



Estaticidade movimentada: a diversidade de eventos de uma mesma categoria de comportamento sonoro presentes de *Dérive I* de Boulez

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Danilo Valadão

UFRGS – danilo_valadao@hotmail.com

Jeferson Colling

UFRGS – jef.colling@gmail.com

SUBÁREA: Composição

Resumo. O trabalho é resultado de uma investigação acerca de movimento e música voltado à geração de estratégias composicionais. Depois de observada a estaticidade movimentada em articulações como trinado e eventos sonoros da peça *Dérive I* de Boulez, os conceitos peircenianos de *type* e *token* trabalhados por Hatten (1994) são tratados como ponto de partida para a uma reflexão acerca de possibilidade de processos criativos. O conceito de Circularidade de Bertissolo, linearidade e não linearidade de Kramer fundamentam a categorização utilizada para descrever o resultado perceptivo dos eventos sonoros de *Dérive I*.

Palavras-chave: Type; Token; Movimentação; Boulez; Derive

Title. *Agitated Staticity: the Diversity of Events of Same Category of Sound Behavior in Boulez's Dérive*

Abstract. The work is the result of an investigation on movement and music aimed at generating compositional strategies. After observing the staticity moved in articulations such as trill and sound events in the piece *Dérive I* by Boulez, the Peircenian concepts of *type* and *token* worked by Hatten (1994) are treated as a starting point for a reflection on the possibility of processing processes. Bertissolo's concept of Circularity, as well as Kramer's notion of linearity and non-linearity are used to describe the perceptual result of the sound events in *Derive I*.

Keywords: Type; Token; Motion; Boulez; Derive

1. Introdução

Os comentários crítico-analíticos deste trabalho visam explorar em *Dérive*, de Pierre Boulez, a coexistência e inter-relação de estaticidade e movimentação, assim como de linearidade e não linearidade. Lançamos mão também do conceito de *type* e *token*, tal como usados por Hatten (1994), para salientar como aspectos fundamentais do comportamento sonoro de *Dérive* que interagem de modo a gerar essa ambiguidade ocorrem em diferentes níveis e com diferentes realizações.

Cook, ao concluir uma revisão da história das epistemologias da teoria musical, nos fala de “uma consistente transição epistemológica do mundo externo para o interno: da ciência

natural para a psicologia e daí para a fenomenologia” (COOK 2002, p.99). Especialmente o repertório pós tonal, em sua abordagem múltipla e idiossincrática da organização formal, se beneficia de um olhar que busque, mais do que estabelecer uma descrição arquitetônica da forma, refletir sobre a natureza da experiência de escuta proporcionada pela música analisada e os meios utilizados para tal. Em consonância com essa ideia, buscamos em Bertissolo (2013) e Kramer (1988) conceitos que auxiliem em uma reflexão sobre a experiência sonora musical oferecida pela peça de Boulez.

2. Fundamentação teórica: *type*, *token*, *circularidade* e *estabilidade de alta densidade de ataque*.

Para explicar a existência de um estilo musical, gênero ou significado expressivo, Hatten (1994) utiliza conceito da semiologia pierceniana como *type* e *token*: *type* referindo a gênero e/ou significado expressivo e *token* como a sua realização. Numa abordagem prática, o gênero de minueto é um *type* e um minueto composto é um *token*.

Segundo Hatten,

Os *tokens* têm uma faixa de variação permitida, restrita na medida em que tal variação não obscureça a identificação de seu tipo (*type*). Assim, a interpretação contextual da variação em um *token* pode levar a significados expressivos mais individuados e menos gerais do que os oferecidos pela correlação expressiva de seu tipo. Apesar da restrição de permanecer "fiel ao tipo", os *tokens* permitem o crescimento do significado e podem levar à criação de novos tipos no estilo. (HATTEN, 1994, p. 30).ⁱ

Hatten restringe a análise de *type* e *token* aos referenciais culturais que determinadas passagens nas músicas de Beethoven e seus pares podem suscitar e como eles geram significado através do pareamento criativo de tópicosⁱⁱ. Aqui, aproveito para empregar o conceito de *type* não apenas como o reconhecimento de um gênero culturalmente estabelecido, mas também como a geração de uma qualidade de comportamento de um evento musical e *token* como a utilização desta qualidade para a construção de uma sonoridade, seja a geração de técnicas instrumentais ou combinação de comportamentos num conjunto. Desta forma, podemos utilizar este conceito como uma técnica composicional que garanta uma coesão estrutural para construção do contexto musical.

Circularidade é um dos componentes do arcabouço conceitual produzido por Bertissolo em sua tese de doutorado, baseado em correlações entre as correntes de estudo sobre movimento, música e a capoeira. A circularidade foi conceituada como uma propriedade dos

eventos sonoros que geram estaticidade através de uma movimentação sem variação das alturas e/ou de padrões rítmicos. A falta de variações leva a uma inércia, gerando uma sonoridade estática. Nas palavras de Bertissolo, “circularidade é a estaticidade como movimento recôndito, dinâmico, interno, como promessa de movimento latente” (2013, p. 123).

O conceito de circularidade dialoga diretamente com as ideias de linearidade e não-linearidade de Kramer. A linearidade é utilizada para descrever a experiência de escuta musical quando características percebidas no presente são sentidas como implicações daquilo que foi ouvido anteriormente na peça (KRAMER 1988 p.20). Quando as relações musicais geram essa sensação de trajetória que caracteriza a linearidade criam também expectativas mais ou menos claras daquilo que deve se seguir no futuro, fala-se de uma linearidade direcional, caso o processo de mudanças não implique um ponto de chegada com alguma clareza o que se terá é aquilo que Kremer chama de linearidade não-direcional. Enquanto a linearidade é atribuída ao caráter processual da música, a ideia de não-linearidade procura dar conta dos aspectos musicais cujo resultado escapa à sensação de causalidade, sendo percebidos homogêneos e estáticos ao longo do tempo ou cujas mudanças são ouvidas sem relação de sentido com aquilo que precede, de maneira que na mente do ouvinte não aflora a ideia de um trajeto e, sim, a de um mosaico descontínuo (KRAMER, 1988 p.40). A circularidade, portanto, propõe uma caracterização de um tipo específico de não-linearidade, cujo movimento é análogo ao de um espiral, no qual “não conseguimos discernir início-meio-fim, dentro, fora, linearidade ou causalidade” (BERTISSOLO, 2013 p. 123).

3. A estaticidade movimentada em *Dérive I*.

Pela natureza da construção dos eventos musicais, *Dérive I* é uma peça que joga com o desafio do limite entre a inércia dos sons sustentados e o dinamismo da variedade rítmica. Nela é possível destacar a presença de diversos exemplos de sonoridades circulares, tanto a nível individual dos instrumentos, como o trinado e trêmolo, como a nível de grupo, com texturas compostas por elementos estáticos e elementos agitados, gerando uma estabilidade de alta densidade de ataques. É gerada, assim, certa ambiguidade com a associação da alta densidade de ataques - geralmente associada a ideia de movimentação - com a sensação de estaticidade, que aqui é fruto da baixa variação do comportamento sonoro. Com isso, vemos a circularidade/estabilidade de alta densidade de ataques como um *type* e os diversos eventos

como seus *tokens*. Sendo assim, apresentaremos os exemplos presentes em *Dérive I* que funcionam como diversas realizações da estabilidade com alta densidade de ataques.

O primeiro exemplo de realização é o trinado. Este é um elemento muito presente na peça, soando constantemente quase que em sua totalidade (ver Fig. 1). O trinado se justifica como elemento de comportamento circular por conta da existência de diversos ataques que, no entanto, não constroem uma trajetória direcional. O trinado, em instrumentos com baixo sustentação, pode servir para gerar a ilusão de nota sustentada, sendo utilizado, por exemplo, no cravo no período barroco e no piano ao longo de todo seu repertório. Outro exemplo é o trêmolo, um pouco menos destacado na obra que o trinado, mas também muito presente.

Expandindo as possibilidades de exemplos através da simultaneidade de instrumentos podem ser observados na sobreposição de sons sustentados e agrupamentos de notas curtas e rápidas (*acciaciaturas*) (ver Fig. 3).

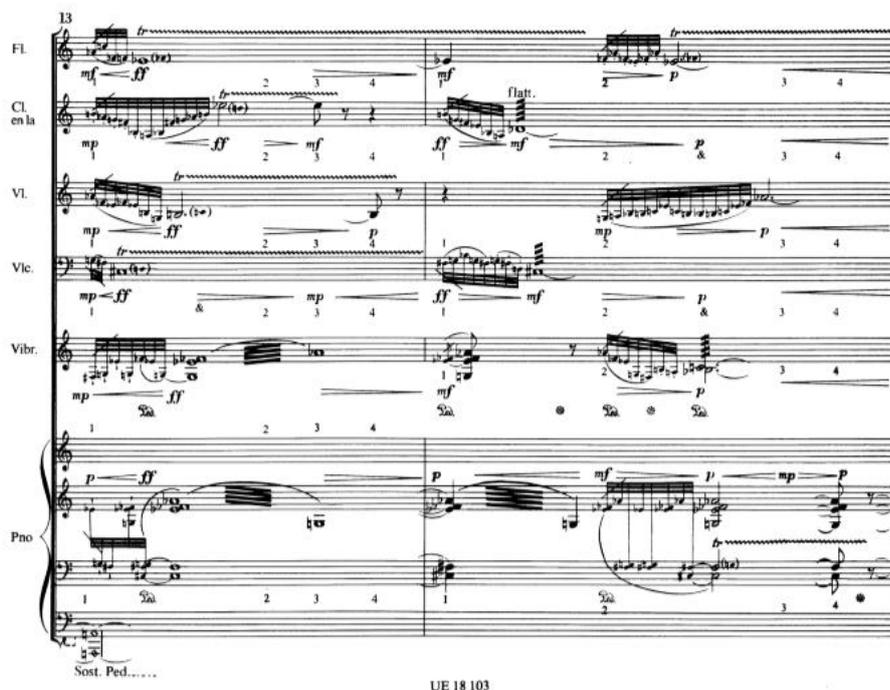


Figura 3. Compassos 13 e 14 de *Dérive I*. É possível observar a confluência de notas, longas, *acciaciaturas*, tremolo de altura, tremolo ordinário, nota longa após único ataque.

Notas longas em um som contínuo após único ataque junto às *acciaciaturas* criam uma sonoridade ambígua entre o estático e o agitado e com isso, uma sonoridade insertada na categoria de estabilidade de alta densidade, pois há a simultaneidade de elementos independentes representantes de polos extremos quanto ao volume de ataques. Como resultado, é escutada uma agitação estática ou estaticidade agitada. Uma vez que as notas

longas estabeleçam um som contínuo formado por diversos ataques, a ambiguidade deixa de ser um conceito e sonoridade resultantes para se tornar a unidade apreciada.

Como visto, a circularidade, marcada pela ambivalência do estatismo movimentado, se dá em múltiplos níveis, configurando um *type* explorado ao longo da peça em diferentes realizações (*token*). Em um nível formal médio - aquele que trata de segmentos formados por um conjunto de elementos e que soma duração de vários segundos - a circularidade se dá por uma constante repetição de gestos semelhantes e a constante presença da sustentação de notas por meio de trinados e trêmolos, já em um nível mais localizado, na individualidade dos gestos, temos esses trinados e trêmolos, que permeiam toda música, que em si são gestos de caráter circular.

4. Linearidade e não-linearidade em diferentes níveis estruturais.

Concomitantemente ao caráter estático gerado pela alta redundância e imprevisibilidade do material, durante a parte A (1 -27) há um discreto aumento na quantidade de ataques nos picos de movimentação rítmica em direção ao compasso 16, observável no gráfico elaborado por Moguillansky (2004). Essa progressão é acompanhada de uma intensificação das dinâmicas que, em seu constante envelope ondulante de *crescendo decrescendo*, passam a apresentar menor contraste, fixando-se aos poucos em um patamar que varia apenas entre *f* e *ff*. No que segue, após um recuo, se estabelece o clímax de movimentação e de dinâmica desta parte inicial, entre os compassos 23-26.

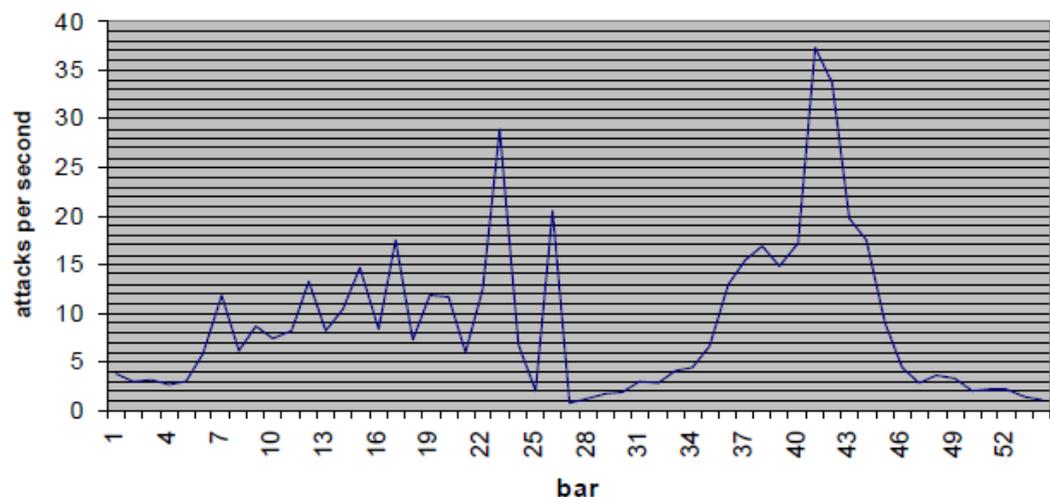
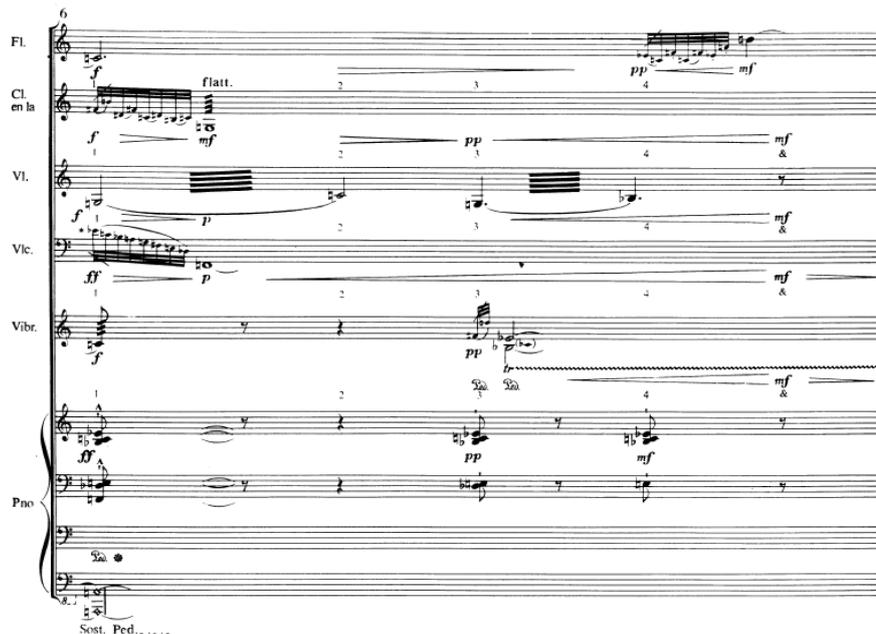


Figura 2. Ataques por segundo ao longo de *Dérive I* (Moguillansky 2004, p. 48)

Essa construção até o compasso 16, contudo, é sutil e não configura uma direcionalidade com meta inequívoca, ou seja, quem ouve não irá necessariamente esperar por um clímax. A revelia disso, o constante aumento e diminuindo de dinâmicas, densidade textural e quantidade de ataques, é prenhe do ápice que se estabelece ao final da seção, de maneira que, mesmo que não se perceba claramente o caminho gradual acima descrito, a sensação estabelecida com chegada deste ápice é de linearidade.

Ao longo de toda primeira parte, a música flui em ondas de expansão e retração energética, uma característica cuja ubiquidade em diferentes níveis evoca novamente a ideia de *type* e *token*. Esse *type*, a expansão e retração energética, é realizada em dois *tokens*, um ao nível do gesto instrumental com *crescendos* e *decrescendos* ao longo das notas sustentadas e outro, ao nível textural, pelo ir e vir na densidade de ataques. A figura 3, abaixo, apresenta o compasso 6, onde se pode observar estes envelopes de dinâmica, já o aumento de densidade textural, movimentação rítmica e expansão do registro em direção ao agudo fica evidente ao comparar-se esse trecho com o compasso 26 (figura 4).



The image shows a musical score for measure 6, divided into four measures (1, 2, 3, 4). The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. en la (Clarinet in B-flat), Vi. (Violin), Vlc. (Viola), Vibr. (Vibraphone), and Pno. (Piano). The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, and *ff*, as well as performance instructions like *flatt.* and *Sost. Ped.*. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Figura 3. Compasso 6 de *Dérive I*

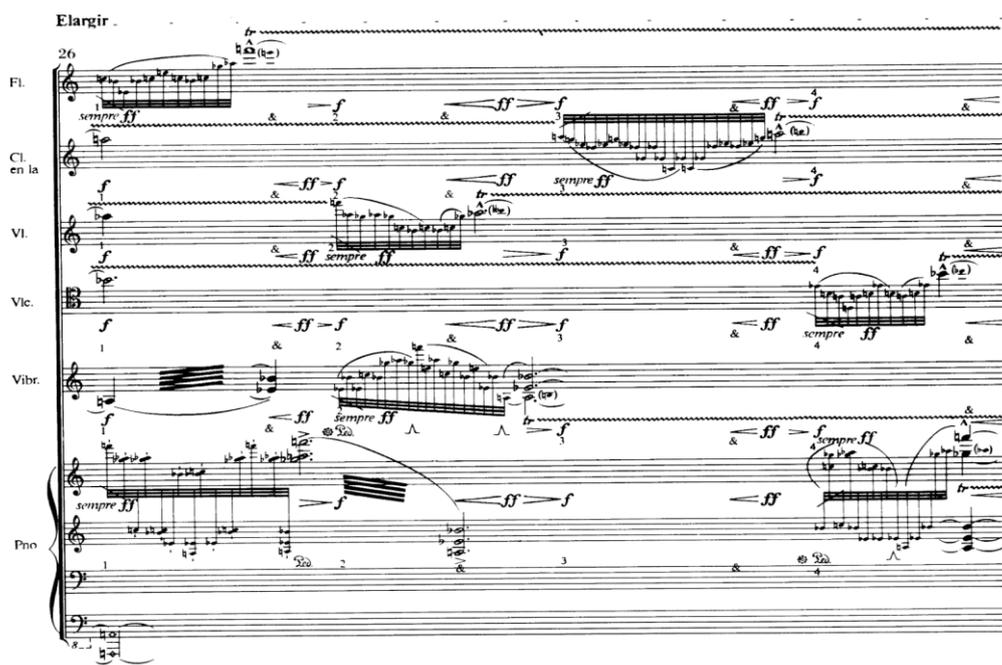


Figura 4. Compasso 26 de *Dérive I*, clímax da parte A.

Uma consequência relevante e interessante da presença deste ápice ao final da primeira parte é seu efeito sobre o início da segunda parte. A descontinuidade que marca o início da parte B, no compasso 28, pode ser sentida como algum tipo de consequência do extravazamento de energia em torno do compasso 26, ou seja, criando uma sensação de linearidade. Na hipótese de serem cortados da música os compassos finais da parte A, o resultado seria bem outro, ouvindo-se parte A e B como dois blocos formais não só distintos, mas auto contidos e sem relação dramática.

Para que se estabeleça com mais força um senso de linearidade direcional, um ponto de chegada inequívoco é fundamental. Em *Dérive I* isso fica claro ao compararmos o efeito da primeira e da segunda parte. A direcionalidade da segunda parte - baseada também principalmente em densificação da textura, aumento das dinâmicas e expansão do registro - é consideravelmente mais perceptível, o que se dá principalmente por partir de um grau muito menor de energia, tornando menos ambíguo o processo, como se pode ver no gráfico apresentado acima. Contudo, seu ponto de chegada, entre compassos 41-44, não tem a força dos compassos 23-26, tanto por atingir um patamar menor nas dinâmicas, como por vagar por uma quantidade maior de materiais, sendo menos assertivo. No compasso 44 a coalescência de diferentes instrumentos na sugestão de uma linha melódica lírica é rapidamente revertida, deixando a sensação de um processo que é abandonado pelo meio do caminho, dissolvendo-se antes de atingir o ápice para o qual parece se direcionar. O resultado disso é a sensação de que

a primeira parte é mais linear e direcional em comparação com a segunda, a despeito da menor ambiguidade dessa última ao longo de seu processo. Assim, o ápice mais claro da peça se dá ainda no final de seu primeiro terço, enquanto o ponto de chegada do final da segunda parte - o qual, mais tradicionalmente, seria o grande ápice da peça - é menos intenso em dinâmicas, menos focado motivicamente e, com isso, rico em implicações não realizadas. Isso configura aspecto fundamental do resultado estético e identidade expressiva de *Dérive I*, que tem em seu final um algo de reticente, como se nos afastamos de um universo inquieto do qual, durante a escuta, observamos apenas um recorte e que existe para além dos limites do início e final da peça.

Linearidade e não-linearidade não são características mutuamente excludentes e raramente se apresentam sem uma considerável dose de ambiguidade (KRAMER 1988 p. 58). *Dérive I* se caracteriza justamente por essa ambivalência, trabalhando com níveis de redundância organizados de maneira a criar um caráter circular e simultaneamente construindo efeitos de linearidade a partir, principalmente, de transformações na densidade e dinâmica, gerando alguma direcionalidade e climaxes que servem de pontos de referência na compreensão de um percurso dramático. Essa mesma ambivalência presente ao nível formal mais alto se encontra também no interior do caráter circular que permeia a peça, constituído pela repetição de gestos que, individualmente e em uma menor escala de tempo, são direcionais, ou para remeter novamente a Bertissolo, incisivos. Com essa constante repetição de gestos que claramente se direcionam por *accatiatura* a uma nota final, é obtida uma circularidade especialmente ambígua, cuja estaticidade movimentada é formada por micro direcionalidades inequívocas.

5. Conclusão

Através de observações que permitiram a correlação entre o conceito que envolve técnicas como trinado e tremolo e as possibilidades de construção de sonoridades Em *Derivé I*, foi possível apontar certas aplicabilidades dos conceitos de *type* e *token* no universo composicional e configurou um estudo especialmente interessante para essa abordagem por conta da construção de ambientes ambíguos entre estaticidade e movimentação. Com os conceitos elaborados por Kramer e Bertissolo foi possível refletir sobre o resultado fenomenológico das escolhas composicionais em *Dérive I*, o que, acreditamos, pode ser extrapolado para outras peças e contribuir para uma maior consciência dos compositores no que diz respeito ao resultado fenomênico de suas próprias decisões criativas.

Por fim, este trabalho tem por intuito promover uma conceituação que possa instigar a criação de novas peças sob a ótica do movimento em música. Mais especificamente, através da observação de uma estratégia analítica que gera uma descrição de um aspecto sonoro (análogo a *type*) e o aplica para a geração de elementos composicionais e sonoridades (análogo a *token*). A ideia de *type* é aplicável especialmente ao processo de planejamento composicional e desenvolver um repertório de possíveis realizações dessas ideias base - diferentes *tokens* - é essencial para enriquecer o conteúdo estético expressivo da composição.

Referências

BERTISSOLO, Guilherme. Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e capoeira. 2013. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado)–UFBA, Salvador.

BOULEZ, Pierre. *Dérives*. Bath: Universal Editions, 1984. Partitura.

COOK, Nicholas. Epistemologies of music theory. *The Cambridge history of Western music theory*, p. 78-105, 2002.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MOGUILLANSKY, Eduardo. Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez: una análise de *Dérives*. *Altura-Timbre-Espacio. Cuaderno de Estudio*, Buenos Aires, 5.v, p.43-52, Educa, 2004.

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

Notas

ⁱ Tokens have a range of allowable variation, constrained to the extent that such variation does not obscure the identification of their type. Thus, contextual interpretation of variation in a token can lead to more individuated and less general expressive meanings than are offered by the expressive correlation of its type. Despite the constraint of remaining "true to type," tokens allow for growth of meaning, and may lead to the creation of new types in the style. (HATTEN, 1994, p. 30)

ⁱⁱ Traço estilístico.