

Coerência e variedade: aspectos objetivos da estruturação musical ocidental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Vinicius Siqueira Baldaia
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
viniciusbaldaia@hotmail.com

Resumo. Este trabalho consiste em uma investigação acerca de aspectos de estruturação em repertório variado de Música Ocidental. Baseando-se em bibliografia especializada em Teoria Musical, expõe os conceitos de Coerência, Variedade, Lógica Musical e Variação, fundamentando em tais um itinerário de investigação apto à Análise Musical de repertório de orientações estéticas distintas. Tem como objetivo final propor um método de análise de obras dos séculos XX e XXI à luz do repertório precedente, buscando neste último as chaves de escuta que guiarão a apreciação de repertório recente. Nos estudos de caso desenvolvidos, demonstra-se a aplicação prática desse itinerário analítico, desde repertório medieval até repertório do século XXI. Por fim, conclui-se que uma ferramenta analítica suficientemente genérica em termos estéticos, mas minuciosa em termos de avaliação do objeto de estudo, é útil ao apontamento de intertextualidade entre obras e evidencia continuação histórica de uma linguagem artística mesmo entre períodos históricos entendidos como contrastantes. Também se concluiu como legítimos dois eixos abstratos de organização do pensamento composicional ocidental que atravessa as eras, aqui denominados “Coerência” e “Variedade”.

Palavras-chave. Música contemporânea, Arte contemporânea, Análise Musical.

Coherence and Variety: Objective Aspects of Western Musical Structuring

Abstract. This work consists of an investigation about aspects of structuring in a varied repertoire of Western Music. Based on specialized bibliography in Music Theory, it exposes the concepts of Coherence, Variety, Musical Logic and Variation, basing on such a research itinerary suitable for Musical Analysis of repertoire with different aesthetic orientations. Its final objective is to propose a method of analysis of works from the 20th and 21st centuries in the light of the preceding repertoire, seeking in the latter the listening keys that will guide the appreciation of recent repertoire. In the case studies developed, the practical application of this analytical itinerary is demonstrated, from medieval repertoire to 21st century repertoire. Finally, it is concluded that an analytical tool that is sufficiently generic in aesthetic terms, but thorough in terms of evaluating the object of study, is useful for pointing out intertextuality between works and evidences the historical continuation of an artistic language even between historical periods understood as contrasting. . It was also concluded that two abstract axes of organization of western compositional thought that cross the ages, here called “Coherence” and “Variety”, were also legitimate.

Keywords. Contemporary Music, Contemporary Art, Musical Analysis.

Coerência e Variedade

Lógica, Coerência e memória musical

No livro *Fundamentos da Composição Musical*, Arnold Schoenberg afirma, a respeito da forma musical: “Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*...”; e, no parágrafo seguinte: “Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma” (SCHOENBERG, 2015, p. 27).

Nos escritos citados, Schoenberg expressa a necessidade de lógica e coerência para a criação de compreensibilidade da forma. E menciona a memorização das estruturas musicais como condição da compreensão. Isso suscita que o ouvinte compare os elementos memorizados e aqueles que ouve e ouvirá (donde a necessidade de memorização). Mais do que isso, implica que esse ouvinte estabeleça relações “lógicas” entre as estruturas comparadas, isto é, algum tipo de relação causal entre uma e outra, algo que liga dois fenômenos sonoros, uma vez delimitados tais fenômenos, através de uma operação qualquer - seja uma repetição literal e/ou uma transformação de algum tipo. Note-se que Schoenberg salienta a necessidade de uma efetividade perceptiva e memorizante, advogando pela percepção do fenômeno em detrimento de qualquer organização musical que não se possa apreender pela mera escuta. Falando sobre “motivo” musical, ele diz: “A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*”, ao que se segue, no parágrafo seguinte: “Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo” (SCHOENBERG, 2015, p. 35). Podemos deduzir destas duas últimas colocações, por antítese, que, se a ausência de variação (logo, repetição) não garante a lógica e a coerência, no mínimo auxilia no seu engendramento, o que pode significar que a permanência de elementos seja uma das condições da lógica e da coerência a que se refere Schoenberg.

Em *Connection of Musical Ideas*, Schoenberg afirma: “Tonality and rhythm provide for *coherence* in music; *variation* delivers all that is grammatically necessary” (SCHOENBERG, 1984, p. 287). De volta a *Fundamentos da Composição Musical*, ele nos diz: “A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças)” (SCHOENBERG, 2015, p.36). Dessa forma, uma definição de “coerência” começa a se delinear, ligada à ideia de

permanência de elementos, de invariância em algum grau, assim como a “variação” – a alteração de elementos em meio à preservação de outros – parece se relacionar à “lógica” musical, à sua “gramática”.

Em *Criteria for the evaluation of Music*, Schoenberg revela uma concepção de “lógica” em Música ligada à memorização e comparação de fragmentos musicais. Dessa maneira, ambos “lógica” e “coerência” parecem, para o autor, demandar “memória” e comparação do material musical (SCHOENBERG, 1984, p. 130).

A preocupação com a factibilidade de memorização mediante a escuta não é recente e, na Música dita Ocidental, podemos traçar suas origens na maneira mesma de transmissão da tradição musical pré-notacional da Idade Média – a saber, a via oral. No século XIII, o teórico conhecido como Anônimo IV escreveu que o problema da falta de notação musical exigia a memorização das estruturas musicais por parte de seus intérpretes, o que trazia implicações para a maneira de estruturação da música medieval, que era frequentemente composta e improvisada de maneira que suas próprias partes ajudassem na rememoração umas das outras (APEL, 1949, p. 243-244).

De acordo com Kühn, até as formas musicais clássicas se desenvolveram no sentido de privilegiar seções contrastantes (o que denominaremos “Variedade” mais à frente) seguidas por rememorações de ao menos uma seção precedente – comumente chamada “recapitulação” – e que se relaciona à memória musical que, para Schoenberg, consiste em condição ao estabelecimento de “Coerência” (SCHOENBERG, 2015, p. 27). A consideração de formas musicais clássicas como a sonata, rondó, minueto e trio, e scherzo revelará maneiras de construção musical em que o excerto final é uma repetição do inicial (ainda que com modificações), e em casos como a sonata e o rondó, há recorrências de material musical derivado das mesmas seções com que a peça se inicia e termina. Em todos esses casos, a repetição, literal ou parcial de elementos, é que auxilia na estruturação da forma musical, tornando suas ideias constitutivas “coerentes” (KÜHN, 2003, p. 17).

Teresa Catalán denomina como “sistema” qualquer ferramenta que se preste a estruturar uma obra “coerente” e “compreensível”, sendo esta constituída por um conjunto de sons e regras de combinação entre tais, seja por hierarquização, serialização, etc. (CATALAN, 2003, p. 24-25). Se “coerência” e “compreensão” dependem de (ou são atingidos por meio de) um “sistema” de base, e “sistema” é um conjunto de operações que,

por maior que seja a variedade dessas operações, rege o total dos eventos sonoros na música, pode-se deduzir que, ao menos em algum grau, a “coerência” a que se refere a autora se relacione à preservação de aspectos/elementos constitutivos ou relacionais (conexões entre materiais) em meio à profusão dos sons selecionados para constituírem aquela obra, afinal, o princípio organizador é único (ou são tais sons originários de uma única matriz operatória) e, assim, o que deriva dele carrega um ou mais traços originários da fonte. De volta às palavras de Catalán: “(...) pocas creaciones están fuera de un sistema que garantice el orden y el mantenimiento de aquellos aspectos que su autor haya considerado esenciales...la coherencia musical exige factores de limitación” (CATALAN, 2003, p. 26).

Em uma palestra proferida em 1933, Anton Webern explica que, para que uma ideia musical possa ser comunicada, ela precisa ser compreendida pela mera percepção. Por isso, a mensagem deve obedecer a uma “lei da apreensibilidade” (WEBERN, 1984, p. 42). Webern ainda explica que “apreensível” é aquilo cujos contornos são bem delineados, que se pode distinguir, perceber como autônomo; ele destaca: “diferenciação”. O autor fala que a apreensibilidade depende de um controle da variedade, em uma palavra, “coerência”. É interessante a nota do tradutor da edição brasileira sobre esse termo: “*Zusammenhang*, normalmente traduzido ao longo dessas conferências por coerência, esse termo pode significar também: unidade, coesão, correlação ou simplesmente relação” (WEBERN, 1984, p. 43, 47). Todo o trecho é um resumo sobre os fatores essenciais da apreensibilidade segundo Webern, que ele resume na sequência: “diferenciação, ou seja, distinção entre fatos principais e secundários, e coerência [ou “correlação”, segundo o tradutor]” (WEBERN, 1984, p. 43).

Para Webern, o princípio por trás da técnica serial é também aquele na imitação entre as vozes da polifonia franco-flamenca do século XV, o da coerência por meio da repetição. Trata-se do que Edmond Costère denomina “Cinética da Reiteração” (WEBERN, 1984, 96-97; COSTÈRE, 1962, p. 43-49). Se a técnica dodecafônica proporcionou grande liberdade inventiva e possibilidade de desenvolvimentos formais em larga escala, o fez porque, assegurando-se a série em todas as camadas do tecido musical, geraria unidade, “coerência” no nível harmônico, liberando o compositor à livre fantasia em outros parâmetros da criação: “variedade”.

Variedade e Variação – a propriedade do heterogêneo *versus* a técnica de transformação do material musical

Em *A questão da “ordem” na música nova*, Henri Pousseur revela um dos mais caros projetos do serialismo da década de 1950, qual seja, o de prosseguir com a pesquisa weberniana em busca de uma minuciosa “descontinuidade”. Entretanto, ao tentar-se integrar o princípio da descontinuidade ao projeto serial integral, verificou-se uma contradição de ordem perceptiva, pois, ao se eliminar a “figura”, isto é, estruturas musicais prontamente reconhecíveis e somente então passíveis de constituírem uma descontinuidade a nível estrutural, a música foi acometida por uma “impotência formadora” que tornava toda a obra “estruturalmente vazia” (POUSSEUR, 2008, p. 100). O projeto da descontinuidade não mais poderia ser alcançado, pois a impossibilidade de determinação de estruturas musicais tornou imperceptíveis as rupturas de continuidade. Como dissera o próprio Pousseur no início do artigo, nessa nova realidade, qualquer evento poderia seguir qualquer outro evento – “ao menos para a percepção” -, de modo que não se construiu qualquer expectativa de continuidade, a qual poderia então ser frustrada em favor de uma percepção de descontinuidade (POUSSEUR, 2008, p. 92). Em poucas palavras, o compositor tomou consciência de que, para produzir descontinuidade a um “nível mais elevado” (isto é, em larga escala) da estrutura musical, seria necessário construir unidades reconhecíveis e memorizáveis em sua especificidade, somente então passíveis de comparação e distinção com cuja ordenação o compositor poderia atingir essa descontinuidade (POUSSEUR, 2008, p. 101-102).

Isso se dá por dois motivos principais. Primeiro, porque o número de parâmetros composicionais e de suas gradações é limitado e, após esgotar a paleta de cores de cada parâmetro composicional, o compositor se vê obrigado a repeti-los (POUSSEUR, 2008, p.114-115). E segundo porque existe um fator limitante que antecede o potencial combinatório dos parâmetros composicionais como elementos discretos passíveis de ordenação, a saber: os limites fisiológicos da percepção e da cognição. Nosso cérebro não é capaz de armazenar e processar uma quantidade ilimitada de informações independentemente do tempo de exposição a tais e de sua complexidade de organização, precisando selecionar alguns dos sinais que recebe e descartar outros (ROEDERER, 2002, p. 220).

Fica evidente por que mesmo Webern, tido como modelo para a geração de Pousseur precisamente por sua mais explícita rejeição da ordem clássica, não se absteve de engendrar

relações de simetria e periodicidade. Webern compreendeu que a efetividade de seu projeto composicional de subversão da ordem clássica dependeria de seu domínio dos fundamentos dessa mesma ordem, de modo que pudesse então desviar-se dela. Na prática, isso significa que uma profusão de combinações de elementos musicais sem relações imediatas e em algum grau previsíveis, tal como a “figura” repetida, o “motivo” ou a relação harmônica recorrente, impede a percepção de unidades constituintes daquele tecido musical, sendo, antes, o próprio tecido apreendido como um todo homogêneo, um todo imprevisível que, por isso mesmo, é previsível em sua afiguralidade (ver POUSSEUR, 2008, p. 113, incluindo as notas de rodapé 3 e 4 de MENEZES). Lembremos que a própria concepção do dodecafonismo pautou-se no que Edmond Costère viria a denominar como “Cinética da Reiteração”, isto é, da repetição, da unidade por meio da reincidência em larga escala de uma ausência de repetição em curta escala (COSTÈRE, 1962, p.128). Seria preciso, então, utilizar os recursos composicionais de maneira econômica, isto é, atribuindo-lhes redundância/repetição em seu emprego (POUSSEUR, 2008, p. 127). Assim, somos apresentados à importância da instituição de unidades internamente “coerentes” para que se possa criar contrastes a um nível estrutural superior, isto é: “variedade”.

Nas palavras de Schoenberg, “variação”, por outro lado, seria a técnica composicional de alteração de componentes do material musical enquanto preserva parte desses elementos: “I define variation as changing a number of a unit’s features, while preserving others...” (SCHOENBERG, 1984, p. 287). Segundo Menezes, a obra composta consiste em uma “trama referencial” cujos componentes (materiais musicais) relacionam-se entre si (na memória, após percepção), autorreferenciando-se uns aos outros em maior ou menor grau (MENEZES, 2013, p. 18). Mas tal só pode acontecer se os objetos forem suficientemente distintos para parecerem ao observador materiais distintos, e não um mesmo objeto, mas, ainda assim, suficientemente similares para que um pareça se referir a outro. A “variação” é justamente a técnica de manipulação dessa relação dialética entre permanência e impermanência de elementos em um objeto/material musical.

Estudos de caso: Coerência e Variedade como expressas no repertório

Com base na discussão apresentada, como poderíamos formular uma ferramenta de análise que consiga abordar o mais variado repertório ocidental anterior ao século XX, ao mesmo tempo em que se preste à variedade musical moderna e contemporânea? Ao falarmos do repertório e de discussões relacionadas à Composição Musical sob o prisma dos eixos

“Coerência” e “Variedade”, buscamos evidenciar verbalmente o que subsiste como problema mais elementar da estruturação musical ao longo da história contada nas obras: o problema de propor objetos estéticos que, projetados no tempo, instituem a sensação de obra autônoma, de fratura temporal autossuficiente e destacada do tempo cronológico da experiência cotidiana, mas nova, de interesse informativo e de convite à reflexão.

Isso posto, o que permanece, independentemente da obra, é, em geral, o problema: que elementos musicais constituem o eixo da coerência? E que elementos se prestam à variedade? Decantemos, respectivamente: que parâmetros composicionais permanecem sendo mantidos ou repetidos, mais ou menos literalmente; que aspectos morfológicos do tecido musical são preservados; quais são retomados após um hiato; quais são previsíveis; quais permanecem presentes por mais tempo; quais permanecem por toda a obra?

Figura 1 - Prelúdio em Sol Menor do BWV 535, de J. S. Bach (primeira página)

PRAELUDIUM ET FUGA V.

Praeludium.

Manuale.

Pedale.



B.W. XV.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV.

Consideremos o *Prelúdio em Sol Menor* do BWV 535. À primeira vista, observamos algumas divisões patentes na partitura: um primeiro “momento” musical de dois compassos (a), com arpejos e uma nota pedal (não sustentada) atacada apenas nos tempos 2 e 4; outro (b), do compasso 3 ao comp. 13, mais polifônico, cujas vozes possuem majoritariamente rítmica constante; outro (c), do comp. 14 ao 18, com uma descontinuidade mais pronunciada em relação ao que se deu musicalmente até então, pois interrompe a polifonia para instaurar uma passagem em forma de *toccata*, escrita em fusas ininterruptas e em voz real única; outro (d), do comp. 19 ao 31, ainda em fusas, mas com aparente sequência melódica a duas vozes, repetida por todos esses compassos com variação exclusivamente de suas alturas; outro (e), do comp. 32 ao 35, que mantém em uma voz a figuração em fusas, embora não mais com perfil meramente sequencial, mantém uma segunda voz mais lenta, e introduz uma terceira voz; uma pequena “transição” do comp. 35 ao 36 (trecho que possui elementos de (e) e de (f), a “seção” seguinte); por fim (f), do comp. 36 ao 42, temos uma polifonia a cinco vozes, distinta não apenas no número de partes como também na constituição de suas linhas em relação à polifonia dos compassos 3 a 13. O que justifica o seccionamento (de maneira nenhuma inequívoco e único) proposto? Cada passagem possui estruturas musicais exclusivas, presentes de seu início a seu fim como tais e que param de existir a certa altura, nunca mais retornando na peça. São exemplos:

- Em (a): o arpejo do acorde de tônica (Sol menor) com perfil descendente-descendente-ascendente em semicolcheias, a cada retorno na inversão seguinte (baixo na terça, na quinta, na fundamental e na terça, respectivamente):

Figura 2 - Seção (a) do *Prelúdio* do BWV 535



Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

- Em (b): uma voz constituída exclusivamente por um motivo de pausa de semicolcheia mais altura em colcheia mais repetição da mesma altura em semicolcheia; uma ou mais vozes que se articulam exclusivamente sobre os contratempos da unidade de tempo do compasso:

Figura 3 - Seção (b) do *Prelúdio* do BWV 535




The image displays two systems of musical notation for the second section of the Prelude in C major, BWV 535. The first system consists of three measures, and the second system consists of four measures. The notation is arranged in three staves: a top treble staff, a middle bass staff, and a bottom bass staff. Analytical markings include blue circles around notes in the top staff of the first system, blue brackets under notes in the top staff of the second system, red circles around notes in the middle staff of the first system, and red brackets under notes in the middle staff of the second system.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

- Em (c): única voz real:

Figura 4 - Seção (c) do *Prelúdio* do BWV 535



The image shows a single system of musical notation for the third section of the Prelude in C major, BWV 535. It features a single melodic line in the treble clef, characterized by a series of sixteenth-note runs. The bass staff is empty.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos

- Em (d): sequência melódico-harmônica estrita rearticulada a cada compasso (exceto no último compasso, em que ocorre aumento da dinâmica harmônica, como um prenúncio da mudança na textura); baixo duriúsculo e harmonia errante¹ (suspensão do centro tonal); única “seção” a duas vozes “móveis” (isto é, nenhuma das vozes é um pedal estático):

Figura 5 - Seção (d) do *Prelúdio* do BWV 535

Figure 5 shows two systems of musical notation for the section (d) of the Prelude in G minor, BWV 535. The top system consists of two measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. A red circle highlights the first note of the treble staff. Below the bass staff is a box containing the chords $vii^{\circ 7}$ and V_5^6 . The second measure has a red circle highlighting the first note of the treble staff. Below the bass staff is a box containing the chords $vii^{\circ 2}/ii?$ and $Gr^6(\text{enarmonizado})/iv?$. The bottom system also consists of two measures. The first measure has a red circle highlighting the first note of the treble staff. Below the bass staff is a box containing the chords $vii^{\circ 7}/VII?$ and $V_5^6/VII?$ and $V_5^6/IV/IV?$. The second measure has a red circle highlighting the first note of the treble staff. Below the bass staff is a box containing the chords $vii^{\circ 2}$ and $vii^{\circ 3 4}(\text{enarmonizado})/vi$ and $V_5^6/vi?$ and $V_5^6/IV/IV?$. Blue brackets group the two measures of each system.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

- Em (e): coexistência dos extremos de mobilidade rítmica (velocidade) de toda a peça – uma textura que inclui uma voz em fusas ininterruptas e uma voz que consiste em um pedal grave rearticulado a cada mínima:

Figura 6 - Seção (e) do *Prelúdio* do BWV 535

Figure 6 shows two systems of musical notation for the section (e) of the Prelude in G minor, BWV 535. The top system consists of two measures. A blue bracket highlights the upper voice in the treble clef staff. The bottom system also consists of two measures. A red bracket highlights the lower voice in the bass clef staff.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

¹ A análise harmônica abaixo se baseia na nomenclatura utilizada em *Funções estruturais da harmonia* (SCHOENBERG, 2004), com o acréscimo da cifra Gr^6 com o significado: “acorde de sexta alemã”.

- Em (f): polifonia a cinco vozes com imitação ininterrupta entre ao menos duas delas:

Figura 7 - Seção (f) do *Prelúdio* do BWV 535



Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

As características acima descritas consistem em elementos, ao mesmo tempo, de coerência a um nível inferior, ao nível da “seção” que constituem, por serem constantes do início ao fim de sua respectiva seção, como consistem também em elementos de variedade a um nível superior da organização musical, pois são em grande parte características exclusivas de uma única seção, cada uma. Existem, por outro lado, características compartilhadas por mais de uma seção (como “textura polifônica”, “a existência de arpejos” e “notas pedais”), mas essa reincidência – constatemos: inevitável – é atenuada pelo fato de que Bach opta por não repetir múltiplos parâmetros composicionais tais como conjugados em uma seção anterior, evitando com isso a percepção de uma repetição de materiais ou de seções. Em um nível mais elevado, a tonalidade de Sol Menor responde ao eixo da coerência que sustenta toda a obra, e o desvio no que denominamos seção (d) não é senão um contraste temporário que, por contrastar com a estabilidade harmônica até então inquestionada (e talvez por isso ignorada pelo ouvinte), aumenta a consciência da estabilidade tonal precedente e reforça seu retorno, não mais indiferente, mas necessário ao estabelecimento de unidade em nível global (OLIVEIRA, 1977, p. 85).

Tendo o prelúdio do BWV 535 em mente, consideremos o Op. 11 de Arnold Schoenberg – as *Drei Klavierstücke*, de 1909.

A primeira peça, por exemplo, possui forma tritpartite “A–B–A” em larga escala, cujo germe gerador (e, porque virtualmente onipresente, unificador) está enunciado já nos compassos iniciais.

Figura 8 - Fragmentos da primeira peça do Op. 11 de Arnold Schoenberg.

The figure presents a detailed musical analysis of the first piece from Schoenberg's Op. 11. At the top, a short musical fragment is shown with the tempo marking 'Mäßig'. It features several intervallic structures: 'a (3ª menor + semitom)', 'd (3ª maior + semitom)', 'c (2ª menor + 2ª maior [em direções opostas])', and 'b (4ª justa + semitom)'. Below this, the analysis is divided into several sections:

- Sequência de a:** A section showing the development of structure 'a' in a melodic context, marked 'pp'.
- a como resultante harmônica:** A section showing structure 'a' as a harmonic result, including 'a invertido' and 'c variado'.
- Langsam:** A section marked 'langsam' showing 'b melod.' in both hands.
- Other sections:** Further developments of 'b melod.' and 'a' in different contexts, with 'c retrogradado' and 'c invertido' also indicated.

Red arrows indicate the flow and relationships between these different analytical sections.

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1910 (1925). Plate U.E. 2991 (partitura). Apontamentos analíticos por nossa autoria.

Schoenberg desenvolve o discurso por meio da proliferação de estruturas melódico-harmônicas mínimas, com as quais articula a forma e gera harmonias contrastantes. As estruturas nomeadas como **a**, **b**, **c** e **d** na imagem acima geram não apenas as figuras melódicas e texturas que permeiam a peça, como também os conjuntos intervalares que serão

indivíduos e utilizados economicamente na seção central a fim de gerar identidade harmônica no interior de alguns trechos (com a qual o compositor gerará contrastes harmônicos em nível superior), como os compassos acima, construídos exclusivamente como desenvolvimento sequencial da harmonia de **a** na mão direita e como figura melódica na mão esquerda em contraste a passagens em que **b** predomina. Note a “variedade” textural gerada por Schoenberg, portada por unidades de coerência harmônico-melódica de base (**a**, **b** e **c**): melodia acompanhada por acordes; sequência de módulos melódicos a duas ou três vozes (a depender da interpretação subjetiva); polifonia linear a três e duas vozes.

Tendo em mente as considerações acima, vejamos a obra *Nones* de Luciano Berio, e que similaridades podemos traçar entre a maneira como ela e as obras anteriormente analisadas são estruturadas. Dado que Berio não realiza um trabalho temático em sentido estrito, não ouvimos em nenhum momento uma figura que se destaque como principal guia da escuta em meio à textura. No entanto, nos momentos em que há fragmentos melódicos em um mesmo instrumento (isto é, pequenas sequências de três a quatro alturas sucessivas), observamos uma constante: esses fragmentos tendem a constituir um tricírculo de semitom + terça menor (como o fragmento “a” analisado na peça de Schoenberg, acima). E, visto que frequentemente esses fragmentos são espalhados pela orquestra e pela tessitura de maneira bastante variada, acentuando um aspecto descontínuo e imprevisível no arranjo das alturas, esses fragmentos melódicos podem soar ao ouvinte de maneira bastante análoga a uma polifonia imitativa, onde a atenção é constantemente desviada de uma a outra voz para que se perceba a repetição parcial ou literal do conteúdo intervalar e rítmico. Mesmo quando uma “voz” enuncia um fragmento de apenas duas alturas diferentes, essas alturas raramente são outras que não uma terça ou um semitom (incluindo suas inversões e suas distribuições em oitavas), não deixando de contribuir à percepção de coerência entre os fragmentos melódicos, apesar da variedade (de timbre, registro, ordem e dinâmica) em suas apresentações. Na primeira página, podemos observar isso ao verificar que a peça se inicia com um salto de terça menor composta à harpa; que o único salto dos violoncelos é o de terça menor composta; que, aos clarinetes, temos uma terça maior composta ao mesmo tempo em que uma sexta menor composta se configura à guitarra elétrica; e que tudo isso se dá ininterruptamente. É interessante notar também que essa “complementaridade” intervalar, uma vez percebida a homogeneidade (“coerência”) harmônica – que decorre da constituição da série de base que é já construída a partir de transposição do fragmento de semitom + terça menor, assinalado acima -, além da maneira como o compositor deliberadamente trata essa série -, se dá mesmo

entre objetos não melódicos. Por exemplo, o agregado acórdico com o qual os violinos começam simultaneamente também consiste no tricorde básico de terça menor + semitom. Por fim, tal complementaridade também se dá entre instrumentos parcialmente simultâneos ou estritamente sucessivos, como a entrada da guitarra elétrica, com a sexta composta que mencionamos, que forma, junto da harpa, alguns agregados harmônicos do mesmo tipo. Portanto, não apenas no projeto harmônico anterior à peça, isto é, seu planejamento serial, mas também na maneira de utilização desse projeto, fica patente a função unificadora que ele assume nesse início e que na verdade persiste por toda a obra. Essa unificação melódico-harmônica estabelece uma relação entre a percepção de unidade a médio prazo - porque há redundância/repetição/congelamento do parâmetro das alturas sucessivas e simultâneas - e uma percepção de tensão/expectativa - porque o ouvinte não sabe entre que timbres e registros acontecerão as “imitações melódicas” e a complementaridade harmônica. Em outras palavras, a homogeneidade harmônica possibilita a imprevisibilidade (variedade) de outros aspectos da textura sem que se sacrifique a percepção de unidade (coerência) entre os elementos imprevisíveis.

Outro aspecto que percebemos quando da escuta da obra é a maneira como Berio utiliza os timbres como elementos estruturantes do discurso, o que é referido por Toffolo como “dimensão morfológica” (TOFFOLO, 2015, p. 184). Os compassos iniciais têm como preponderante um tipo de morfologia sonora de espectro percussivo e de rápido decaimento dinâmico. Nos referimos aos timbres da harpa, do piano, da guitarra, do vibrafone, do xilofone, da celesta e do *glockenspiel*, especialmente. Esses instrumentos atuam frequentemente como um único “meta instrumento”, ou como “naípe”, pois são usados simultaneamente e de maneira tão imbricada que suas figurações individuais são absorvidas por uma percepção homogeneizante - o que, salientemos, não acontece com todos os instrumentos. Também contribui a essa percepção a complementaridade harmônica a que nos referimos anteriormente, e também uma complementaridade de ordem rítmica: as durações tornam os ataques imbricados e difíceis de dissociar; as alturas frequentemente enunciam grupos de terça menor + semitom entre esses instrumentos, como se, juntos, eles gerassem essa unidade harmônica fundamental. E é interessante notar, sobre o comportamento desse “tipo morfológico”, que sua característica homogênea permite traçar um seu “desenvolvimento” ou “variação” como unidade. A preponderância desse “tipo morfológico”, que chamaremos doravante de TM-1, é gradualmente filtrada da textura, tornando-se cada vez menos presente, até que, entre os comp. 20 e 23, praticamente desapareça. Enquanto essa

“filtragem” acontece, outros tipos morfológicos ganham destaque na textura. O primeiro deles é composto por fragmentações melódicas de instrumentos com timbres com sustentação (como cordas e sopros). Esse, que chamaremos de TM-2, consiste, portanto, em uma espécie de textura imitativa, que pode ser mais ou menos polifônica a depender da quantidade de sobreposições desses fragmentos, o que varia bastante ao longo da peça (como vimos ao abordar o aspecto das densidades). Assim é que, entre os comp. 7 e 12, TM-2 começa a se destacar enquanto TM-1 tem seu expediente cada vez mais reduzido, chegando a ficar pela primeira vez um compasso inteiro ausente (comp. 10). Em seguida, os comp. 13 a 17 reintroduzem um “tipo morfológico” renunciado pelos compassos iniciais: um ou mais acordes sustentados longamente nas cordas – TM-3. Esse “tipo morfológico” atinge preponderância nos comp. 18 e 21, onde TM-1 está chegando a seu mínimo de presença até aqui e TM-2 começa a ser também filtrado. Nos compassos seguintes, temos a reaparição súbita de TM-1, que é ressignificado por não mais dominar a textura ao lado de TM-2, como ao início, mas ao lado de TM-3 – o compositor utiliza elementos já conhecidos em uma nova combinação para gerar variedade. A dinâmica geral desse trecho é mais alta do que os trechos precedentes e, se olharmos a partitura do início até o ponto em que estamos, notaremos uma direcionalidade das intensidades, que caminham ao ápice no comp. 26.



Figura 9 - *Nones*, de Luciano Berio (primeira página).

To Mr. and Mrs. Berberian

1

NONES

PER ORCHESTRA

LUCIANO BERIO

Musical score for *Nones* by Luciano Berio, page 1. The score includes parts for 1 Flauto, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarineti in Si b, 1 Saxofono Contr., 2 Fagotti, 1 C. Fagotto, 4 Corni in Fa, 4 Trombe in Do, 3 Tromboni e Tuba, Timpani, 6 Cassa e Triangolo, 2 Piatti picc. med., 2 Tamburi Milit. c.c. s.c., 2 Tam-Tam picc. gran., Celeste opp. Glock., Vibraphono opp. Xilof., Chitarra Elettrica, Arpa (e Pianof.), Violini A, B, C, Viole, Violoncelli, and C. Bassi. The score is in 2/8 time and features various dynamics and articulations.

Fonte: Edizioni Suvini Zerboni, 1954.



Figura 10 - Nones, de Luciano Berio (quarta página).

4



24 25 a 2 26 27 28

F1. *f* *p* *ff* *sfz* *pp*

Ob. *p* *ff* *sfz* *pp*

Cl. *p* *ff* *sfz* *pp*

Fag. *sfz* *pp*

Cor. I. III. *p* *ff* *pp*

Trb. *mf* *Sord.* *f*

Trbn. *p*

Tuba III. *p*

Timp. *f*

Tamb. *p* *f*

Chit. *sfz*

Arpa *sfz*

Pf. *mf* *f* *sfz* *ff* *sfz* *f* *sfz* *mf*

A. *mf* *sfz* *pp*

Vni B. *mf* *sfz* *pp*

C. *mf* *sfz* *pp*

Vle. *senza Sord.* *p* *ff* *pp*

Ve. *senza Sord.* *p* *ff* *pp*

Cb. *p* *ff* *pp*

Fonte: Edizioni Suvini Zerboni, 1954.

Considerações Finais

Assim como no *Prelúdio* do BWV 535 e no Op. 11 de Schoenberg, há seccionamentos formais bastante claros à percepção, mas a interpretação de suas funções na grande forma, assim como das funções de seus elementos constitutivos, é ambígua em razão da não literalidade das repetições administradas. E, também como naquelas peças, na obra de Berio temos o estabelecimento desses “momentos” ou “seções” com limites mais ou menos precisos devido ao “congelamento” de certos parâmetros da textura, como a predominância deste ou daquele “tipo morfológico”, o nível de densidade vertical e horizontal da textura, entre outros. Esse “congelamento” é o que engendra “coerência” no interior de cada seção e uma “identidade” que fomenta a memória, a qual, por sua vez, proporcionará a comparação das estruturas já ouvidas com aquelas por ouvir.

Assim, concluímos com este trabalho que é possível estabelecer eixos de “coerência” e de “variedade” em repertório muito diversificado, que guiem a escuta de modo que, como ouvinte, se possa estabelecer relações de significado musical entre os elementos dessa música. Esse significado independe de textos verbais e se veicula por meio das estruturas musicais com as quais o compositor trabalha. Ficou evidente neste trabalho, contudo, que aquilo que será eleito como mais ou menos importante, as maneiras específicas de tratamento desses objetos e as relações criadas entre objetos são imprevisíveis a priori, o que é uma característica da atividade criativa em jogo na Composição Musical.

Referências

APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Musica 900-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.

BACH, Johann Sebastian. *Praeludium et Fuga V: em Sol Menor, BWV 535; órgão*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B.W. XV. Partitura. 8 páginas. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Prelude_and_Fugue_in_G_minor,_BWV_535_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Prelude_and_Fugue_in_G_minor,_BWV_535_(Bach,_Johann_Sebastian)) Acesso em: 27 jun 2022.

BERIO, Luciano. *Nones; orquestra*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1954. Partitura. 40 páginas.

CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados em el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003. 420 páginas.

COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Editora Idea Books S.A., 2003.

MENEZES, Flo. *Matemática dos Afetos: tratado de (re)composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2013.

MESQUITA, Marcos. *Aspectos da Articulação Temporal na Música Instrumental do Século XX*. Orientador: José Antônio Rezende de Almeida Prado. Campinas, 1995, 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1995. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285102>. Acesso em: 17 de março de 2021.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo MENEZES e Mauricio Oliveira SANTOS; seleção de textos, prefácio e notas críticas: Flo MENEZES. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

ROEDERER, Juan. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Drei Klavierstücke: Op. 11; Piano*. Vienna: Universal Edition, 1910 (1925). Plate U.E. 2991. Reimpressão: twentieth-Century Piano Classics (pp.118-29). Partitura. 12 páginas. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/3_Pieces,_Op.11_\(Schoenberg,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/3_Pieces,_Op.11_(Schoenberg,_Arnold)) Acesso em: 27 jun 2022.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Trad. Leo BLACK. Los Angeles: University of California Press, 1984.

TOFFOLO, Rael. Jogo de tensões na Sequenza I. In: MENEZES, Flo. *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.