de Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX (São Paulo: Educ) e Livro das Sonoridades (Rio de Janeiro: 7 letras) bem como de diversas obras musicais apresentadas em festivais nacionais e internacionais de música contemporânea. Atualmente professor de composição junto ao departamento de música do Instituto de Artes da UNICAMP e pesquisador bolsista do CNPQ. <http://sussurro.musica.ufrj.br/fghij/f/ferrazsilvio/ferrazsilvio.htm>