MÁRIO CÉSAR ALBERINI LOUREIRO

COMUNICAÇÃO VISUAL: O CORTE COMO SUBSTRATO DA COMPOSIÇÃO E SEUS EFEITOS NA FORMA E NO MOVIMENTO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração em Intersemiose na Literatura e nas Artes, sob a orientação do(a) Prof.(a), Doutor(a) Sílvio Ferraz.

São Paulo
2004

COMISSÃO EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Silvio Ferraz.

Pontifica Universidade Católica

_____

_____

_____

_____

_____

_____

São Paulo, _____ de_____ de_____ de 2004.

À Helena, Henrique e Daniel.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que, com sua presença escondida e silenciosa, tenha inspirado em mim a Sua profunda sabedoria.

Aos meus pais, pelo carinho e apoio constantes.

Agradeço à Helena, minha esposa, companheira e parceira, pela ajuda fundamental, pela compreensão e paciência.

Agradeço ao Henrique e ao Daniel, meus filhos, que com sua pureza e amor me ensinaram sempre a acreditar.

Ao meu orientador, Sílvio Ferraz, exemplo de competência e dedicação, pela colaboração em cada etapa deste trabalho.

A Maristela, minha irmã, que com sua bondade e prontidão, me acolheu durante um bom tempo.

Aos amigos, Fernando Kozu e André Siqueira que estiveram ao meu lado partilhando idéias, inquietações e alegrias.

Agradeço a CAPES pela bolsa de mestrado concedida, sem a qual não teria condições para realizar este trabalho.

A Simone Oliani, que, com seus desafios, me fez olhar para o que estava latente.

A Lucilena Pereira Corrêa, Fátima Carneiro dos Santos e Magali de Oliveira Kléber pelo especial incentivo.

Ao Léo Oliveira, Maria Helena Vianna, Danilo Willeda Cruz, Edna Martins de Oliveira, e a todos que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho.

"E para que este imaginário possa desabrochar(...), sem nunca ser retido,
garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil,
para que ele seja livre de seus próprios signos, jamais figurativos,
o texto prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça"
Roland Barthes

LOUREIRO, Mário C. A. **Comunicação Visual: o corte como substrato da composição e seus efeitos na forma e no movimento**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RESUMO

O propósito desta dissertação é discutir a importância do corte, gesto de articulação e ruptura, como elemento fundamental na constituição de uma rede de comunicação na escuta musical. O corte é visto aqui como interferência num fluxo sonoro, fluxo esse ora relacionado à forma, ora livre, em movimento. Destaca-se daí sua potência de expressividade ou conectividade. Diferenças de registro sonoro, de duração, de massa, de densidade e de perfil, enfim, quaisquer diferenças na constituição dos objetos são fatores que contribuem para essa força. Em alguns casos, garantem a forma; em outros, dilaceram-na. Há situações em que, através deles, predomina a dimensão espacial, que reflete um estatismo, uma arquitetura. Há outras em que sua presença torna o tempo dinâmico e, associado ao movimento, conduzem à escuta. Algumas idéias e conceitos relacionados aos cortes são levantados para apoiar a proposição de um ensaio tipológico, e sugerir a sua aplicação como uma estratégia composicional e comunicacional da escuta. Neste intuito, analisam-se as relações com o *continuum* e a possibilidade de considerá-lo também como um gesto expressivo. O trabalho toma por base a tipo-morfologia proposta por Pierre Schaeffer e as reflexões de Gilles Deleuze acerca do *tempo*, principalmente do tempo da cesura e do acontecimento; do conceito de *ritornelo* e da relação *material/ forças*.

Palavras-chave: forma,composição, escuta, análise, movimento.

LAUREIRO, Mário C. A. **Visual Communication: the cut as substratum of composition and their effects in the form and in the movement**. 2004. Dissertation (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to discuss the importance of the cut, articulation gesture and rupture, as fundamental element in the constitution of a communication net in the musical listen. The cut is taken here as interference in a resonant flow, flow that some times is related to the form, other times free, in movement. It stands out its potency of expressiveness or connectivity then. Differences of resonant registration, of duration, of mass, of density and of profile, finally, any differences in the constitution of the objects are factors that contribute to that force. In some cases, guarantee the form; in other, they lacerate it. There are situations, through it selves, the space dimension prevails, that it reflects an static situation, an architecture. In a different situation, its presence turns the dynamic time and, associate to the movement, they drive to the listen. Some ideas and concepts related to the cuts are lifted up to support the proposition of a typological rehearsal, and to suggest its application as a compositional and comunicational strategy of listen. In this intention, the relationships are also analyzed with the continuum and the possibility of considering it as an expressive gesture. The work takes for base the typemorphology proposed by Pierre Schaeffer and reflections from Gilles Deleuze concerning the time, mainly of the time of the caesura and of the event; of the *ritornelo* concept and of the relationship material/forces.

KEY-WORDS: form, composition, listen, analysis, motion.

LISTA DE TABELAS

Figura 1 - Exemplo de *Accentus* 21
Figura 2 - Exemplo de *Concentus* 22
Figura 3 - Exemplo de *Agnus Dei* em que a melodia é determinada pela intenção do texto 23
Figura 4 - Exemplo de Monomotivismo 40
Figura 5 - Exemplo da Partitura da Terceira Sonata para Piano 49
Figura 6 - Exemplo de Constância e Variabilidade 60
Figura 7 - Metastasis 61
Figura 8 - Metastasis 62
Figura 9 - Álbum para a Juventude Opus 68, nº 21 61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

Música e Linguagem **5**

Música e Significado *6*

A Linguagem e o conceito de estrutura musical *9*

O problema da linguagem no discurso musical da vanguarda *11*

1. DA SINTAXE À FORMA **17**

1.1 Música e palavra **21**

1.2 Retórica musical **25**

1.3 Romantismo **35**

1.4 Dodecafonismo **38**

1.5 A caminho de uma nova retórica **42**

2. MOVIMENTO **53**

2.1 Kinesis e Stasis **56**

2.2 Resgate do estudo sobre o movimento **58**

2.2.1 Constância e variabilidade dos fatores musicais *59*

2.2.2 Fatores oposicionais e variáveis sistemáticas *60*

2.2.3 Mobilidade discreta e mobilidade contínua *61*

2.2.4 Convergência e divergência de evolução *62*

2.2.5 Movimentos lineares e circulares *62*

2.2.6 Variáveis quantitativas e qualitativas *62*

2.2.7 O móvel e o movente *63*

2.2.8 O equilíbrio dinâmico *63*

2.2.9 A homeostase *64*

2.2.10 Morforése e Morfogênese *65*

2.3 A Música Aleatória de Cage - Um aformalismo **65**

2.4 A Relação Tensão/Repouso **67**

2.5 Da forma ao movimento **68**

3. CORTE E SUAS RELAÇÕES **73**

4. CORTES: UM ENSAIO TIPOLÓGICO **90**

4.1.Delimitação do Objeto **92**

4.1.1 Tipologia 94

4.1.2 Morfologia 97

4.1.3 Campo perceptivo 103

4.2 Um ensaio tipológico 105

4.2.1 Planos de escuta 106
4.2.2 Tipos de corte *107*
4.2.2.1 Pela força de expressividade 107
4.2.2.1.1 Cortes Notáveis *109*
4.2.2.1.1.1 Corte de Choque ou Expressivo. 109
4.2.2.1.1.2 Corte Elemental 110
4.2.2.1.2 Cortes Neutros 111
4.2.2.1.2.1 Corte de Continuidade 111
4.2.2.1.2.2 Corte Sutil 112
4.2.2.1.3 Corte Demarcatório 113
4.2.2.2 Pelos critérios 113

CONSIDERAÇÕES FINAIS 116

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 119

ANEXOS 124

Comunicação Musical: o corte como substrato da composição e seus efeitos na forma e no movimento

Introdução

INTRODUÇÃO

Considerando a música eminentemente como uma organização do sonoro no tempo, a composição musical seria justamente a maneira como o compositor disporia aí as idéias sonoras, condicionadas a sistemas como o modal, tonal, dodecafônico ou quaisquer outros que possam ser criados. A questão que surge, portanto, é de que maneira ocorre a conexão das idéias composicionais no tempo? Quais fatores permitem que uma composição de cinco, sete, dez ou mais minutos mantenha sua força e seu interesse? Ou, mais precisamente, quais os fatores envolvidos na conexão das idéias musicais?

Há dois casos mais comuns em que se revela esta organização da música no tempo.

O primeiro remete às relações entre as idéias musicais, as quais submeteram-se todas as composições a partir do século XVI até muitas tendências da primeira metade do século XX, inclusive um tipo de montagem da música eletroacústica. Aplica-se, para configurar o andamento dramático da obra, uma retórica entre os acontecimentos musicais em várias formas de relação. Relações de repetição, de diferenciação, por variação, derivação, analogia ou contraste, assim como os aspectos formais tradicionais como justaposição de partes, as formas variação, as formas com desenvolvimento, culminando na forma sonata, e toda segmentação das partes como frases, períodos, etc.

O segundo, ganharia impulso com o pensamento de Pierre Schaeffer no *Traité des Objets Musicaux* à idéia de objeto sonoro, a partir da segunda metade do século XX. É a situação geral da música eletroacústica. Por um lado, prevalece uma combinatória do material que leva, de forma geral, a obras estáticas, substituindo desta maneira as formas tonais; constrói-se ou manipula-se um som, através de todo um aparato tecnológico, e então se expõe este som, deixando que ele dure até que haja uma saturação,

para conectar posteriormente a ele uma variação ou um novo som. Por outro, pensa-se a composição pela noção de processo, de modo que esta vai se construindo pouco a pouco e incorrendo em proliferações e transformações graduais do material; isto é, a forma configura-se através do desenvolvimento do som.

Em todos esses casos, a decisão incorre sobre o objeto. É o objeto passando no tempo. Independentemente da estratégia utilizada pelo compositor, que ora privilegia o tempo, ora o espaço, ora o som, ora a escritura, a questão, em geral, é: de quê se constitui o material que organiza a estrutura e como ele está exposto?

Mas, da experiência de escuta de uma composição como a *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, por exemplo, desperta-se para o trajeto da composição condicionado às relações que impulsionam gradualmente os objetos musicais e desta maneira, garantem o que é expressivo. Por mais que se tenha consciência do material e dos objetos, parece que o que move esta composição são os movimentos em descontinuidade, fluxos, que são engendrados por interrupções, rupturas, diferenças e fragmentações. Um constante g*aguejar*, um vai e vem resultando numa alternância de objetos. Embora, os objetos sejam descontínuos e em alternância, a percepção configura um movimento contínuo e fluído.

Pretende-se neste estudo, analisar o contato entre as partes, ou melhor, a passagem; fazer a observação de como o tipo de corte poderia interferir nos objetos musicais e na continuidade da composição musical, destacando-se daí sua própria força expressiva. Isto implica na constatação de uma *forma dinâmica*, uma organização sonora não cristalizada ou formatada, mas vibrando no tempo, em movimento. De maneira geral costuma-se observar a forma musical como um recipiente no qual se deposita o material sonoro, ou como uma *fôrma* da qual se pode utilizar para organizar os sons. Porém, a música remete à sensação de movimento, como se os acontecimentos musicais fossem conseqüência de uma decisão no momento anterior e assim sucessivamente.

Por este foco é possível concentrar-se em uma relação dos objetos musicais que, com base nas proposições de uma lógica da sensação de Gilles Deleuze[1], implique menos numa relação *forma/substância*, mas aponte diretamente para uma situação *material/força*. Portanto, observando por este prisma, pretende-se destacar o corte entre os objetos musicais como uma força que desestabiliza um campo, o que significa, idealizar o corte como uma energia expressiva. Segundo o compositor Brian Ferneyhough, ocorrem linhas de força entre os objetos, fazendo surgir uma "impulsão conectiva estabelecida no ato de ir de um objeto a outro"[2]. Trata-se, segundo o autor, "de empenhar esforços no trabalho sobre o espaço entre os objetos, no momento em que se diferencia um em relação ao outro conceitualmente, estruturando aquilo que é expressivo, considerando linhas de forças entre eles"[3].

Este trabalho tem como propósito realizar uma investigação/escuta da composição musical por uma perspectiva do corte na forma e no movimento; ou seja, qualquer interrupção em um *continuum* sonoro. Em outras palavras, propõe-se a analisar e classificar alguns tipos de cortes e de como, ao fazer o foco na escuta dos cortes, pode-se remeter a uma perspectiva musical além da forma, portanto a uma perspectiva musical do movimento, o que faria suscitar afetos/reações que de outra maneira não seriam despertados. Para isto, a escuta estaria ora centrada nos cortes e nos instantes, ora nos objetos, de modo que através do contato entre eles perceberíamos os cortes. Ou seja, centrado na varredura de campo, um evento, fragmentos, ou centrada simplesmente no ponto de inflexão dos objetos: o corte em si. Tanto em uma situação quanto na outra, têm se uma força que gera um desequilíbrio momentâneo entre passado, futuro e presente. Enfim qualquer elemento que apareça e se destaque, como algo que chame a atenção e que interrompa um movimento ou um *continuum* etc...

---

[1] DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. 1981.
[2] FERNEYHOUGH, Brian. *Le temps de la figure*, p. 127/128.
[3] Idem, Ibidem.

Mas quando o movimento, a vida da composição fica muitas vezes condicionada à relação entre os objetos musicais – figurações melódico-harmônicas, sonoridades, personagens rítmicos, blocos, é como se ocorresse um choque na passagem de um para outro, ou como sugere o compositor Brian Ferneyhough, "um ímpeto conectivo entre os objetos projetando-os como uma energia expressiva"[4]. Este choque aparece como um *corte*, uma cesura que nos fornece à sensação de que algo foi interrompido para que outro venha lhe tomar o lugar. Esta cesura possibilita um contato entre objetos, e ainda, determina que os próprios objetos sejam delimitados por tais choques. Em síntese, precipita uma interrupção que provoca a emergência de um acontecimento.

As atuações dos cortes na música podem ser comparadas muitas vezes aos elementos, funções sintáticas e efeitos da linguagem verbal. Muitas vezes, reforçando esta analogia do corte em música com a linguagem verbal relaciona-se o corte ao discurso musical de uma forma que ele atue tanto quanto uma articulação atua no discurso verbal, mas também, segundo Deleuze e Guattari, como uma *expressão atípica*. Por exemplo, um corte de articulação funciona como uma conjunção, mas numa situação inesperada em que "leva ao estado de variação as formas corretas, e as arranca de seu estado de constante", uma "expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua"[5].

Para Deleuze e Guattari, nessa situação, a expressão atípica "representa o papel de tensor, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou a um além da língua. O tensor opera um tipo de transitivização da frase, e faz com que o último termo reaja sobre o precedente, remontando toda a cadeia... uma expressão tão simples como 'e' pode representar o papel de tensor através de toda a linguagem"[6]. Os tensores colocam a língua em variação contínua, é assim que se espera que o corte no *continuum* sonoro

---

[4] Idem, Ibidem.
[5] DELEUZE G. e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs* vol. 2, pag 44.
[6] Idem Ibidem.

Música e Linguagem

A relação entre a música ocidental e linguagem possibilita a compreensão do desenvolvimento da música pela perspectiva da forma musical em um primeiro momento, principalmente através da influência da palavra e do texto sobre a organização musical, e, mais adiante com a influência da ciência da retórica no discurso verbal.

Grande parte da referência que a música encontrou para estruturar-se, foi encontrada nesta ciência. Esta influência foi tão forte que contribuiu para a constituição de uma própria retórica musical e, posteriormente, inspirou uma idéia de forma, de organização das idéias, motivos, ou melhor, das figuras musicais. Assim, música e linguagem estiveram, durante muito tempo, firmemente vinculadas.

Quando se pensa na música como linguagem, de saída depara-se com vários aspectos que suscitam indagação. Um dos aspectos mais polêmicos é o do *significado musical,* principalmente no que se refere à semântica da música. Muitas tendências estéticas, ressaltando aquelas de cunho formalista, se inclinam à análise do elemento sintático, estrutural, arquitetônico, reservando para o plano semântico, observações vagas e imprecisas. Diante disso, por hora, aponta-se - como solução inicial - a indagação de Jacobson de que se "a música é uma linguagem que se signifique a si mesma"[7].

Por conta desta questão, surge freqüentemente a indagação, caso se adote a linguagem verbal como modelo lingüístico: se a música pode ser considerada uma linguagem, admitindo que ela pode estar privada desta característica fundamental da significação musical. Porém, se analisado do "ponto de vista estruturalista e semiológico para o qual qualquer sistema de signos pode ser uma linguagem"[8], poder-se-ia afirma que

---

[7] BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*, pág. 9.

[8] Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 76.

"à música mais que a qualquer outra linguagem, parece como que concedido o privilégio ao aspecto estrutural da linguagem mesma, basta excluir desta o aspecto semântico"[9].

Diante de tal posição, torna-se imprescindível verificar alguns aspectos a respeito desta questão em música.

Música e Significado

O significado musical é sempre uma questão equívoca; por um lado, muitos negam a capacidade semântica da música, quando o fazem baseados no modelo verbal. Susane Langer sustenta justamente que *a música não possui um vocabulário*[10]. Tanto pelo lado dos formalistas puros como pelo dos conteudistas as soluções parecerão discutíveis.

Nattiez alerta para ambivalência da expressão semântica musical, que em uma primeira acepção abstrai de toda a referência ao mundo vivido. Refere-se ao sentido musical como "a descrição da própria música e define-se o significado do signo musical como a descrição do significante"[11]. Uma semântica que descreve a significação dos elementos da sintaxe musical. Uma outra acepção defendida por Eduard Hanslick[12], em seu livro *Do Belo Musical*, publicado pela primeira vez em 1854, é descrita por Jean Jacques Nattiez destacando que a música nada significa; apenas se pode verbalizar os efeitos que ela produz nas pessoas, e que só a este nível é que se pode falar em significação musical. Por esta perspectiva, Nattiez aponta três direções que se afiguram como resposta

---

[9] Ibid, p.77.
[10] LANGER, Susane apud Fubini, Opus cit, p. 83.
[11] NATTIEZ, J. J., *Semiologia da música*, 1993, p. 28.
[12] HANSLICK, E. *Do Belo Musical*, 1989.

à associação de um sentimento ou uma imagem a uma determinada forma musical[13]:

> 1) Uma obra musical carrega-se de significações precisas que lhe podem ser dadas por um contexto verbal ou situacional, expressamente ligado à obra para lhe fixar significação. Como processos correntes, citaremos o título da obra, o recurso ao programa (em sentido lato: poema ou argumento à cabeça da partitura ou fornecido ao ouvinte num documento), a presença simultânea, ao lado da música, da língua natural (música vocal) ou de uma situação carregada de significações (é o caso do *ballet*, da ópera ou da peça de teatro acompanhada de música de cena). A significação do *Leitmotiv* wagneriano deve-se à utilização conjugada de todos esses processos, de modo que a leitura das *tábuas* de *Leitmotiv* desempenha efetivamente o seu papel na percepção semântica dos motivos.
>
> 2) É conhecido o caso dos Leitmotiv citados por Lavignac na sua *Voyage à Bayreuth,* caracterizados por sucessões de quartas descendentes e exprimindo todos decisão... Apresentamos como hipótese de estudo que esta *raiz musical* como lhe chama Lavignac, busque a sua motivação numa analogia entre o perfil melódico da frase musical e a curva de entoação das frases alemãs que exprimem decisão...
>
> 3) Mas é certo que a significação musical pode ser analisada independentemente de qualquer contexto verbal ou de analogias melódicas... Resta portanto, procurar a motivação dos juízos semânticos: assim, cremos que uma terceira direção de pesquisas, ainda mal encetada tanto quanto sabemos, deveria virar-se para a neuro-fisiologia, estudando, por exemplo, as relações entre ritmos biológicos e ritmos musicais.

É com base nestas direções que Nattiez vislumbra os caminhos para a elaboração da semântica musical pela semiologia da música, que além da lingüística conta, evidentemente, com as disciplinas experimentais e, em particular, com a psicologia.

Já Humberto Eco, ao considerar as diversas semióticas[14], sugere que para cada semiótica há um nível semântico a individuar. No que se refere ao código musical, Eco utiliza uma classificação proposta por Hjelmslev, em que as semióticas,

---

[13] NATTIEZ, J. J., *Semiologia da música*, 1993, p. 28.
[14] ECO, Humberto. *A estrutura ausente*, p. 391.

primeiramente, dividir-se-iam em denotativas e conotativas[15]. Quanto a esta última ele afirma que "a conotação de um ethos encontra-se em tradições musicais como a chinesas e a indiana, pode-se aceitá-la mesmo no que diz respeito à música moderna, embora vigore acertadamente a advertência sobre a necessidade de as frases musicais não serem consideradas como dotadas de valor semântico"[16]. Quanto ao denotativo, ele se refere aos sinais militares musicais, que denotam um comando, como o de estar em guarda, em descanso, o hasteamento da bandeira, etc... e que a não compreensão exata dos sinais implicaria em sanções.

Mais algumas outras indicações, apontadas por Fubini[17], ajudam a reforçar as questões referentes à significação musical, como: a) afirmar que a música não significa nada além de que ela mesma e que sua relevância estética há de se buscar de forma concreta em suas estruturas sonoras, não quer dizer que não signifique nada, mas sim que seus significados não são verbalizáveis ponto por ponto; b) o significado não é uma propriedade das notas, nem muito menos, dos sons; ele está entre as notas e emerge sempre de um contexto relacional.

Mas parece que o que torna confusa a idéia da música como linguagem recai, como salienta Lúcia Santaella, na confusão que é feita entre língua e linguagem. Mesmo que se considere todo o jogo de analogias entre linguagem verbal e música – termos como frases, períodos, sentenças etc, e também que o estruturalismo tenha tomado como modelo de linguagem o paradigma da lingüística estrutural, a autora explica que o que possibilita que a música, assim como outras manifestações artísticas, possa ser caracterizada como linguagem não pode ter como referência o que a lingüística saussuriana adota como noção de signo para caracterizar a língua, ou seja, uma unidade indissociável entre o significante e o significado. Para solucionar esta confusão, Santaella atenta para a observação de Martin, que propõe abandonar esta noção de signo saussuriana e um

---

[15] ECO, Humberto. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Turim, Einaudi , 1968, in op.cit p. 387.
[16] ECO, Humberto. *A Estrutura ausente*, p. 400.
[17] FUBINI, Enrico. *Música y lenguage en la estética contemporánea*, p. 84.

retorno à noção original: "O signo é uma entidade reconhecível, suscetível de receber um significado por convenção, mas que deve ser examinada por ela mesma"[18].

A Linguagem e o conceito de estrutura musical

Em música, é bastante notório a importância do conceito de estrutura; na análise musical – que é uma das atividades mais salientes da disciplina Teoria musical - o termo estrutura constitui o ponto referencial. Não obstante esta importância, o termo esconde aspectos problemáticos quanto à sua definição, provocando controvérsias no que pode ser considerado como estrutural em um trecho musical.

Em um primeiro momento, o que emerge é uma acepção arquitetônica. Desta maneira, a noção *estrutura musical,* de acordo com Martinez, indica "a constituição de um objeto musical, a sua organização, aquilo que sustenta e assegura a coesão das partes de uma obra musical"[19]. Segundo este autor, se forem simplificadas as determinações que o termo possui na trajetória nas ciências humanas, é possível apontar três pressupostos aceitos pela teoria musical no uso do termo *estrutura*[20]*:*

1. Uma obra musical se concebe como uma entidade complexa, isto é, não se trata meramente de uma combinação homogênea ou indiferenciada de eventos musicais sem articulações possíveis, sim que ela apresenta *partes, elementos* ou *componentes.*
2. Estes últimos não se encontram relacionados entre si de forma arbitrária ou ocasional. Os elementos de uma estrutura musical apresentam relações mais ou menos determinadas, motivadas entre si, que contribuem para a caracterização total da obra musical.
3. Por isso, apesar da multiplicidade interna, a obra musical se constitui como uma *organização,* uma *totalidade.*

---

[18] Martin in SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*, Iluminuras, São Paulo, 2001.

[19] MARTINEZ, Alejandro. *Teoria y experiência musical: consideraciones entorno a la noción de estrutura en música*, p. 1.

[20] Idem Ibidem.

Assim sendo, a atividade de análise cuidará de clarear as funções dos elementos que intervém na estrutura, apontando como eles contribuem para a unidade e coerência da obra. Mas ainda assim o critério pelo qual se define o que deve ser considerado estrutural em um trecho de uma obra musical não se apresenta de uma maneira evidente. Este é o ponto de maior conflito entre as diferentes teorias musicais.

DeBellis[21] ressalta que as teorias que abordam a estrutura musical apresentam diferentes orientações: "enquanto que algumas são explicitamente psicológicas, vinculadas à apreciação e percepção musical, outras enfocam mais os procedimentos e técnicas compositivas e tomam menos em conta a audição musical". Portanto, segundo o autor, a consideração de certos aspectos como estruturais, em uma passagem musical, pode ser pensada como tendo origem em duas posições: 1. seu rol no objeto intencional da experiência do ouvinte; 2. seus poderes causais/explicativos prescindindo de ser ou não percebido pelo ouvinte. A primeira posição enfatiza a dimensão perceptual, a que DeBellis denomina *concepção intencional,* isto é, ela é o "resultado de uma atividade intelectual-perceptual do sujeito dirigida para certos objetos ou estado de coisas da realidade. A estrutura musical é, nesta concepção, definida a partir de feitos musicais que o ouvinte percebe conscientemente no estímulo. Por isso, estrutura, é algo que deve ser escutado"[22]. A segunda concepção de estrutura é a concepção causal: A estrutura é assinalada por efeito dos poderes causais atribuídos a propriedades assinaladas na obra musical através de idéias prévias de coerência. Ambas concepções de estrutura não são incompatíveis; trechos relevantes em uma definição de estrutura, em função de suas qualidades causais, podem tornar-se importantes para serem percebidos, o que possivelmente modificará o campo da escuta musical.

---

[21] DEBELLIS, M. *Music and Conceptualization. 1995.*

[22] DEBELLIS Apud Martinez, opus cit. p. 3.

O problema da linguagem no discurso musical da vanguarda

A história da música dos últimos cem anos tem sido concebida, desde o aporte crítico de Adorno[23], sob o signo de uma progressiva dissolução do mundo tonal e das estruturas formais que expressavam a natureza arquitetônica, as tensões e as resoluções deste mundo.

A atonalidade e o dodecafonismo apareceram como o resultado mais significativo neste momento em que se havia transgredido todas as referências do passado e criado um novo mundo sonoro. Esta concepção histórica, por uma perspectiva evolucionista e expressiva da linguagem musical, de identificação do expressionismo com o dodecafonismo, teve inicio já em Wagner, seguido por Mahler, Schoenberg, Berg e tendo seu ponto culminante, e como expressão mais radical, em Webern. Por este ponto de vista, aparecia como antítese o neoclassicismo de Stravinsky, pois se por um lado o dodecafonismo refletia a "consciência mais amarga e dolorosa da crise do homem contemporâneo"[24], por outro, o neoclassicismo se submetia "à alienação própria da sociedade contemporânea"[25].

Se por esta perspectiva, de uma concepção histórico-dialética de Adorno, Schoenberg - com o dodecafonismo - aparece como figura central, para a geração posterior a segunda metade do século XX, o dodecafonismo "não é outra coisa que a linhagem extrema de um mundo musical que pertence por inteiro ao passado"[26]. Pierre Boulez, em 1952, um dos mais significativos representantes da vanguarda, escreveu um famoso artigo – *Schoenberg morreu* – em que deixava clara esta posição: "A série intervém

---

[23] ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música.*
[24] FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* p.134.
[25] Idem Ibidem.
[26] Idem. p. 135.

como se fora um denominador comum inferior, para garantir a unidade semântica da obra; enquanto que os elementos da linguagem assim obtidos vêm organizados por uma retórica preexistente, não serial"[27]. Pois ... "uma lógica entre as formas seriais propriamente dita e as estruturas delas derivadas, e que fosse inerente à concepção, em geral não figuravam entre as preocupações de Schoenberg"[28].

Boulez propõe então, dissociar o serialismo do dodecafonismo, o que significa, encerrar o caso Schoenberg e endereçar a atenção para Anton Webern e a pesquisa feita por este em torno da "evidência sonora, ao tentar criar a estrutura a partir do material"[29]. Portanto, inverte-se a posição até então sugerida: para a geração anterior Webern *fechava* e *amarrava* a trindade vienense, constituída por Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern; para a nova geração "Webern representa não a conclusão mas o *incipit*...ou melhor, aparece como a primeira voz autêntica depois da decadência romântica"[30].

Mas o que faz de Webern e alguns outros precursores, como Debussy e Stravinsky iniciadores de uma nova música? Quais valores estão implicados nesta mudança? Em toda tradição ocidental, pelo menos da polifonia em diante, toda música foi baseada mais nas alturas, nas notas e intervalos que no ritmo, estando este sempre submetido à harmonia. A concepção racional, formal e estrutural da música ocidental corresponde a uma concepção espacial da sucessão temporal: "o tempo se imobiliza em seu fluxo, dentro de uma determinada arquitetura formal cujos nexos lingüísticos criam um todo orgânico"[31]. Pode-se dizer que esta música não se sujeita ao tempo , mas o captura, submetendo-o às suas próprias leis e regras.

Somente na música contemporânea do pós-guerra é que o ritmo como temporalidade que dota de uma estrutura a música, tem aparecido como um problema

---

[27] BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*, p. 243.
[28] Idem. p. 242.
[29] Idem. p. 244
[30] FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje e la estética contemporánea*, p.136.
[31] Idem, p. 137.

central. Mas já em Debussy se intui que o tempo possui uma natureza diferente da que se havia pensado. "Com Debussy surge uma nova classe de discurso musical, ou melhor, a primeira tentativa para que a música deixe de conceber-se como um discurso linear e retilíneo, o que se consegue graças à co-presença de várias sucessões temporais, mediante ao rechaço das formas pré-estabelecidas, a busca de assimetrias rítmicas e a atomização da substância temática"[32].

Para a vanguarda[33], o tempo pode ser identificado com o instante, encerrando um valor em si mesmo e não em função do que seguirá. Com a autonomia do instante, o tempo assume uma dimensão sagrada; então o tempo "é o ato, a vida mesma em sua plenitude; empregando a linguagem nietzschiana poderíamos dizer que o tempo é dionisíaco"[34]. Pode-se dizer neste caso, que a música é puro devir, pois situa-se em oposição à música como narração. "A música do passado é linguagem, vicissitude, mediação, comunicação, forma, obra estruturada; a música de hoje é puro devir, imediatez, ato, anulação da distinção, identificação mística, fetichismo do material sonoro"[35]. Não é sem motivo que Lévi-Strauss, na introdução de *O cru e o cozido,* considera a vanguarda sem validez lingüística, admitindo que ela não respeita as regras elementares para que uma linguagem ou um conjunto de sons possa ser considerado comunicativo.

Do conceito de tempo se remete ao conceito de estrutura. Para Fubini usam-se o termo estrutura equivocadamente nos escritos de vanguarda. À macroestrutura das musicas tradicionais, freqüentemente se contrapõe a microestrutura das músicas de hoje; deve ser esclarecido como é entendido para a vanguarda o termo estrutura: para ela, a estrutura é como uma arquitetura formal por meio da qual se originam relações significantes no interior da obra, que atuam como se fosse um estorvo, um freio à liberdade.

---

[32] Idem Ibidem

[33] Entendemos por Vanguarda o conjunto de compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Brown, etc.

[34] FUBINI, Enrico. *Música y lenguage en la estética contemporánea*, p.138.

[35] Idem, p. 139.

Por conseguinte, a vanguarda se propôs a cumprir a seguinte tarefa: por um lado romper sistematicamente com todo nexo lingüístico tradicional, empregando ruídos, sons concretos, sons sintetizados, explorando os instrumentos tradicionais, de forma a extrair sons não convencionais; por outro lado, almejar a construção de um novo mundo sonoro, prosseguindo com a idéia apontada por Webern, que consiste na serialização integral de todos os parâmetros sonoros.

Através deste panorama, pretendeu-se traçar um mapa relevante, ainda que inicial, de uma relação delicada e polêmica, e que pode ser muito útil para o encaminhamento das idéias que serão discutidas no corpo do trabalho.

Já no primeiro capítulo será tratada a influência da linguagem verbal para a constituição de uma sintaxe musical. Esta influência é observada a partir da construção da música em função do texto, da poesia e da oração. Passa pela construção musical, através dos elementos da retórica, e vai da representação de sentido e afeto para a construção e pontuação das estruturas propriamente sonoras. Através desta relação, será possível observar o surgimento da idéia de forma musical.

Num primeiro momento, destaca-se a ligação da música vocal do canto gregoriano com a linguagem verbal. A música era parte intrínseca da oração e assumia total dependência dela. Em seguida, analisa-se a influência da retórica na constituição das microestruturas musicais. Vê-se surgir as figuras retóricas musicais que, analogamente às figuras retóricas de um discurso, são utilizadas para persuadir o ouvinte. Os afetos e sentimentos passam a ser representados por figuras que começam a ser categorizadas por estudiosos e utilizadas pelos compositores. Na música instrumental, as figuras são utilizadas independentemente das palavras; elas ganham autonomia e as estruturas musicais passam a ter vida própria. Pensa-se, assim, na idéia de uma organização musical através das idéias exclusivamente sonoras, indo da microestrutura, através das pontuações do discurso musical, à macroestrutura constituindo a idéia de forma musical.

A partir deste ponto, a idéia de forma torna-se o eixo central da composição musical, ora servindo como uma ferramenta de estratégias composicionais, ora como um recipiente em que as idéias musicais são colocadas circunstancialmente, ora ainda, como algo a ser superado e vencido a favor do resgate da própria expressão.

O segundo capítulo resgata a discussão sobre o movimento, pois a música analisada por essa perspectiva ficou durante muito tempo adormecida.

Num primeiro momento, o movimento será estudado através do confronto entre *Kinesis* e *Stasis*, conforme o exame feito por Ivanka Stoïanova. A autora explicita um debate que envolve a forma dinâmica, isto é, com sua ação no tempo, e a forma estática, que tem suas bases numa dimensão espacial. Em seguida, serão tomadas as idéias de Bernard Vecchione. Diferentemente das abordagens anteriores, que eram feitas predominantemente por valores numéricos (parâmetros) e apresentavam a música como a adição de diversos sistemas, esta abordagem decide pelo movimento através dos aspectos qualitativos. Este autor propõe uma tipologia dos fatores de mobilidade, com a intenção de atrair o interesse por essa questão.

Na seqüência será tratada a questão da continuidade e descontinuidade do movimento com observação dos procedimentos composicionais de compositores como Debussy, Stravinsky e outros. Esta questão introduzirá o enfoque da música como processo. Através de um trajeto histórico que pontuará de Bach até a música espectral, passando por Wagner, Debussy, Schoenberg, Ligeti e outros, se construirá um referencial de composição musical diferente daquele apresentado no primeiro capítulo.

A partir das questões da forma e do movimento, discutidas nos capítulos anteriores, no terceiro capítulo, será objeto deste estudo a atuação dos cortes em diferentes áreas do conhecimento. A partir desse fundamento, serão abordados diversos aspectos implicados com os cortes em um contexto musical abrangente. Tais como: a questão do *continuum*, do tempo, a ação do corte como uma linha de fuga que lida com a idéia de

ritornelo de Deleuze, e também a idéia de corte como um *gesto* expressivo. Todas estas questões estarão vinculadas ao contexto e as situações em que o corte aparece.

No último capítulo, o enfoque privilegiará o corte em suas relações com o objeto. Primeiramente, ele é visto como um fator delimitador do objeto sonoro e musical através da perspectiva de Pierre Schaeffer, especificamente da tipo-morfologia dos objetos, conforme destacada no seu *Traité des objets musicaux*. E neste caso, o corte situa-se num nível de escolha do material. Pretende-se demonstrar nesta abordagem a importância do corte como um fator de definição, pois é por seu intermédio que surge o objeto.

Em seguida, movido pelo procedimento schaeferiano, porém em sentido inverso, propõe-se um ensaio tipológico dos cortes, isto é, justamente daquilo que delimita o objeto. Neste ponto serão resgatadas as bases composicionais apresentadas nos dois primeiros capítulos, a fim de registrar a generalidade do corte, e impor o seu *status* de substrato composicional.

O corte aparece tanto como um procedimento composicional quanto como uma estratégia de escuta. É complicado para o ouvinte ou o analista interpretar a intenção do compositor. Mas este, evidentemente, tem as suas estratégias e decisões, e uma, entre elas pode ser a inserção de cortes de maneira que afete significativamente o ouvinte, pois o ouvinte encontra-se sujeito aos seus hábitos sonoros e a um pensamento que é imanente à percepção sonora. As duas possibilidades, do compositor e do ouvinte, podem ser completadas ou não. Por um lado, está a decisão do corte, como um procedimento composicional; e por outro surge a possibilidade dele ser percebido como um elemento que interfere no movimento sonoro e, assim, produz os seus efeitos. Ao classificar os cortes, não se procurará atingir um ou outro, mas as duas coisas. A classificação serve tanto ao compositor, enquanto um estrategista, quanto ao ouvinte, que se depara com uma possibilidade de escuta que pode afetá-lo.

MÁRIO CÉSAR ALBERINI LOUREIRO

COMUNICAÇÃO MUSICAL: O CORTE COMO SUBSTRATO DA COMPOSIÇÃO E SEUS EFEITOS NA FORMA E NO MOVIMENTO

São Paulo
2004

1. DA SINTAXE À FORMA

Fala-se freqüentemente em uma sintaxe musical? Como ela surge? Quais relações desta com a sintaxe verbal? O que justifica recorrer a um termo da lingüística para referir-se à organização musical?

O intuito deste capítulo é mostrar de que maneira e até que ponto a linguagem verbal contribuiu para o desenvolvimento da idéia de uma sintaxe musical e conseqüentemente de forma musical. Esta perspectiva é fundamental para uma análise sobre os "cortes", pois por um lado pretende-se enfocar tais cortes enquanto pontuação do discurso sonoro – cadência, cesuras, respirações etc. - ou como interrupção do mesmo[36].

Por este prisma observa-se a construção musical. Desde a relação da música em função do texto, da poesia e da oração, em que os cortes musicais são decorrentes da pontuação das frases, como as cesuras do canto gregoriano; passando pela construção musical através dos elementos da retórica, que vai da representação de sentido e afeto para a construção e pontuação das estruturas propriamente sonoras. Este processo culmina no período clássico, em que esta sintaxe define sua identidade.

A linguagem verbal, mais propriamente os discursos oral e escrito, incluindo principalmente os fundamentos retóricos, pode ser considerada como a responsável por um desenvolvimento sintático musical. De acordo com o dicionário Aurélio, a sintaxe é a "parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si e a correta construção gramatical"[37]. De uma maneira mais abrangente, Lúcia Santaella no artigo *A sintaxe como*

---

[36] No capítulo que seguirá a este, abandonar-se-á a idéia de sintaxe. Não se tratará mais a música como discurso ou texto, abordando-a do ponto de vista do movimento,ou seja, de um continuum observado qualitativamente.

[37] FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1ª edição.

eixo da linguagem musical apresenta a sintaxe como o "modo pelo qual os elementos se combinam para formar unidades mais complexas"[38]. Por este caminho, pode-se ressaltar que cada época emprega analogias coerentes com seus sistemas de pensamento para construir sua música. Por exemplo, as notas musicais, sob uma perspectiva tradicional, numa analogia com a sintaxe verbal, assumem o papel da unidade mínima. Conforme vão se combinando, os motivos, frases e período vão se formando. Santaella apresenta algumas perspectivas da analogia entre a sintaxe verbal e a sintaxe musical em que o sentido de sintaxe para a música se amplia, mostrando que esta "também trabalha com sintaxes da simultaneidade, sintaxes harmônicas, texturais, espessas"[39]. A música não se restringiria a uma sintaxe linear como de forma geral Santaella observa para "sintaxes da língua"[40].

No transcurso desta relação entre sintaxe verbal e sintaxe musical, como esta foi se formando e se estabelecendo na história da música ocidental, vê-se surgir a idéia de forma musical. Esta idéia constitui o conceito de obra, de algo concluído, de meta inexorável da composição musical. Entretanto, dos termos usados em música, talvez não haja um que seja mais ambíguo que o de forma musical. Uma busca, ainda que superficial, mostra a variabilidade de sentidos e confirma as variantes decorrentes das épocas, das correntes de pensamento etc. Vejamos:

Por um lado, forma musical pode ser pensada como um *espaço* em que se organiza o material musical implicando numa simultaneidade, como se a percepção concebesse a forma num espaço auditivo, ou espaço mental apropriado[41]. Ligada a esta concepção encontra-se freqüentemente a idéia de unidade. Autores como Schoenberg e Langer[42] lidam em seus trabalhos teóricos, com idéias como lógica, unidade, organicidade,

---

[38] SANTAELLA, Lúcia. *A sintaxe como eixo da linguagem musical*, pág. 1.

[39] Idem, pág. 2.

[40] Idem, ibidem, loc. cit.

[41] Ver referência a esse conceito em SPONTON, César. *A estratégia e a forma: algumas considerações acerca do tempo musical*, p. 161.

[42] Destes autores cita-se, sobretudo *Fundamentos da composição musical*, *Structural Functions of Harmony* e *Harmonielehre* de Schoenberg; e *Filosofia em nova chave* de Suzanne Langer.

coerência, todas essas derivadas e relacionadas com os princípios estéticos do século XVIII, destacadamente dos trabalhos de Baumgarten e Shaftesbury. Posição esta reforçada pela psicologia da Gestalt, que impõe o todo sobre as partes, garantindo uma configuração total e orgânica.

Considera-se também o caso de tomar os esquemas formais e tê-los como forma. Tal é o caso da concepção de forma concernente à música do classicismo e parte do romantismo. Partindo de relações escolhidas a priori, fora do tempo, a composição estaria condicionada e destinada a submeter-se a um ou outro esquema que funcionaria como um recipiente no qual o conteúdo é despejado.

Por outro lado, subvertendo a estas categorias de idéia de forma, que refletem princípios aristotélicos – começo, meio e fim - destacam-se procedimentos visando libertar as estruturas ou os sons das amarras dos esquemas formais e da teleologia da música tonal. Com o advento do estruturalismo, em que ocorre o surgimento de técnicas de análise derivadas da lingüística de Saussure[43], juntamente com o entusiasmo provocado pela música serial de Anton Webern, a idéia de forma musical sofre uma profunda revolução. A geração pós-weberniana encontrou uma oportunidade para o estabelecimento de uma nova sintaxe ou uma nova retórica. Boulez e Stockhausen, através do serialismo integral, expandem consideravelmente o tratamento dos elementos musicais incluindo a forma, à qual é dada maior mobilidade. Este momento é encarado por Boulez como o grau zero de escritura.

O momento que se segue é ainda mais radical. O pensamento de John Cage com influências místicas e de libertação para o som e apoiado em um novo conceito de silêncio, apontava para uma recusa total de sintaxe, forma, discurso linguagem e qualquer que fosse o controle para a composição musical; negando todo determinismo

[43] A linguagem estrutural, como método de abordagem foi reivindicado por Hjelmslev. Ver mais detalhes para esta questão em DOSSE, François. *História do estruturalismo.*

que pudesse surgir na concepção da obra musical. Aliás, esta postura questionava, inclusive, até o próprio conceito de obra. Tudo isto pode ser observado em sua peça *4'33"*, uma peça para piano silenciosa que se apresenta como um exemplo paradigmático deste *aformalismo*. Esta posição levou os seus opositores a compararem estas realizações a um texto sem pontuação que teria, por isso, a sua compreensão comprometida

Não é do escopo deste capítulo avaliar uma ou outra maneira de definir forma musical, confrontando estetas, filósofos e compositores, mas sim, esclarecer sob um ponto de vista abrangente, como os procedimentos de organização composicional vão se estabelecendo e tornando bases composicionais. Assim, vão constituindo uma sintaxe musical e conseqüentemente a idéia de forma, inspirando-se principalmente nas pontuações do discurso verbal e em sua retórica. Neste percurso, procurar-se-á apontar os períodos em que as influências da linguagem verbal ocorreram de maneira mais preponderante e também salientar os motivos e contextos que conduziram a esta trajetória, através dos quais constatar-se-á o desenvolvimento da noção de forma musical e a concepção de uma sintaxe.

Esta abordagem será fundamental, para que, nos capítulos posteriores, compreenda-se e analise-se a idéia do *corte* no movimento sonoro. Será útil compreender e relacionar o corte à pontuação para a sintaxe musical e confrontar com a força do corte que não atua mais, necessariamente, pela *forma*, mas sim pelo *movimento*. E também considerar que o corte provoca, entre outras coisas, um acontecimento, e não somente a delimitação de partes no espaço e no tempo para serem resgatados pela memória.

Em resumo, construir-se-á um caminho que possibilite analisar o quanto e como a idéia de forma musical foi inspirada nas pontuações do discurso verbal e em sua retórica (na busca da eloqüência e na expressividade), que, por analogia, resultou numa gramática musical. Este caminho servirá de base para as idéias apresentadas nos capítulos posteriores.

1.1 Música e palavra

Como já viemos indicando, a música ocidental esteve muitas vezes, durante sua história, ligada à linguagem. A música da Igreja cristã primitiva (séc. I a VI) traz em seu fundamento e sua essência a ligação com a palavra. Com o foco na oração (na Palavra) a música, eminentemente vocal, era parte intrínseca e dependente das necessidades devocionais a que se prestava. As fontes musicais que a música cristã bebeu foram a da tradição judaica, através do canto dos Salmos e a da tradição helênica.

Segundo Ulrich Michels, no *Atlas da música*, foram desenvolvidos dois estilos de canto gregoriano, conforme citado em Ornitoparchus, 1517: o *Accentus* e o *Concentus*. "O *accentus* é uma recitação litúrgica sobre uma altura determinada, o *tenor*, ou a *tuba*, com determinados floridos melódicos correspondentes à articulação do texto". No canto dos Salmos, chamado de salmodia, as cesuras do texto associam-se às fórmulas musicais características. A versificação dos Salmos é reafirmada pelas entoações salmodiais, empregando uma fórmula de Salmo:

> *Initium:* um movimento introdutório, ascendente.
> *Tenor:* a recitação do salmo, em que o número de notas depende do número de sílabas.
> *Flexa:* uma pequena cesura apropriada à sintaxe do versículo, na qual a voz descende um pouco.
> *Mediatio:* uma cadência média com um pequeno melisma.
> Terminatio: que conduz à nota fina[44].

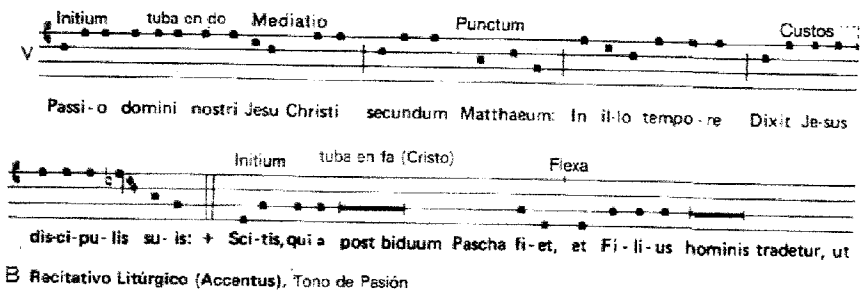
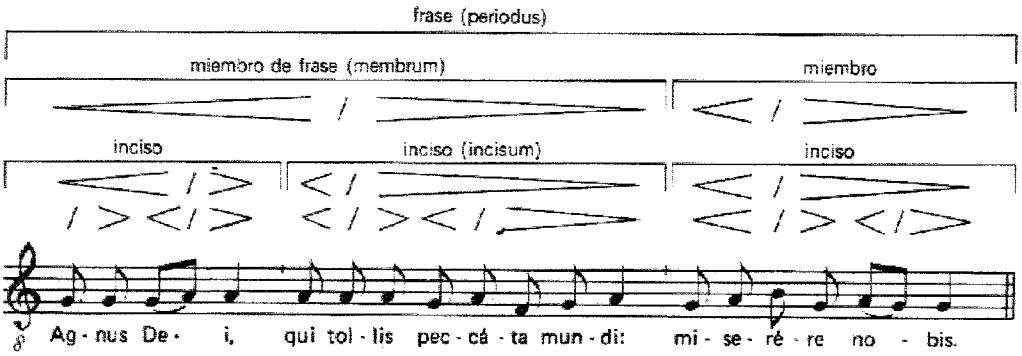


Figura 1 - Exemplo de *Accentus*

[44] MICHELS, Ulrich. *Atlas de música*, pág. 115.



B. **Composición y modo de ejecución del canto gregoriano, determinados por el texto** (según Editio Vaticana)

Figura 3 - Exemplo de *Agnus Dei* em que a melodia é determinada pela intenção do texto

A forma musical ainda continua sendo estabelecida pela relação entre texto e música em grande parte das melodias eclesiásticas, como é o caso das *seqüências*, já no século IX. Estas surgiram como um tipo de *tropos* – um complemento do canto sem forma estabelecida - em que sobre a última sílaba do *Aleluia* se fazia um melisma, chamado de *Jubilus,* acrescentado de um texto. Esta inclusão de texto surgiu como um recurso de memorização da melodia, pois não era fácil fixar um melisma muito extenso. Com o tempo os textos foram deixando de cumprir a finalidade de memorização e passaram a adquirir uma forma poética e conseqüentemente numa forma musical. A estruturação da seqüência mais característica ficou estabelecida de forma que se repetia a melodia a cada dois versículos, com uma introdução e conclusão com uma melodia específica para cada versículo específico.

Da música religiosa a seqüência derivou para a música profana no Lai e na estampida instrumental. Ademais outras formas foram surgindo da monodia profana, ligadas neste caso, à poesia e a dança. O movimento trovadoresco no final do século XI, principalmente no sul da França, teve, entre outras, a influência formal de um tipo de *seqüência* rimada e estrófica. Surge assim uma grande quantidade de formas de canções, sendo quatro tipos fundamentais:

> *Tipo de ladainha*: forma expositiva das mais antigas epopéias em verso, cantando cada verso sobre a mesma melodia.
> *Tipo de seqüência*: como a seqüência sacra com seus versículos duplos, cada dois verso tem a mesma rima e a mesma melodia com semiconclusão e conclusão definitiva. Os pares de versos são de medida desigual.
> *Tipo de hino*: remonta-se a forma de hino ambrosiano: dímetros iámbicos em 4 versos com melodia de composição estendida em a b c d.
> *Tipo de rondel*: formas de canção com estribilho, seguramente derivadas do tipo da *seqüência* (*lai* estrófico abreviado)[47].

No século XIII, as composições polifônicas foram crescendo em número de vozes, principalmente nos motetos que eram o principal "laboratório" da época. Com isto a complexidade musical aumentou. Surge então a necessidade de uma notação musical que controlasse a relação entre as partes melódicas e destas em relação ao texto. Este controle deu-se sobre o ritmo, criando então um padrão racional de duração, o qual tem como decorrência, a notação mensurada.

Este sistema desenvolve-se consideravelmente no século XIV, na chamada *ars nova*[48], principalmente no moteto que como gênero principal deste período, introduz recursos de organização musical, que garantem à música um maior grau de autonomia em relação ao texto: são a *isoperiodicidade* e a *isorritmia*.

A *isoperiodicidade* era uma ordenação nas vozes superiores de forma que estas coincidissem com o tenor. Para isto as cesuras apareciam no mesmo lugar, tornando as vozes igualmente periódicas.

A *isorritmia* é uma ordenação dos valores das notas dos períodos, criando uma maior rigidez à estrutura do moteto que a isoperiodicidade já havia dado. Além disto este controle das notas não se restringia só ao *tenor*, mas transferia-se também às outras

---

[47] MICHELS, Ulrich. *Atlas de música*, pág. 193.
[48] A designação dessa época remonta ao tratado de Phlilippe de Vitry de 1322 intitulado *Ars nova*. As inovações desta época atingiram principalmente o moteto, a canção polifônica, o sistema mensural e a notação mensural.

vozes do moteto (*duplum* e *triplum*). Desta maneira "o moteto isorrítmico constitui o pináculo em matéria de estruturação racional na música gótica. Ao mesmo tempo, a isorritmia cria o equilíbrio para a melodia expressiva e o incremento da coloração harmônica (terças, cromatismos)"[49]. A isorritmia surge como um meio de estruturação musical independente do texto ainda que sejam utilizados em um repertório vocal.

1.2 Retórica musical

Embora a ars nova tenha fundado uma autonomia da parte musical em relação ao texto, criada pela isoperiodicidade e isorritmia, ela já não se mantém na polifonia dos séculos XV e XVI.

Para uma estética medieval, que remete a uma perspectiva clássica do domínio musical – poesia, canto e dança – em que a música é uma teoria dos números mas também a métrica e o ritmo oratório, a utilização da retórica no contexto musical é evidente. A arte da palavra é musical pois o "discurso do orador obedece a uma *razão,* uma razão numérica, uma proporção representada pela palavra"[50]. Não é por acaso que Santo Agostinho em seu escrito *Da musica,* aborda profundamente aspectos da versificação latina[51].

As considerações sobre a forma musical na teoria da música tornaram-se, portanto mais expressivas a partir do desenvolvimento de uma retórica musical. As aplicações de aspectos da oratória clássica remontam ao século XIII, na polifonia da escola de Notre Dame. Todos os conceitos relacionados da retórica à música originaram-se na vasta literatura da antiguidade sobre retórica e oratória, principalmente nas leituras

[49] Idem ibidem, pág. 216.

[50] EMERY, Eric. *Le temps et la forme*, pág. 41.

[51] Idem, ibidem, loc. cit.

de Aristóteles, feitas por Quintiliano e Cícero. A meta principal era orientar o orador (também o músico) a mover as emoções dos seus ouvintes.

O passo primordial das relações da retórica à música e também às outras artes está na passagem de uma posição autônoma da retórica, aplicada unicamente ao discurso falado para o campo da escrita. Como observa Rubén Cano "o que era elemento persuasivo para o orador se converteu em recurso poético para o escritor"[52]. Desta maneira a retórica auxiliava como parte do processo criativo da literatura aportando como ferramenta de construção do texto. Deste momento em diante a retórica associou-se profundamente à literatura, e também às outras artes.

Na Renascença, momento em que surgia o Humanismo, o pensamento retórico tornou-se um fundamento muito importante na formação do homem, tornando a base do sistema educacional europeu. Esta questão influenciou profundamente as atitudes do compositor. Desta maneira os princípios da retórica afetaram profundamente os elementos básicos da música. A música que sempre esteve ligada ao *quadrivium* e, portanto à matemática, viu-se obrigada a adotar novos valores teóricos, pois suas ligações estreitaram-se mais à palavra.

Em 1537, Listenius propõe uma *musica poética* para dentro de uma concepção dualista que dividia a música em *musica theoretica* e *musica practica*, configurando uma nova divisão da teoria musical. A partir deste autor, até o século XVIII, produziu-se uma grande quantidade de texto de teoria musical que envolvia os conceitos da retórica voltados para o estudo da composição e da análise. Como conseqüência, a organização formal da música passou a ter a divisão de uma oração, tal como o modelo retórico aristotélico, qual seja: *exordium*, *medium* e *finis*. Questão já observada desde 1563, em teóricos como Dressler, Cerrone, Praetorius, Mattheson e Scheibe.

Na retórica, os oradores contavam com regras de *decoratio* para embelezar o seu discurso com imagens retóricas e infundi-lo com palavras apaixonadas.

---

[52] CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*, pág. 11.

Usavam para este fim figuras de linguagem. Vários autores recorreram às figuras retóricas para analogamente expressar os afetos e reforçar palavras de um texto através de figuras musicais. Em 1606, Joachim Burmeister através da analogia entre as figuras retóricas e figuras musicais, elabora a primeira análise formal completa de uma peça musical. Entre os vários passos da análise, que incluem a definição do modo, do tipo de contraponto e o âmbito vocal, ele discute a divisão da peça em partes. A maneira como ele se refere a este passo na análise de *In me transierunt* de Orlando de Lassus, ilustra bem esta questão:

> ...Além disso, o trabalho pode ser dividido muito confortavelmente em nove períodos dos quais o primeiro compreende o *Exordium,* que é elaborado com duplo ornamento, também com imitação regular [fuga realis] e com imitação em movimento contrário [hypallage]. Os sete períodos intermediários fazem o corpo do trabalho (exatamente como o *Confirmatio* na oratória). Destes, o primeiro é ornamentado com *Word-painting* [Hypotyposis], repetição uma 2º acima [Clímax] e a repetição de uma *frase conclusiva* para o início de uma nova seção [Anadiplosis]; O segundo similarmente, mas com repetição também de uma frase para alturas diferentes em vozes diferentes [Anaphora][53].

O caminho abriu-se então para Burmeister propor uma base retórico-musical na qual aparece a idéia de *figuras musicais* análogas às figuras dos tratados de retórica. Mas entre os vários autores não se alcançava uma unidade terminológica, o que impossibilitava uma delimitação das figuras e um conflito entre os termos. Uma destas tentativas de organização de grupos de figuras, sem a pretensão de esgota-las, foi proposta por Buelow[54]. Divididas em sete categorias teríamos: figuras de repetição melódica; figuras baseadas em imitação fugal; figuras formadas por estruturas dissonantes; figuras de intervalo; figuras de hipotipose; figuras de som e figuras de silêncio. No quadro a seguir, conforme traduzido por Liduíno Pitombeira[55], a partir do verbete *retórica* do *New Groves Dictionary* do citado dicionário pode-se notar mais detalhadamente as figuras correspondentes a cada categoria:

---

[53] BURMEISTER apud BENT, Ian. *Analysis*, págs 7 e 8.

[54] Verbete Retórica. In: *New Grove Dictionary*, pág. 793.

[55] PITOMBEIRA, Liduíno. *Retórica: o elo entre a música e o direito*, pág. 6 seq.

Figuras de Repetição Melódica

Anadiplose	A repetição de uma melodia que encerrou uma frase, no início da frase seguinte. Na retórica verbal, temos por exemplo: "Os homens nos grandes postos são três vezes ***escravos: escravos*** do rei ou do estado; escravos da fama; e escravos dos negócios". Francis Bacon
Anáfora	Repetição de uma proposição melódica em diferentes alturas em diferentes partes. Thuringus, contudo, limitava nesta definição somente a repetição do baixo
Clímax	Repetição de uma melodia na mesma parte uma segunda acima. É uma caso especial de **sinonímia**. Denomina-se **gradação,** um clímax em sequência. Na retórica verbal constitui-se no arranjo das palavras e frases numa ordem de força ascendente.
Complexio	Recapitulação de uma melodia ou trecho
Epístrofe	Repetição de uma seção no fim de outras seções.
Hipérbato	Remoção de uma nota ou idéia musical de sua ordem esperada para adequá-la ao texto. Na retórica verbal, significa a transposição ou inversão exagerada da ordem natural das palavras ou orações. Quando a inversão é sem exagero se chama **anástrofe**; quando há exagero e obscurecimento no sentido da palavra chama-se **síngnise**.
Paranomásia	Na retórica verbal, consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia mas opostos ou aparentados no sentido. Ex.: Quem não teme não treme. Musicalmente, segundo Scheibe, é a repetição de uma idéia musical nas mesmas notas mas com novas adições ou alterações para ênfase.
Palilogia	Repetição de uma idéia melódica nas mesmas notas e na mesma parte.
Poliptóton	Repetição de uma idéia melódica em diferentes registros ou diferentes partes.
Sinonímia	Repetição de uma idéia melódica em diferentes notas na mesma parte

Figuras Baseadas em Imitação Fugal

Anáfora	Forma de fuga na qual o sujeito é repetido em algumas mas não em todas as partes
Apócope	Imitação fugal na qual a repetição do sujeito é incompleta em uma parte. Na retórica verbal significa a supressão de fonema ou sílaba no fim de palavra: mui por muito, bel por belo etc.
Fuga imaginária	Cânone
Fuga real	Imitação real
Hipálage	Imitação em movimento contrário
Metalépse	Fuga com dois sujeitos Em retórica verbal é a figura em que se toma o antecedente pelo conseqüente

Figuras Formadas por Estruturas Dissonantes

Cadentiae Duriusculae	Dissonâncias incomuns que ocorrem antes das notas finais de uma cadência
Elipse	Omissão do que seria uma nota essencial alterando a formação de uma suspensão ou nota de passagem. De forma mais geral, significa uma direção inesperada seguida por uma passagem ao abandonar uma conclusão que havia sido preparada
Heterolépse	Passagem de uma consonância para uma dissonância por salto ou grau conjunto
Pleonasmo	Abundância de harmonias na formação de uma cadência, entre a preparação e a resolução, onde ocorrem retardos em todos os tempos do compassos. Deve envolver duas, três ou mais unidades de tempo.
Prolongamento	Aumento do valor normal de uma dissonância (suspensão ou nota de passagem)
Síncope	Suspensão
Síncope catacrética	Ocorre quando uma suspensão não resolve de acordo com o padrão normal (isto é, uma segunda abaixo) mas em vez disso: • resolve uma segunda abaixo para outra dissonância • é preparada numa dissonância • resolva por qualquer outra forma de movimento melódico

Figuras de Intervalos

Exclamação	Um salto melódico de sexta ascendente. Na prática geral, contudo, pode ser qualquer salto ascendente ou descendente maior do que terça, consonante ou dissonante, dependendo do caráter da exclamação. Como salto dissonante é algumas vezes chamado **saltus duriusculus**
Interrogação	Um questionamento musical, um final melódico ou inteira passagem harmônica terminando uma segunda ou intervalo maior que a(s) nota(s) anterior(es). Uma cadência frígia também é exemplo de interrogação por conta da cadência à dominante
Parrhesia	Uma falsa relação ou dissonância áspera, especialmente um trítono entre partes.
Passus duriusculus	Ocorre quando uma parte sobe ou desce em intervalos de segunda menor ou, de forma mais geral, quando se move em intervalos muito pequenos ou muito grandes para o ambiente da escala.
Pathopoeia	Movimento em semitons fora da harmonia ou escala para expressar afetos como : tristeza, medo e terror

Figuras de Intervalos

Anabase	Ocorre quando uma passagem musical reflete a idéia textual de ascenção.
Catabase	Oposto de anabase
Circulatio	Descriçâo musical de um movimento circular
Fuga	No sentido de vôo, não de imitação fugal, se refere a uma figura melódica que ilustra vôo, fuga para o espaço
Hipérbole	Uma passagem melódica que excede o âmbito normal de um modo (ascendente ou descendentemente)
Metabase	Cruzamento de vozes
Variatio	Uma passagem de embelezamento vocal enfatizando o texto. Walther se refere a uma amplificação musical do texto

Figuras de Som

Antítese	Contraste musical para expressar coisas contrárias ocorrendo sucessivamente ou simultaneamente. Pode ser caracterizado pleo contraste de registro numa voz, contraste de idéias temáticas numa textura contrapontística, contraste de textura musical etc
Congeries	Quando um acorde 5-3 se move para 6-3 que depois se move de volta para um 5-3. É uma bordadura superior na quinta do acorde
Falsobordão	Movimento paralelo de 3ª e 6ª entre as vozes
Mutatio toni	Mudança rápida de modo por razões expressivas
Noema	Uma seção homofônica, geralmente consonante,onde aparece uma polifonia para ênfase no texto. Pode ser de quatro tipos: 1. **Analepse** - em medicina analepse se refere à restauração das forças perdidas na doença. A analepse signfica dois noemas imediatamente adjacentes. 2. **Mimese** - dois noemas sucessivos, sendo o segundo numa altura diferente 3. **Anadiplose** - uma dupla mimese 4. **Anaploce** - a repetição de um noema ouvido no coro A pelo coro B enquanto A permanece em silêncio.

Figuras de Silêncio

Abruptio	Uma pausa geral inesperada
Suspiratio	Geralmente, uma quebra melódica pela inserção de pausas, ilustrando o texto

Não é necessário esforçar-se para perceber a influência da retórica principalmente das figuras musicais que eram utilizadas no *decoratio* (ou *elaboratio* ou *elocutio*) na música barroca destacadamente na ópera. A música neste contexto tinha como meta despertar, provocar ou remeter estados emocionais do ouvinte, ou também chamados afetos. Se as relações da música com a retórica até então ainda não estavam totalmente claras, no barroco não restava mais dúvidas quanto às possibilidades expressivas que estas relações geravam. A imitação das paixões humana e a representação dos afetos eram a meta inexorável desta música, que assim cumpria fielmente a necessidade estética dos compositores e dos teóricos de qualquer nacionalidade. Qualquer que fosse o elemento musical utilizado pelo compositor, deveria ser justificado de acordo com a idéia de afetos e regidos por uma doutrina dos afetos.

A preocupação para compreender os afetos já havia desde a antiguidade e a idade média. Prova disto é o já citado *De musica* de Santo Agostinho que contém um estudo das paixões e das relações da Alma e do corpo. Mas destaca-se a intensidade que o conceito de afetos foi abordado pelos filósofos do século XVII[56].

O compositor que, primeiramente neste período, utilizou estas figuras com mais requinte musical certamente foi Claudio Monteverdi. Ele passou a pesquisar e a elaborar uma grande quantidade de novas figuras que pudessem dar conta da diversidade de emoções e sentimentos que ele desejava despertar através de sua música. Pode-se encontrar em seu *Combattimento di Tancredi e Clorinda* um exemplo significativo de uma nova figura que pudesse ter a força expressiva desejada por ele: as notas repetidas em grande mobilidade sugerindo o estado de cólera.

Estas pesquisas contribuíram para uma maior autonomia da música instrumental. Uma vez que as figuras tornaram-se familiares aos ouvintes da época, tornou-

[56] Sobressai-se particularmente o trabalho do filósofo francês René Descartes, *Les passions de l'âme (1649) As paixões da Alma (1996)*, em que ele faz um estudo da natureza fisiologia das paixões. Neste estudo Descartes explica cada sentimento que acede ao Homem e que através das diferenças entre as funções do corpo e da alma, torna-se possível conhecer melhor as paixões.

se possível garantir a expressão e o sentido independentemente do texto. Passou-se assim a utilizar-se de todo um repertório de figuras para a música instrumental contribuindo, deste modo, para o desenvolvimento da idéia de um discurso sonoro. Posteriormente, Johann Sebastian Bach, que dominava plenamente os fundamentos retóricos, faz uso das figuras retóricas na música vocal, associadas ao contraponto. Esta prática, que marcou significativamente o madrigalismo, havia sido relativamente abandonada com o surgimento da ópera, uma vez que esta primava pela ênfase e clareza da expressão dos afetos atribuída às palavras do texto.

A partir destas questões a afirmação de Johannes Lippius em seu tratado *synopsis musicae de 1612,* de que a doutrina retórica constitui o fundamento da forma musical ou estrutura de uma composição, inaugura um novo momento na teoria da música e incorpora a noção de forma musical.

Em 1739, Mattheson elabora um plano racional de composição. Empresta da retórica, termos que se referem a argumentos (ou a aspectos da argumentação): *inventio*, *dispositio*, *decoratio* e *pronunciatio*. Mesmo que estas prescrições não pudessem ser observadas em todas as composições elas passaram a ser adotadas pelos compositores como um procedimento ou técnica no processo composicional. Ao definir cada estrutura teríamos:

Inventio – é o surgimento da idéia, ou das idéias. É o momento em que a idéia é criada. O compositor, assim como o orador no caso do discurso, criava a idéia sob a qual ocorreria todo o desenvolvimento da composição.

Dispositio – é uma ordenação das idéias propostas, de forma coerente e lógica.

Decoratio – é a proposta da elaboração. Este era o momento em que se recorria às figuras retóricas para reforçar, embelezar e dotar de elegância as idéias.

Pronuntiatio – é o cuidado com a interpretação do discurso. Neste ponto revela-se a

importância da habilidade de um bom intérprete.

A partir daí a retórica passou a ser base da forma de uma composição musical, incluindo o estabelecimento de contrastes e de articulação entre as partes da obra. Assim, ao ordenar as idéias no dispositio, Mattheson organizou a divisão de uma composição em seis partes, segundo os princípios retóricos:

Exordium – Introdução. O momento de ganhar a atenção do ouvinte e introduzir o assunto. Corresponde à introdução de uma melodia que precisa ser mostrada e apreendida. Comumente apresentada pela linha do baixo.

Narratio – Era uma informação ou narração de como o assunto tinha emergido para a discussão, e dos motivos que o fizeram interessante. Ocorriam na música a entrada das vozes ou a parte instrumental mais importante que são relacionadas com as idéias apropriadas encontradas no Exordium.

Propositio – Uma exposição clara e direta da tese a ser provada. Na parte musical, apresentava o significado e propósito do enunciado musical.

Confirmatio – Momento em que o orador desenvolve seus argumentos a favor ou contra a proposição. É quando, após a *propositio*, apresentava-se o seu reforço artístico. Freqüentemente encontrado na melodia por repetições variadas e inesperadas. O compositor buscava aqui "passagens vocais agradáveis repetidas diversas vezes com todo o tipo de belas mudanças de adições ornamentadas"[57].

Confutatio ou *refutatio* – O momento de contestar ou refutar os argumentos que se opunham à propositio. A melodia apresenta-se ou por notas ligadas ou introduz e rejeita passagens as quais resultam estranhas. As idéias musicais opostas ou contrastantes são colocadas e chega-se a uma resolução.

[57] BENT, Ian. *Analysis*, pág. 8.

Peroratio – Conclusão. Era o momento de seduzir os ouvintes pela emoção e reexpor os pontos de vista que o orador tinha estabelecido. Musicalmente precisava ser muito expressivo. Para isso a melodia vinha reforçada pelo baixo ou um acompanhamento mais contundente. Era costume que a ária terminasse com o mesmo material do Exordium.

Muitos teóricos musicais do século XVIII puseram-se a estudar a influência das artes lingüísticas sobre a música e reconheceram seus débitos com estas artes, uma vez que eles emprestaram conceitos da retórica para designar vários aspectos da composição musical e incorrer em um delineamento formal. Joseph Riepel, em sua obra *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1752-68), "considera as figuras melódicas não em seu sentido barroco, mas como unidade de construção formal"[58]. Ele mostra, marcando cada figura com chaves e numerando-as, como elas podem , em pontos diferentes da peça, ser repetidas seqüencialmente por diferenças de intervalos.

Se o trabalho de Riepel pode ser entendido como um aceno para definir as bases da construção formal da composição musical, foram nos escritos de H. C. Koch (1749-1816) que as idéias de estrutura de frase e modelo formal foram plenamente articuladas. Koch discute entre vários aspectos a construção de seções melódicas, a combinação destas seções ou a construção de períodos. Com isto se estabelece o pano de fundo sobre o qual se desenvolverá a noção de forma no classicismo.

O movimento da música clássica (música tonal) é apontado para pontos de chegada, desde o menor elemento como uma figura até uma seção completa. Esta direcionalidade é chamada por Ratner de periodicidade[59] e os pontos de conclusão que guiam esta direcionalidade correspondem aos períodos, sendo este o mais importante conceito adotado da retórica pela música. Na retórica tradicional o período compreende uma "exposição completa concluída por uma pontuação"[60]. A importância do período surge,

---

[58] Citado no *New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. By Stanley Sadie. 1980, pág. 345.
[59] RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form, and Style*, pág. 33.
[60] Idem, ibidem, loc. cit.

segundo Ratner, "da firmeza de suas características básicas - uma sólida abertura, uma área de continuação e um final conclusivo; uma flexibilidade que permitem inumeráveis opções em extensão e arranjo interno; sua adaptabilidade a procedimentos musicais do século XVIII típicos – cadências, ação rítmica, padrões melódicos"[61].

Esta relação com a música faz da cadência o elemento mais decisivo do período musical. Para Ratner as cadências constituem "os fatores de controle e formação no movimento do período em direção à sua conclusão; cada tipo de cadência tem um maior ou menor efeito de periodicidade de acordo com sua impressão de finalidade"[62]. Ratner coloca, através de uma leitura retórica, o que o ouvinte atento do século XVIII esperava de cada cadência: para a cadência autêntica, uma conclusão firme e natural do período; para a meia cadência, uma interrupção momentânea do movimento; numa deceptiva ou de engano, ouvia-se como uma questão ou uma digressão; na cadência inconclusiva esperava como um anúncio de uma nova ação.

Além da cadência, um outro fator importante para a manutenção da periodicidade na música clássica, é a simetria. Emprestada da poesia e da dança, a simetria proporcionou ao período musical um grande efeito de estabilidade, além de um aumento no grau de inteligibilidade para o ouvinte. Não só o período tinha uma organização simetria nesta música, mas todos os outros níveis de estrutura como os motivos, as frases e as seções de um movimento. A organização dos compassos por pares (2 + 2, 4 + 4, 8 + 8, etc...) configuravam-se como unidades e facilitavam para ouvir a continuidade da música.

Na música barroca os períodos geralmente começavam com um período simétrico, mas conforme a música desenvolvia-se, o material ia tomando rumos que prescindiam de apoios complementares. Esperava-se uma outra relação com o ouvinte. Ele era convidado a ouvir esta música, apoiado muito mais nos afetos que ela suscitava.

---

[61] Idem, ibidem, loc. cit..
[62] Idem, Ibidem, pag. 34.

Enquanto para a música clássica uma das funções da simetria "era organizar grupos de figuras dentro do período que apareciam com uma estrutura complexa e irregular"[63].

Esse planejamento simétrico do período estendia-se também para os principais esquemas formais. A repetição de uma parte do discurso era sentida como um resgate de estruturas que deveriam estar prontas na memória para conectar-se a outras que apareceriam posteriormente. Assim em um esquema da forma canção, A-B-A, a repetição do último A, ocorria em vários níveis estruturais, incluindo a tonalidade, contrastando ao B e garantindo coerência e eloqüência ao discurso. O mesmo ocorria com a forma-sonata, que enquadrava o desenvolvimento entre a exposição e a reexposição, admitindo apenas pequenas alterações necessárias para a manutenção das especificidades do esquema e do sistema. Independentemente do ponto de vista que se toma para analisar este esquema formal – ou como uma forma em três partes em que os temas são apresentados, desenvolvidos e resgatados, ou como um plano harmônico (jogo modulatório) através de um longo movimento – a simetria cumpre o seu papel.

Desta forma, tanto a cadência, que se configura como um firme ponto de chegada; como a simetria, que sugere um planejamento interno, constituíam os dois principais aspectos da música clássica. Segundo Ratner "sem estes dois recursos o estilo clássico como nós conhecemos não teria conseguido sua excepcional fusão de elegância e eloqüência"[64].

1.3 Romantismo

As qualidades da retórica como o *docere, delectare et movere* pregados por Aristóteles vem-se reduzidos ao *delectare*, pois o valor que agora impera é a beleza e

[63] RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form, and Style*, pág. 36.
[64] Idem. Pág. 36.

não mais a eloqüência, culminando na estética em substituição à retórica. As questões de valoração da obra de arte mudam os seus focos com a passagem de uma ideologia clássica para a romântica tanto no campo político como no científico.

Com ênfase no subjetivismo e na expressividade e com suas relações com a poesia e literatura, o Romantismo amplia e transforma os elementos da linguagem musical que são trabalhados no Classicismo. A melodia deve fluir de acordo com a força do sentimento e a necessidade expressiva, e não primordialmente guiar-se por regras de construção melódica. Na harmonia há uma dilatação provocada principalmente pelas relações dos eixos de direcionalidade, como pelas relações mediantes, já muito exploradas por Beethoven e Schubert; pelas modulações distantes, as alterações cromáticas. Tudo isso permeado por um intenso cromatismo, levado aos limites de um atonalismo, principalmente com Wagner e Liszt. Como conseqüência destas transformações, e também da ênfase no caráter expressivo, a forma é concebida com maior liberdade, configurando-se de uma maneira mais livre e expandida.

As relações da música com a palavra mais uma vez estreitam-se, carregando a música de uma significativa força poética. Além das características estéticas que exigiam de certo modo esta relação, a expansão formal parece recorrer a este apoio da linguagem verbal pela via literária. Apoio já tantas vezes requisitado em outras épocas anteriores.

Diversos eram os estímulos literários aos quais os compositores recorreram como meio de controle formal. Além do *lied*, que constitui uma relação direta de poesia e música, nota-se ainda, as pequenas peças para piano qual uma poesia sem palavras, como em Chopin e Schumann. Já com Berlioz, a forma, inicialmente, parece ter encontrado na música programática um importante suporte que acolhesse este alargamento total dos elementos. A música era relativamente guiada por esquemas literários, submetendo a forma musical à suas expressões[65].

---

[65] Relação que já ocorrera outrora no renascimento.

Ressaltam-se, exemplarmente neste contexto, os *poemas sinfônicos* – gênero musical de inspiração literária, cuja invenção é atribuída a Liszt. Há de se considerar que os poemas sinfônicos realizam-se, no aspecto formal através uma configuração livre e a modo de fantasia. O compositor Richard Strauss (1864-1949), tornou-se um expoente deste gênero musical, elevando-o ao auge. Paul Griffiths abona este fato afirmando que "Strauss não teve rival em sua capacidade de traduzir musicalmente imagens narrativas, a tal ponto que, com algum conhecimento do tema, seus poemas sinfônicos podem ser 'decodificados' como histórias à medida que os ouvimos"[66]; ou ainda, "não poderia haver exemplo mais notável do nível que a música atingira no século XIX como meio narrativo de emoções ou ações, nem seria possível ir mais longe nesta direção"[67]. Outro exemplo pode ser visto na obra instrumental *Noite transfigurada* de Schoenberg baseada no poema de mesmo título de Richard Dehmel. Nesta obra ocorre uma descrição minuciosa de diversos estados da alma. Os temas expressam os dramas das personagens da história. Ao referir-se aos sentimentos da personagem feminina é apresentado, por exemplo, um tema leve, que descreve o seu sentimento em relação à maternidade. Em seguida, contrastando a esse tema, é apresentado um tema violento que se refere ao seu sentimento de culpa.

Se por um lado, o meio que resgatou o senso formal para a tradição romântica foi o poema sinfônico, Gustav Mahler (1860-1911), através da sinfonia, recobrou a unidade da composição. Os elementos principais na constituição das idéias, deixavam de ser temas e tonalidades, e passavam a ser a construção expressiva de aspectos psicológicos. Nas sinfonias de Mahler "os temas melódicos contêm uma carga expressiva até então desconhecida, e suas formas são motivadas antes por exigências de expressão do que pela função harmônica"[68].

---

[66] GRIFFITHS, Paul. *A Música moderna*, pág. 13.
[67] Idem ibidem, loc. cit.
[68] Idem, ibidem, pág. 14.

1.4 Dodecafonismo

Durante todo o século XX, a música foi pensada por uma crescente necessidade de desvincular-se do mundo tonal e das estruturas formais que refletiam o jogo de tensões que era próprio à sua dinâmica. Entre as diversas tendências que surgiram, aquela a que mais se creditou a perspectiva de um novo mundo sonoro foi o dodecafonismo. De uma ligação com o expressionismo que remete já em Wagner, seguido por Mahler, Schoenberg, Berg e o seu representante mais radical, Webern, o dodecafonismo servia justamente a uma perspectiva evolucionista e expressiva da linguagem musical, conforme a cunhagem histórica seguida por Adorno.

Com a crescente ampliação do sistema tonal, desde os finais do século XIX - provocada tanto pela expansão da modalidade e cromatismo, quanto da necessidade de maior liberdade expressiva que refletia sobre os aspectos formais da composição - Schoenberg parecia ressentido com a possibilidade de explosão do sistema e buscava de uma certa forma um resgate das noções de ordem no procedimento de composição. Mesmo no seu atonalismo a intenção não é de negação do sistema, mas incide numa "reconsideração das características específicas do sistema tonal clássico e em particular, dos poderes de atração de certos graus da escala, intervalos, etc"[69]. É evidente que neste período suas composições tenham transgredido substancialmente aspectos sintáticos da composição, como a utilização de um estilo aforístico (*Três Pequenas Peças para Orquestra*),uma articulação atemática (em *Erwartung*), e o *Sprechgesang* (em *Pierrot Lunaire*). Ao traçar este percurso, o compositor vienense passa por um estágio em que parece ter renunciado os princípios fundamentais desta tradição. Como os suportes harmônicos que apoiavam as formas tradicionais, já não eram aplicados como antes, as

[69] BOSSEUR, Dominique e BOSSEUR, Jean-Ives. *Revoluções musicais – a Música Contemporânea depois de 1945*, pág. 14.

composições, para Schoenberg pareciam ressentir de consistência se comparadas às composições tonais. A solução intermediária para este atonalismo parecia ser a composição de canções em que a estrutura musical apoiava-se mais uma vez no texto. Não obstante, e mesmo considerando o caráter mais intuitivo da composição atonal, estas obras apontavam em um sentido de ordem e coerência, através tanto da aplicação de recursos contrapontísticos como do uso de motivos que se repetiam e eram transpostos.

Na verdade a pesquisa de Schoenberg buscava muito mais "democratizar a harmonia (...) através de uma reconsideração das funções dos intervalos harmônicos e das hierarquias dos acordes"[70], para desfazer o jogo de tensão tonal à tendência de resolução harmônica sobre um só eixo. Schoenberg equipara a potência polar de cada nota. Deste modo, endossa-se a opinião de Bosseur, que "ao considerar a série de doze sons como uma forma de não abolir a tonalidade, mas sobretudo de lhe esgotar todo os recursos que o sistema tonal desprezara, Schoenberg está na origem da instauração de uma nova linguagem"[71].

A ligação de Schoenberg com a tradição é muito forte, principalmente a alemã. Fato evidenciado através de uma citação atribuída a Schoenberg por René Leibowitz em que ele afirma que sua intenção é construir um "sistema que deverá garantir a supremacia da música alemã para no mínimo cem anos"[72]. O serialismo de tal modo seria uma forma de compor baseada na tradição, principalmente da música dos compositores alemães, de forma a transformá-la e projetá-la para o futuro.

Mas, como visto, a meta de Schoenberg era compor de acordo com a tradição e para isto, o dodecafonismo apresentava uma possibilidade de organização que provia a música de lógica, coerência e unidade e que possibilitava o retorno mais seguro

---

[70] Idem, ibidem, pág. 15.
[71] Idem, ibidem, pág. 16.
[72] LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, pág. 165.

às composições instrumentais de maior porte. Contando com uma transformação no campo das alturas, introduzindo a idéia de série, o dodecafonismo se apóia principalmente nos aspectos formais tradicionais. Assim, a busca pela coerência e coesão inscreve toda composição nos aspectos sintáticos já desenvolvidos na tradição da música tonal. Toda a liberdade alcançada nas composições do período atonal fora rechaçada no momento em que Schoenberg encontrou um sistema que assegurasse a manutenção dos aspectos formais e texturais tradicionais e estabeleceu sua música como aquela que poderia garantir a sua busca pela unidade.

Coerência também era a palavra chave de Anton Webern. Para ele a série de doze notas assegurava uma coerência mais abrangente que aquela conseguida na música tradicional. Ao contrário de Schoenberg que buscava muitas vezes a coerência formal e textural pelo desenvolvimento e acompanhamento de um tema melódico, Webern, se preocupa mais com a forma rítmica e com os intervalos e por uma obsessão pela simetria. Estas preocupações focalizam a organização composicional de Webern no monomotivismo. Ele dividia a série em pequenos grupos de três ou quatro sons, que passavam a ser os elementos estruturais fundamentais da obra. Estes motivos acabavam gerando a própria série.Um exemplo deste procedimento pode ser notado no concerto op.24 (1923-1924), que conforme citado por Griffiths mostra que o monomotivismo "é alcançado pelo emprego de uma série construída a partir de um conjunto de três notas na forma primitiva, retrógrado transposto, inversão do retrógrado transposto(...)"[73].

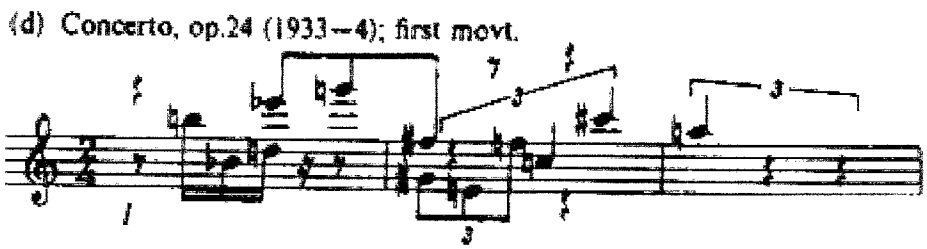


Figura 4 - Exemplo de Monomotivismo

[73] GRIFFITHS, Paul. Webern. In *Segunda Escola vienense*, pág.139.

Pode-se notar como a exposição da série em Webern ocorre diferentemente de Schoenberg. Enquanto neste a série se distribui entre a melodia e o acompanhamento, naquele a série aparece pela distribuição do motivo que aparece como elemento de ligação entre as vozes, ressaltado pela diferença de timbre e o padrão rítmico resultante.

Mas o que mais se destaca no pensamento serial de Webern referente ao aspecto formal e que certamente trouxe conseqüências para novas possibilidades sintáticas foi a compreensão da série como uma *lei*. Como tal, apresentando-se "como organização ideal do universo cromático dos sons, a série podia dar origem a uma profusão de formas coerentemente relacionadas"[74]. Mesmo o tratamento dado por Webern, no uso das formas tradicionais, refletia já estas características diferenciadoras. No seu *Trio para cordas op. 20* (1926-1927) os seus dois movimentos, que podem ser entendidos como um rondó e uma forma sonata, não se tornam claramente perceptíveis. Por exemplo, no rondó quando ocorre a repetição das idéias elas "são reinterpretadas em registro, timbre, ritmo e dinâmica em cada uma das três repetições"[75]. O que o compositor na verdade estava sugerindo era uma forma coerente com o novo vocabulário que, de acordo com Claude Rostand, através de suas investigação o levou "à conquista da *variação perpétua*"[76]. Esta forma refletia os ideais de coerência de Webern. Baseado na idéia de planta arquetípica de Goethe em que "a raiz nada mais é do que o caule, que nada mais é do que a folha que por sua vez não deixa de ser a flor: variações de uma mesma idéia"[77], o compositor esteve sempre motivado pela busca da coerência. E isto, para ele, é válido "para tudo que possui vida"[78]. Portanto para ele nada podia espelhar melhor esta idéia que o princípio das variações, assim "variações sobre um tema – essa é a forma original que está na base de tudo. Algo que na aparência é totalmente distinto, mas que de fato é o mesmo na essência"[79].

---

[74] Idem. *A música moderna*, pág. 90.
[75] GRIFFITHS, Paul. Webern. In *Segunda Escola vienense*, pág. 125.
[76] ROSTAND, Claude. *Anton Webern*, pág. 109.
[77] WEBERN, Anton. *Caminhos para a música nova*, pág. 140
[78] Idem, ibidem, pág. 143.
[79] Idem, ibidem, loc. cit.

A partir desta obra torna-se claro o objetivo de Webern em busca de uma nova forma. Enquanto Schoenberg optou por manter as formas tradicionais como suporte para uma nova linguagem, Webern estava em busca de uma forma nova que abarcasse a nova linguagem. Segundo Rostand "a grande diferença que separa Webern dos outros membros do trio vienense é que, em lugar de sentir como eles a nostalgia do passado, seu objetivo sempre tem sido descobrir formas novas correspondentes à linguagem novamente organizada"[80]. Linguagem esta, que preparou o caminho para as futuras gerações.

1.5 A caminho de uma nova retórica

Se pelo aporte adorniano Schoenberg aparece como figura central, para a geração posterior ao pós-guerra, o dodecafonismo "não é outra coisa que a linhagem extrema de um mundo musical que pertence por inteiro ao passado"[81]. Pierre Boulez em seu artigo *Schoenberg morreu* especifica mais detalhadamente esta posição anterior apresentada por Fubini: "a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas que os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente, não serial"[82].

A referência então, a partir desse ponto, passa a ser a música de Webern. A tal ponto que Boulez assinala que todo aquele que não se inserir nas coordenadas apontadas por Webern estaria fadado ao fracasso. Sua música aparece como uma arma

[80] ROSTAND, Claude. Op. cit., pág. 109.
[81] FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, pág. 134.
[82] BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*, pág. 243.

para enfrentar o problema da renovação da linguagem. Segundo o compositor francês, Webern finalmente eliminou as contradições entre as perspectivas horizontais e verticais da música tradicional. Ao criar "uma nova dimensão que poderíamos chamar dimensão diagonal: uma espécie de repartição dos pontos, blocos e figuras não só no plano, mas no espaço sonoro"[83], o caminho foi apontado para os compositores da geração pós-guerra para o desenvolvimento de uma nova retórica, tendo implicações na concepção de forma musical.

Assim como os artistas de todo o campo das artes, os compositores desta geração foram abertamente influenciados por uma conduta estruturalista, uma vez que o estruturalismo já havia se expandido como metodologia numa diversidade de áreas no espectro da cultura contemporânea. Assim, na música que, segundo Enrico Fubini, "apresenta de modo mais evidente que outras linguagens uma dimensão estrutural"[84], o interesse por esta abordagem culminou com o advento do serialismo pós-weberniano

O mais significativo representante de um estruturalismo musical é Pierre Boulez. O extremo rigor no tratamento do material tornando-o totalmente dependente de complexas relações numéricas e a eliminação de qualquer dado emotivo, representa a abordagem de uma linguagem extremamente objetiva. Para tanto, Boulez se distancia do serialismo expressionista de Webern, aplicando um estruturalismo muito refinado, provocando por conseguinte, a expansão do princípio serialista. É interessante notar este fato em um trecho citado por Andréa Lanza, na ocasião de uma análise de *Strutures*, peça para dois pianos: "toda ingerência do sujeito nas decisões compositivas será eliminada com o recurso da fria objetividade do dado estatístico que preside toda a composição, deduzida em sua totalidade, mediante uma série complexa de relações numéricas de uma única fórmula original"[85].

---

[83] BOULEZ apud ROSTAND, Claude. *Anton Webern*, pág. 105.
[84] FUBINI, Enrico. Op. cit., pág. 75.
[85] LANZA, Andréa. *Historia de la musica, 12*, pág. 102.

O que se pretende no serialismo pós-weberniano é encontrar uma nova retórica, um grau zero de escrita. Esta intenção torna-se patente nas palavras de Boulez por ocasião do *Premier cahier de strutures* para dois pianos: "a idéia fundamental do meu projeto era a seguinte: eliminar completamente do meu vocabulário qualquer vestígio de herança, quer nas figuras, nas frases, nos desenvolvimentos, na forma; reconquistar, pouco a pouco, elemento a elemento, os diversos estágios de escrita, de maneira a fazer uma síntese completamente nova, que não estivesse viciada (...)"[86]. A idéia do grau zero de escrita é uma referência direta ao livro de Roland Barthes que se torna "um ato de ruptura com a tradição e a expressão de uma profunda perturbação (...)"[87]. O que justifica inteiramente esta referência feita por Boulez à obra de Barthes é que a inovação que aquele pretende é apoiada, tal qual na obra que o inspira, principalmente no aspecto formal. Pois "com *Le Degré zéro de l'ecriture,* Barthes participa na corrente formalista, preconizando uma ética da escrita, libertada de todas as restrições (...)"[88]. Boulez assim parecia buscar esta nova linguagem partindo da música de Webern, assim como Barthes procurava encontrar uma nova escrita após o impasse criado por Marcel Proust no romance. Ao constatar, na primeira parte da peça para pianos, a diluição frente aos elementos, Boulez sentia-se pronto para a reconstrução de uma nova linguagem: "(...) tracei imediatamente o plano de reconstruir deste nada todas as qualidades de morfologia, sintaxe e retórica, necessárias para a realização de uma 'linguagem'orgânica"[89].

Deste modo, ao buscar a transformação de todos os elementos da linguagem musical tradicional, a fim de constituir uma nova retórica, Boulez confiava numa concepção formal que resultasse como conseqüência das experiências e aplicações de todo o material, isto é "fica totalmente evidente que a forma só poderia nascer do jogo das diversas categorias sonoras 'estruturadas'"[90]. Boulez afirma que a música serial forçou

---

[86] BOULEZ apud BOSSEUR, Dominique, BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais*, pág. 23.
[87] DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, vol. 1, pág. 95.
[88] Idem, ibidem, loc. cit.
[89] BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*, pág. 78.
[90] Idem, ibidem, pág. 73.

"a pesquisa de novas formas musicais capazes de estruturar aquelas novas estruturas locais engendradas pelo princípio serial"[91]. Francamente amparado pelo pensador estruturalista Lévi-Stauss, que afirmava que "forma e conteúdo são da mesma natureza, apreensíveis pela mesma análise. O conteúdo recebe da sua estrutura a sua realidade, e aquilo que chamamos *forma* é a estruturação de estruturas locais de que se constitui o conteúdo"[92]. Portanto as formas tornam-se variáveis impossibilitando o pensamento formal *a priori* e deixando o domínio da forma como molde por uma nova idéia que viria a serializar a própria forma. Ou seja, para Boulez "Toda esta construção de esquemas teve , afinal que ceder diante da concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra deve engendrar sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu 'conteúdo'"[93]. Na nova música o material não podia mais ser ordenado pelos esquemas da música de outrora, pois todo o vocabulário havia mudado, não era mais condizente com o pensamento formal tradicional.

O foco passou a ser as estruturas locais, que segundo Boulez poderia ser dividdam-se em duas espécies: as estruturas estáticas e as estruturas dinâmicas. Por estrutura estática o compositor chamava aquelas que apresentavam em sua evolução a mesma qualidade e quantidade de eventos. E, por estrutura dinâmica, aquela que "apresenta uma evolução suficientemente grande para ser perceptível, na densidade e na qualidade dos eventos que aí se desenrolam"[94]. A eleição destas estruturas e o seu uso, dava-se por critérios de escolha tanto no nível morfológico quanto no nível sintático. "É, portanto a partir dos critérios de escolha que se estabelece a dialética de sucessão ou de encadeamento das estruturas locais, sendo estes critérios de escolha determinantes para a incorporação das estruturas locais à grande estrutura geral, ou *forma*"[95].

---

[91] BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*, pág. 95.
[92] LEVI-STRAUSS apud BOULEZ, Pierre. Ibidem, loc. cit.
[93] BOULEZ, Pierre, idem, pág. 96.
[94] Idem, pág. 97.
[95] Idem, pág. 99.

Por conseguinte, conforme Boulez, a avaliação perceptiva desta música incorrerá de um outro modo. Se a memória imediata, , é o meio através do qual a percepção pode avaliar os esquemas formais da música tradicional, que de certo modo se desencadeava passo a passo; na música serial, o apoio da percepção ocorre por uma paramemória. Pois esta música não conta com a repetição de figuras como na anterior que possibilitava a idéia de uma temporalidade teleológica, na qual Boulez observava a possibilidade de reversibilidade. Na música serial o que prevalece é a idéia de uma ateleologia conduzindo para um tempo irreversível. Por exemplo, ao recorrer a uma mesma rede de possibilidades aplicando critérios diferentes obtém-se classes diferentes de objetos musicais de uma mesma origem. Boulez apresenta concretamente a solicitação à paramemória, dizendo: "Para reconhece-los (os objetos), apelarei ao que elas (classes de objetos) têm de comum, propriedades que denominarei virtuais, porque não são expressas inequivocamente"[96].

Esta concepção formal de Boulez é desenvolvida como conseqüência de sua investigação de um plano formal da composição que visasse os traçados de uma forma aberta. Pois o rigor do serialismo integral havia imprimido uma "dispersão do material sonoro, nivelamento da audição", através do controle do material sonoro, ainda mais rigoroso que uma concepção tradicional ocidental. De acordo com Francis Bayer no capitulo intitulado *Mobilidade e abertura* do seu livro *De Schoenberg a Cage*, "os músicos da escola serial não somente tinham permanecido fiéis a esta concepção tradicional, mas ainda tinham contribuído para reforçar o poder coercitivo ao multiplicar os confinamentos composicionais e estendendo praticamente seu campo de aplicação a todos os componentes sonoros"[97].

As questões de abertura já se encontram presentes no pensamento serial à medida que a idéia de tentar conciliar "a necessidade de melhoramento do rendimento

---

[96] Idem ibidem, pág. 101.

[97] BAYER, Francis. *De Schoenberg à Cage* – essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine, pág. 143.

formal das organizações seriais com a vontade de preservar tudo o que se mantém irredutível a esse desejo de eficácia"[98] insere-se como um dos objetivos principais dos compositores seriais tais como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Em obras seriais, como *Estrutura*, Boulez compôs como se fosse regido por um automatismo, que era gerado pelo emprego das técnicas de variação do procedimento serial. Desta maneira a peça *encaminhava*-se, provocando uma posição de *impessoalidade.* Se por um lado esta impessoalidade fazia ver uma possibilidade de abertura na obra, por outro o automatismo das obras seriais provocavam contraditoriamente através do que era mais caro ao serialismo, a *variação perpétua*, uma homogeneidade que resultava, em um sentido mais abrangente, numa falta absoluta de variação.

É neste sentido que surge o problema da escolha, primeiramente do compositor. Este cuidaria para que através de escolhas fosse garantida às obras a expressão.Uma citação de Henry Pousser encontrado em Vera Terra exprime claramente esta idéia: "A questão, portanto, não podia mais consistir em continuar a explorar permanentemente e quase simultaneamente, para além daquele proveitoso grau zero, todas as possibilidades disponíveis; era preciso efetuar escolhas, filtragens, restrições temporárias"[99].

As escolhas feitas pelo compositor solucionavam em termos as sugestões estéticas e técnicas apresentadas pelos anseios artísticos deste momento, faltava porém resolver o problema da participação do intérprete, que ainda estava fadada a mero reprodutor das idéias do compositor, e conseqüentemente este tipo de participação mantinha-o, de certo modo alheio à obra. Como saída, ao intérprete seria dada a responsabilidade para traçar as relações que resultariam na forma global. E é desta variabilidade da forma, em que se produz uma idéia de forma móvel, que se funda a

---

[98] BOSSEUR, Dominique e Jean-Yves. Opus cit, pág. 43.
[99] POSSEUR, Henry apud TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na música*, pág. 123.

noção de obra aberta.

Esta noção de obra aberta para a composição musical aparece como uma contribuição da literatura especificamente de Mallarmé, Kafka e Joyce em que encontra no intérprete um agente no interior da obra. A possibilidade de escolha do intérprete o afasta da condição de cumpridor de ordens e o situa "no meio da ação, no interior da obra, com uma notação que exige dele uma série de iniciativas e tende, a partir de então, a transformá-lo, segundo a expressão de Mallarmé, num operador"[100]. De acordo com Paul Griffiths em A Música Moderna o modelo de obra aberta para Boulez encontra-se mais especificamente, em *Livre*, em que Mallarmé fornece diversas possibilidades de leitura e no poema *Um coup de dès* em que as frases são apresentadas desordenadamente através das páginas. No que se refere à Kafka, Vera Terra aponta o seu conto *A toca*, através do qual Boulez localiza os caminhos da composição como labirinto. Ele vê na obra possibilidades alternativas de percurso, determinando a idéia de uma forma móvel. Vê-se assim como a literatura inspira neste ponto a construção musical, especificamente o aspecto formal, que era até então, para Boulez, "o nó" na sua trajetória para uma nova retórica.

Uma obra muito representativa do compositor francês e que evidencia essas influências da literatura é a *Terceira Sonata* para piano. Do *Le livre* de Mallarmé, Boulez inspira-se principalmente em características que influem sobre o desenvolvimento da forma. Dominique Jameux destaca a *infinitude,* em que advém "a idéia de uma obra nunca encerrada"[101],e a *permutabilidade* que é encontrada nas páginas em Mallarmé, e que em Boulez é observada nas secções.

Esta sonata é composta de cinco movimentos, ou como prefere Boulez, em cinco formantes, que é um termo referente à acústica e que o compositor utiliza como

[100] Idem, ibidem, pág. 44.
[101] Do encarte do CD *Trois Sonates pour piano* escrito por JAMEUX, pág. 5. Editado por Astrée/ Auvidis.

Apesar de entregar a elaboração da forma ao intérprete através das possibilidades de escolha, a idéia da obra aberta para Boulez implica numa liberdade controlada. As possibilidades de operação do intérprete ficam restritas às determinações estipuladas anteriormente aos sons pelo compositor.

Outra obra muito significativa na concepção de obra aberta é o Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen. Ela é constituída de dezenove seqüências colocadas na partitura, de maneira independentes. Através de indicações localizadas no verso da partitura, o intérprete orienta-se para a execução. Uma destas indicações sugere que o intérprete deve começar pelo grupo que primeiro lhe cair na vista sem nenhuma outra intenção. Ressalta ainda que o ataque , a intensidade e alguns tempos são de sua livre. Em seguida, após esgotar este grupo ele deve ler as instruções que seguem sobre a interpretação e escolher qualquer outro grupo. Quando ele recorre a um grupo pela segunda vez, há a orientação para que ele seja tocado em uma oitava diferente da executada na primeira vez. Ao realizar um grupo pela terceira vez há a sugestão de que a peça pode ser concluída, se o intérprete desejar. Para isto, não significa que todos os grupos necessitem ser tocados três vezes. Alguns grupos podem nem mesmos ser tocados. Vê-se que não importa a ordem em que os grupos são apresentados, pois no planejamento da obra o compositor prevê que cada grupo seja encadeado com qualquer outro independente do modo de ataque, da intensidade e dos tempos escolhidos pelo intérprete. Desta maneira "dezenove grupos desenvolvidos a partir de um embrião comum, com uma direção temporal, ficam ligados à forma global por um intérprete, segundo a orientação do seu olhar"[104]. Esta obra assim constitui-se assim como uma das primeiras obras abertas, pois abarca características tais como a falta de desenvolvimento e independência na ligação dos eventos musicais. Tais características interferem diretamente na forma e esta fica à mercê do intérprete, de sua escolha. Para Stockhausen, segundo Bosseur, "é na realidade a variabilidade da forma que permite qualificar uma obra aberta, de fazer

[104] BOSSEUR, Dominique e Jean Yves. Op. Cit., pág. 47.

compreender a sua mobilidade desde a sua primeira audição , visto que ela não se desenvolve linearmente..."[105].

No entanto convém questionar a quem é aberta a obra aberta. Indubitavelmente estas tentativas conseguem diminuir a distância entre o compositor e o intérprete, uma vez que este participa da obra não exatamente como um intérprete, mas como, já citado anteriormente, um operador; como aquele que efetua escolhas no transcorrer da obra. Fica a dúvida quanto à abertura da obra em relação ao público, que na verdade não reconhece através da escuta de uma versão somente, esta qualidade de uma forma móvel. As escolhas do intérprete neste caso, soam para o público como definitivas, acabadas e direcionadas.

O caminho percorrido aqui foi todo conduzido para a concepção de uma sintaxe musical e uma conseqüente realização formal. A idéia de discurso musical encontra-se presente, como conseqüência de uma trajetória que se apóia na tradição e nas suas ligações com a linguagem, tanto pela influência do discurso e da literatura quanto pela perspectiva lingüística. Esta última assume a forma de construção da língua e do texto como modelo estrutural para as diversas manifestações artísticas e culturais. É, pois, um dado histórico que possibilita aproximar e compreender a música como uma linguagem.

Com efeito, se os elementos da linguagem verbal, somados aos seus recursos de expressividade, como a retórica, foram responsáveis por todo um desenvolvimento sintático musical, além do desenvolvimento e determinação formal da música, torna-se possível, assim, fazer uma analogia entre os elementos dessas duas manifestações culturais. Deste modo, pode-se dizer que a música se organiza por micro-estruturas, notas ou harmônicos de um som, que analogamente corresponderiam aos fonemas; por articulações, cadências, tensões e outros cortes, correspondendo à pontuação do discurso; e também por frases, períodos, fragmentos, direcionalidades e

[105] Idem, pág. 48.

outras intencionalidades, tudo isso culminando numa macro-estrutura, uma forma geral, que seria o texto.

Se neste capítulo discorreu-se sobre a influência da linguagem verbal, em suas diversas manifestações, para o desenvolvimento de uma sintaxe musical autônoma e a possibilidade de uma abordagem da música como uma linguagem sonora, no capítulo seguinte ela será abordada por uma perspectiva do *movimento*. Aqui ela foi predominantemente apresentada, pela influência da linguagem verbal, em vias de uma construção sintática e formal, conseqüentemente, estabelecendo uma dimensão espacial em que as decisões formais eram tomadas *a priori*. No próximo capítulo, a música será vista e mais centrada numa dimensão temporal, em que a idéia de forma já não é tomada como um objetivo e uma referência a priori e meta final para a composição musical, mas a música vai sendo *formada* no tempo, a cada instante. Assim, concluindo este primeiro capítulo com uma tendência de obra aberta, com suas propostas estéticas e musicais, aponta-se também para uma transição para a abordagem que será feita adiante.

CAPÍTULO 2 - MOVIMENTO

2. MOVIMENTO

No capítulo precedente, investigou-se as músicas a partir de um ponto de vista formal, no qual se pode observar o desenvolvimento da forma e considerar suas divisões em partes, conforme as regras derivadas da retórica. Neste capítulo, as observações serão efetivadas a partir da idéia de movimento. Para isso, o que mais interessa neste estudo, é o fluxo sonoro, a apresentação, para a escuta, da sensação e do jogo de continuidade e descontinuidade de uma idéia. Neste sentido, primeiramente dois aspectos importantes serão considerados: a escuta e o tempo.

A relação entre a música, o movimento e o tempo é tão estreita, que para Santo Agostinho o movimento é próprio da música, ou seja, é o movimento que ***é*** musical, partindo daí para outras formas de arte. A música, assim, é o princípio de toda forma estética. A idéia de movimento na música aparece mais fortemente relacionada ao tempo, mais especificamente ao ritmo. "*Musica est scientia bene movendi*", segundo Santo Agostinho, apoiando esta definição em Varro[106], que afirmava que "*musica est scientia bene modulandi*", ou seja, atrela-se movimento à modulação, movimento à transformação, movimento à não permanência de uma constante perceptível. Modular vem de *modus,* que significa medir, no sentido de regrar, regular os movimentos de acordo com as relações no tempo, isto é, de lhe impor um ritmo. Partindo de uma concepção aristotélica de tempo e movimento, Epstein[107] afirma que o movimento dá corpo ao tempo. Assim "o movimento é basicamente compreendido pelo uso do tempo como seu índice", mas também "o tempo só é experienciado e assim compreendido através do movimento". Neste caso, pensar em tempo implica também pensar em movimento. Os dois termos são correlatos.

---

[106] Marcus Terentius Varro (116 – 27 A. C.) era conhecido como o mais erudito e mais prolífico escritor do seu tempo e um dos mais importantes etmologistas. É estimado que ele tenha escrito cerca de 620 volumes.

[107] EPSTEIN, David. *Shapping Time*, pág. 8.

A sensação do movimento ocorre mais claramente como um efeito da escuta. Estabelece-se uma situação em que a escritura encontra-se com suas limitações de representação, e muitas vezes, não pode indicar a intenção e a qualidade de um fluxo sonoro, cabendo apropriadamente este papel à escuta. O projeto de Pierre Schaeffer tem como foco a escuta, pois ele visava um objeto da percepção, o objeto sonoro, um fluxo. Ele só pode ser encontrado através de uma escuta reduzida. Dá-se uma *Gestalt* que não deve ser discretizada. Esse procedimento de certo modo remete ao movimento.

Quanto ao tempo, qualidade *sine qua non* da música, o foco no movimento possibilita uma escuta que valoriza a temporalidade. Se, por um lado, a idéia de tempo encontra-se com a de reversibilidade, por outro, encontra-se também com uma estética do instante. Explicando mais detalhadamente a relação com a reversibilidade, veja-se o caso da música da tradição tonal, em que a memória tem um papel preponderante, já que a configuração desta música depende da escuta dos momentos anteriores para que o momento presente faça sentido, e, desta maneira, remeta-se à perspectiva de uma escuta futura.

Pensando-se na estética do instante, enfatiza-se um tempo irreversível, não interessando o passado e o futuro. Dá-se a escuta do instante. A idéia musical vai se transformando ou alterando, conforme o tempo vai passando. Neste caso, o momento da escuta é o momento da existência da música; assim, de qualquer lado, o tempo assume uma posição determinante. Não é o caso de uma música *a priori*, como a música serial do século XX, em que tempo não tem importância para configuração da obra. Esta é uma situação em que a realização da música é o seu planejamento e, conseqüente, congelamento pelo código. Dá-se aqui uma música fora do tempo. A seguir serão analisados mais detalhadamente estes dois aspectos.

A relação de objetos pelo contínuo/descontínuo, pela noção de reversibilidade do tempo imediata e constante, confere à escuta um movimento bidirecional.

É como se ocorresse um ir e vir através de uma memória parcial. Cada acontecimento remete ao seu precedente, mas não por sua materialidade, mas, talvez por uma constante mental ou pelo potencial de permanência da idéia de objeto construída. Graças a estas rupturas iterativas e à idéia de reversibilidade é possível perceber um movimento na composição musical. A implicação das relações dos objetos musicais – através da repetição, variação e diferença – apóia-se na memória para projetar um sentido ao discurso musical. "É pela relação rápida e inversa do presente ao passado próximo que a música possui sua significação"[108]. Além de que as marcas deixadas na memória possibilitam a apreensão e configuração da idéia musical como um todo, que se dá fora do tempo.

O pensamento tonal coaduna-se a esta temporalidade refletindo uma idéia de movimento em progresso e de oposição de elementos expostos no tempo, produzindo, uma direcionalidade que é "gerada pela articulação de elementos temporais com elementos não temporais na realização de um resultado musical"[109]. A direcionalidade, nesta música, é um ponto determinante para a teleologia do discurso tonal. Ao mesmo tempo, as estruturas que possibilitam esta direcionalidade apóiam-se numa categoria *hors-temps*[110] que, segundo Iazzetta, são "estruturas anteriores à composição, mas que necessitam ser atualizadas *en-temps* para que se transformem em discurso"[111].

Da mesma maneira, a música de Stravinsky trabalha com um tempo reversível; ao privilegiar o ritmo, o compositor sugere um gaguejar, um ir e vir que impulsiona a música para frente. O que está em jogo é uma memória curta, pois os motivos vão se alternando rapidamente através de uma métrica irregular.

---

[108] SCIORTINO, Patrice. *Le continu et le discontinu*, pag. 2.

[109] IAZZETTA, Fernando. *Música: processo e dinâmica*. Pág. 162.

[110] "Fora do tempo" refere-se às categorias temporais de Xenakis: *hors-temps*, *en temps* e *temporelles*. Como três tipos de abordagens composicionais e de escuta em relação com o tempo. Segundo FERRAZ,Sílvio. *Música e repetição*, pág. 78, a categoria *hors-temps* "(...) é a que pensa a simultaneidade dos conjuntos de possibilidades assim que um sistema é determinado". A categoria *en temps* "(...)põe no tempo os elementos fora do tempo da primeira;" A *temporelles* (...) diz respeito à ocorrência real do evento;".

[111] IAZZETTA, Fernando. *Música: processo e dinâmica*. Pág. 163.

No caso do serialismo, a situação é diferente; o paradigma *hors-temps,* a série, é o fator dominante, que adquire mais importância que o transcorrer da série *en-temps.* A música desdobra-se a partir de uma idéia composicional *a priori* exposta na série e tudo em seguida concorre para expressar esta idéia. O mais importante nesta música é apresentar um quadro de possibilidades seriais. Com isto surge um espaço musical instituinte de um formalismo, que minimizando o tempo, contribui para o estabelecimento de um estatismo.

Enquanto a direcionalidade na música tonal é obtida por uma temporalidade reversível, a música de um compositor como G. Ligeti traça esta relação através de um processo de transformação constante. Basta ver a teleologia das texturas em constante transformação e sua mudança num processo de fusão configurando o timbre, conforme será abordado mais adiante.

2.1 Kinesis e Stasis

Ao confrontar estas variabilidades de concepção e, conseqüentemente de escuta, suscita-se uma questão controversa quanto ao movimento em música: o dinâmico e o estático no enunciado musical. É interessante observar especificamente esta questão através de duas concepções teóricas opostas da musicologia russa, conforme exposto por Ivanka Stoïanova em seu livro *Geste-texte-musique*[112]: a do metro-tectonismo, de G. Konus, e a da Forma musical como *processus*, de Assafiev.

Segundo Stoïanova, a teoria de G. Konus "explica as relações temporais de uma obra musical pensada como uma arquitetura sonora se desenvolvendo no tempo"[114]. Ocorre que há uma estrutura métrica velada pelas unidades portadoras de

[112] STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*, 10/18 ed., Paris, 1978.
[113] Idem, pág. 36.

sentidos, como os motivos, frases, períodos, etc, assim como pelo pulso, que não interferem na unidade arquitetural. Esta estrutura metro-tectônica segue as leis "do equilíbrio métrico e das relações proporcionais no tempo, atuando entre todas as seções da arquitetura sonora"[114]. A obra formalmente é regida não pelos elementos constitutivos normais, como motivo ou frases, mas sim pelas proporções métricas que fundam uma arquitetura sonora. Por exemplo: "toda compasso de grau elevado da primeira metade da obra musical se reflete simetricamente na segunda metade"[115].

Contrário à proposta de Konus, a teoria de Assafiev destaca o movimento – kinesis- da forma musical como uma maneira de manter vivo o material sonoro no espaço e tempo. Ou então, como "organização do movimento musical, porque em princípio não há material sonoro imóvel"[116]. Influenciado pela dialética de Hegel, Assafiev assume o enunciado musical como *processus* que "tende a se submeter à força de resistência do material"[117]. A substância sonora vai se estruturando no tempo, decorrendo disso, que "na sucessão motivada dos elementos sonoros enunciados"[118] num processo de produção sonora, define-se a forma musical.

Stoïanova aborda estes dois pontos de vista que, na sua visão, podem ser observados na mesma produtividade.

> "(...) destinada à escuta, o enunciado musical com a infinidade de seu código sonoro é ... um processo de engendramento das diferenças audíveis, uma sucessão de acontecimentos sonoros no movimento de espaçamento e temporização do enunciado,...um processo de engendramento sonoro no tempo e simultaneamente um processo de cristalização de arcos organizativos, de simetrias equilibrantes, de correspondências à distância, um engendramento de fórmulas que tendem à estruturar, a imobilizar o fluxo sonoro"[119].

---

[114] Idem ibidem.
[115] Idem, pág. 37.
[116] Assafiev apud Stoïanova, Ivanka. Referência anterior, pág.37/38.
[117] Idem, ibidem.
[118] Idem, ibidem.
[119] Stoïanova, referência anterior, pág.35.

Dessa maneira, tendo a escuta como guia e o contexto como referência, o enunciado musical apresenta-se ao mesmo tempo como uma *stasis e kinesis*. Em outras palavras, por um formalismo e por um *processus*.

2.2 Resgate do estudo sobre o movimento

Apesar do exposto, não há uma teoria do movimento musical cuja pesquisa foi durante muito tempo negligenciada. Só nos últimos quarenta anos seu estudo tem conquistado um lugar importante na teoria musical, principalmente na análise. A noção de movimento, nos estudos clássicos, adquire sentidos múltiplos: intervalos ascendentes ou descendentes; vozes de uma polifonia que caminha em movimento paralelo ou contrário; a velocidade de execução de uma peça no tempo; qualquer parte constituinte e sucessiva de uma sonata, um concerto ou sinfonia. Assim é, também, no plano da estética, quando se refere às características das escolas como, por exemplo, características do movimento impressionista, ou compositor expressionista, etc. Todas estas noções se impõem através de uma maneira de teorização apoiada sobre a realização musical e são compatíveis, segundo Vecchione, com uma teoria associacionista, que coloca a obra musical como "uma adição de elementos pertencentes a diversos sistemas autônomos"[120], como sistemas de alturas, de duração, nuances, harmonias, temas, tonalidades, esquemas formais e timbres.

Mas, para Vecchione, o movimento da música pode ser visto de uma maneira nova. Nos últimos quarenta anos, as pesquisas sobre o movimento se ampliaram significativamente. Este autor enumera pelo menos dez novos setores de estudo relacionados ao assunto, quais sejam: as questões e as poéticas da mobilidade e das

[120] VECCHIONE, Bernard. *Analyse musicale*. p. 17.

aberturas, de indeterminação e do acaso; a improvisação e o jogo nas músicas de tradição oral; a variabilidade das recepções da obra e de suas interpretações; a multiplicidade de seus modos de existência; a *movência* do projeto e do processo de composição; o movimento da matéria musical; a forma como caminho, trajeto ou *processus*; e enfim, a variabilidade e a mobilidade histórica e social das questões e dos saberes instaurados pelo fazer musical[121].

Vecchione posiciona-se como um lançador de sementes. Para seu estudo sobre o movimento, ele parte de algumas definições que se apresentam como passos iniciais para pesquisas posteriores. Apoiando-se no movimento como propriedade da substância musical, Vecchione defronta-se com duas concepções: uma analítica, que se propõe a observar o movimento através dos *fatores* que o criam[123] e outra, globalizante, que destaca o movimento como uma propriedade do grupo da matéria trabalhada.

Para a primeira, ele faz um levantamento dos principais tipos de fatores de mobilidade determinando uma tipologia dos fatores desta mobilidade. Na seqüência serão apresentados alguns tipos de mobilidade que apresentam interesse para este trabalho.

2.2.1 Constância e variabilidade dos fatores musicais

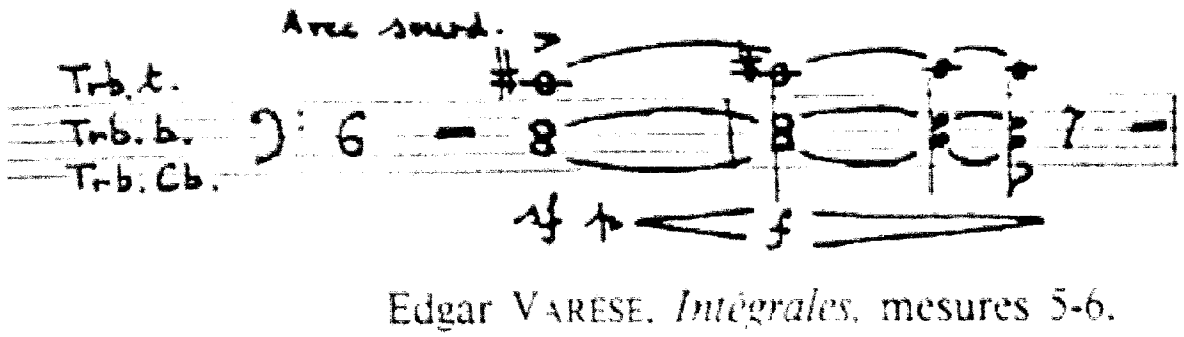
Um fator que permanece constante durante toda uma secção, ou mesmo durante toda uma obra, como por exemplo o caráter melódico ou tímbrico de uma monodia vocal cantada em solo. Ou então, ao contrário, quando durante uma mesma peça ou um

---

[121] Op. cit. P. 18.

[122] O autor prefere o termo fatores em vez de parâmetros. Ele indica que estes apresentam uma característica mais quantitativa pois se apóiam em valores numéricos, enquanto que os fatores remetem mais ao percebido, ao qualitativo, determinando, assim mais precisamente, a abordagem que o autor pretende enfocar.

mesmo trecho ocorre um certo número variável de valores[123]. Um mesmo trecho pode apresentar os dois tipos de fatores ao mesmo tempo, como neste exemple de um trecho de *Intégrales* de Varèse onde a altura permanece constante, enquanto a dinâmica é variável. Um fator pode ser alterado dentro da peça, passando de constante a liberado e vice-versa.



Edgar VARÈSE. *Intégrales*, mesures 5-6.

Figura 6 - Exemplo de Constância e Variabilidade

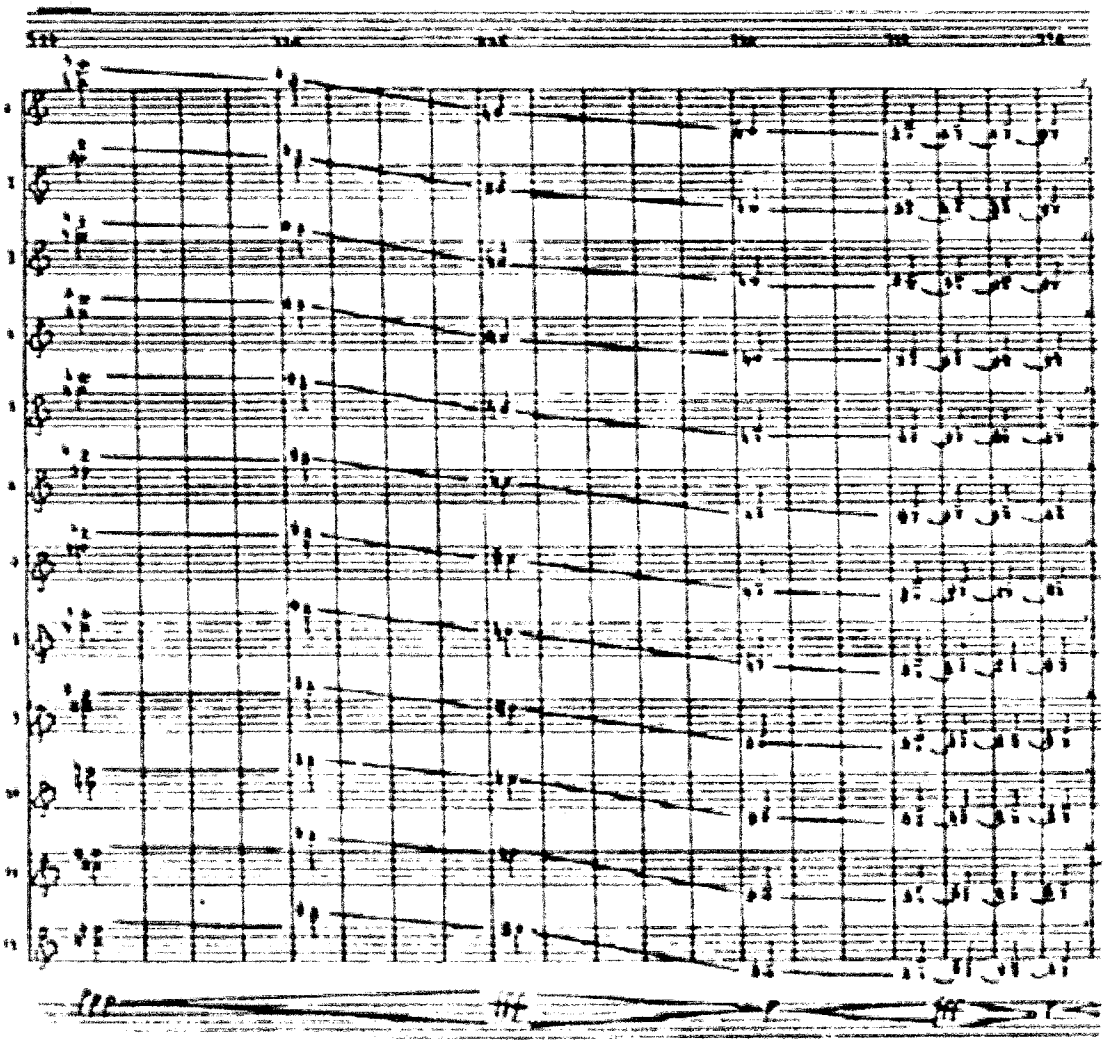
2.2.2 Fatores oposicionais e variáveis sistemáticas

Em algumas obras alguns fatores podem apresentar-se em oposição binária, possibilitando segmentar a obra em passagens que apresentem ora um ora outro destes termos de oposição. Como exemplo de obras, pode-se observar na marcha inicial de *Renard* de Stravinsky, uma oposição de registro; no movimento lento da 3ª Sinfonia de Beethoven, a alternância entre maior e menor, caracterizando uma oposição de tonalidade (ou melhor, de modalidade); ou ainda em uma *antífona,* a oposição entre solista e coro, constituindo uma oposição de massa. Quando concorrem mais de dois fatores, isto é, deixando de ser dicotômico, considera-se como sistemático. Apresentam um grupo de diferenças variadas, como é o caso dos intervalos de alturas variadas em uma escala; e, também das séries, quando aplicam a variação aos diversos fatores do sistema (intensidade, duração, modos de ataque, timbre).

[123] Por fatores entenda-se as alturas, as harmonias, as intensidades, as tonalidades, os timbres em uma peça orquestral, as sonoridades, a agógica, as densidades polifônicas, as massas, os modos de ataque, etc...

2.2.3 Mobilidade discreta e mobilidade contínua

Uma mobilidade é discreta quando ocorre a substituição de valores de um fator, se os valores, mesmo os mais próximos, são separados, ocorrendo por saltos; e é contínua quando ocorre uma variação contínua, quando a passagem de um valor ao outro é imperceptível (ou insensível), se dá por glissando. Pode-se fazer uma analogia entre estes tipos de mobilidade e aquela distinção que Boulez faz entre espaço e tempo liso e estriado[124].

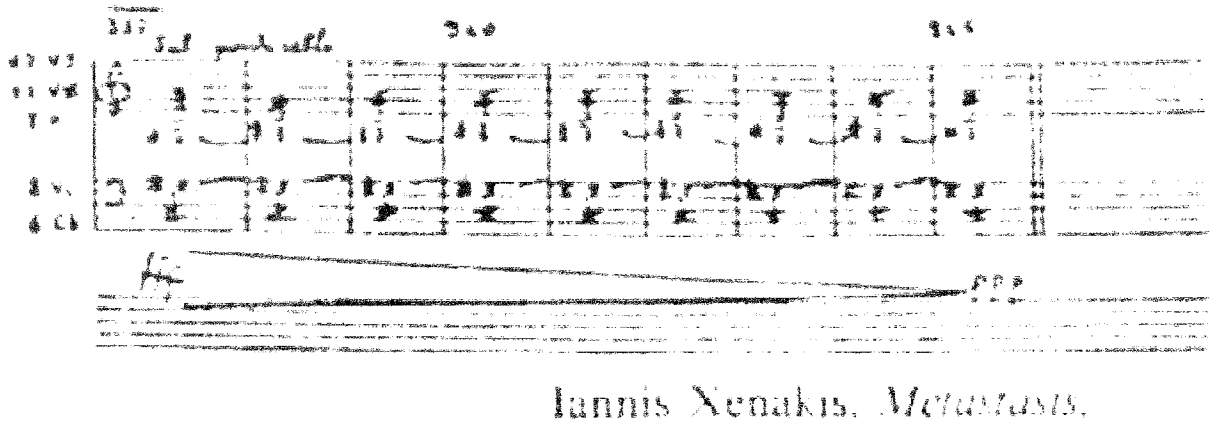


Iannis Xenakis, *Metastasis*
mesures 317-336, premiers violons

[124] BOULEZ, Pierre. *A música hoje*, p. 84.

2.2.4 Convergência e divergência de evolução

Refere-se à evolução paralela ou não dos valores entre fatores: quando os fatores não evoluem paralelamente, diz-se que são divergentes.



Iannis Xenakis, *Metastasis*.

2.2.5 Movimentos lineares e circulares

Um movimento é considerado linear quando a referência é um conjunto ordenado que possui limites superiores e inferiores, como é o caso das escalas de alturas, de durações e de intensidades. Um movimento circular ocorre, de modo que quanto mais se caminha em uma direção dada, mais se aproxima do ponto inicial. É o caso do ciclo das quintas, quando se leva em conta o processo de enarmonização.

2.2.6 Variáveis quantitativas e qualitativas

Variáveis quantitativas são aquelas facilmente quantificáveis, e por isso os seus valores são observados por conjuntos de números, como é o caso das durações, dos intervalos melódicos e harmônicos, etc; por sua vez os fatores como nuances, timbres

e sonoridades, modos de articulação e de ataque são organizações pelas quais não se apreende por referências numéricas. Caracterizam-se, portanto, como estruturas qualitativas.

Para a segunda das concepções, Vecchione ampara-se na visão de André Souris sobre as considerações da música de Debussy, em seu artigo *Poétique musicale de Debussy*[125]. O movimento aqui é abordado por uma perspectiva fenomenológica globalizante e é visto "em termos de dialética do móvel e do imóvel, do estático e do dinâmico[126]. O movimento, como se apresenta na música de Debussy, torna-se o gerador de toda forma, pois esta se confunde com a forma do movimento, de tal maneira que "tudo se passa como se o movimento produzisse ele mesmo a substância sonora, assim como a água de uma fonte parece produzida pelo seu esguicho"[127]. Para aprofundar esta concepção, Vecchione recorre também a uma tipologia, que é dada a seguir.

2.2.7 O móvel e o movente

Trata-se do movimento-trajeto e o movimento interno da matéria sonora. Ao movimento elementar da matéria pode se somar o trajeto da forma do conjunto.

2.2.8 O equilíbrio dinâmico

Quando a imobilidade de um grupo de elementos é obtida pela animação permanente da matéria.

---

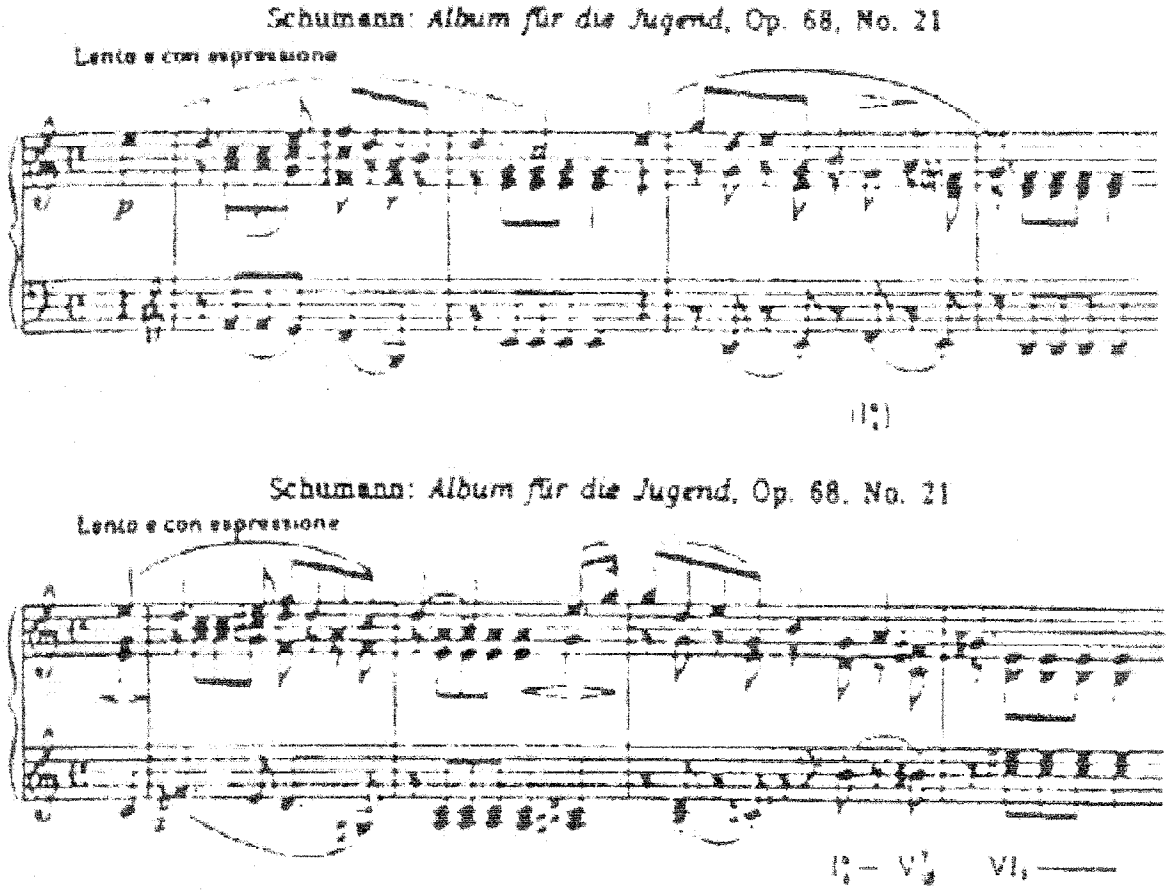
[125] SOURIS, André. *Debussy et l'Evolution de la Musique au XXe siècle, 1962.* Apud Vechionni, Bernard. Éléments d'analyse du mouvement musical, in Analyse Musicale, n. 8, Société Française d'Analyse Musicale, junho, 1987.

[126] VECCHIONE, Bernard. Op. Cit. pág. 21

[127] André Souris apud Vecchione, Op. Cit., pág. 21.

2.2.9 A homeostase

Conceito introduzido por Adorno em sua análise da *Sétima Sinfonia* de Mahler[128]. Processo que mantém uma estrutura musical em equilíbrio dinâmico, reequilibrando-se permanentemente. A composição musical se submete a um processo *auto-regulagem*[129].



Robert Schumann.
Album de la Jeunesse, op. 68, n° 21.

[128] ADORNO, T. Mahler, Minuit, Paris.

[129] Auto-regulagem: termo utilizado por Yizkak Sadai em sua análise do opus 68, n. 21 de Schumann extraída do "Albúm da Juventude". É um processo de compensação de uma modalidade (maior e menor) para outra. Referência encontrada em Vecchione, Op. Cit. Pág. 23

2.2.10 Morforése e Morfogênese

A morforése é um tipo de movimento que se dá pelo desenvolvimento das potencialidades internas de uma estrutura, como é o caso de um material temático que vai se transformando. Alguns exemplos:, último tema de *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky, a música minimalista de forma geral. A morfogênese dá-se pela diferenciação das estruturas e, portanto, depende do surgimento de outras estruturas que vão sendo produzidas, como exemplo *O Bolero de Ravel.*

2.3 Música aleatória de Cage – um Aformalismo

No primeiro capítulo abordou-se uma vertente da obra aberta, guiada principalmente por Boulez e Stockhausen que se encontrava vinculada à linguagem, à noção de estrutura e buscava - por esta perspectiva - uma saída para o problema da forma. Para uma outra vertente de *obra aberta*, ligada ao pensamento de indeterminação de John Cage, a *abertura* não se localiza na idéia permutacional da série, geradora de uma forma virtual e estimulada pela escolha do intérprete, mas se apóia em outro aspecto da virtualidade da série, segundo Vera Terra, em seu caráter negativo[130].

A autora afirma que a série, de acordo com Anton Webern, apresenta tanto um valor positivo, funcionando "como um gerador de múltiplas combinações"[131], geradora de uma forma virtual (como em Boulez e Stockhausen), quanto um valor negativo que enfatiza o "campo em que todos os sons são possíveis"[132], sendo este campo gerado

[130] TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*, pág. 36.
[131] Idem, ibidem, loc. cit.
[132] Idem, ibidem, loc. cit.

pelo silêncio (como em Cage). Em outras palavras, o caráter virtual da série, como concebido por Webern, possibilitou caminhos diferentes a serem seguidos, por um lado pelos representantes da música européia como Boulez, Stockhausen, Posseur, entre outros; e, por outro, por representantes da música norte-americana, como Cage e Brown, que tiveram como precursores Charles Ives e Cowell.

Para esta última tendência, a noção de obra musical não encontra mais lugar, uma vez que a intenção do compositor não é mais levada em conta, não se podendo prever uma organização para a composição. O que "faz" a composição é o acaso. O desejo é libertar os sons de qualquer ordem ou intencionalidade; pode-se dizer que já não há mais criação absoluta (pois isto pressuporia um criador), e sim "recepção mística e passiva"[133]. Esta forma de revelar a música destaca a noção de processo que "abre para o intérprete a possibilidade de identificar-se com qualquer eventualidade, afirmando o caráter não-intencional da obra"[134].

O que está por trás da concepção cageana é a importância que ela atribui ao silêncio. Considerando que Cage avalia o silêncio, não como o silêncio em si, mas como sons do ambiente, que seriam os ruídos, entende-se que ele concebe a música pela disposição de sons no silêncio, que surge como um campo de possibilidades. O resultado desta concepção é a supressão da estrutura da composição musical, sugerindo um acontecimento sonoro que não recorre à idéia de organização de elementos, mas de ocorrências indeterminadas dentro deste campo de possibilidades.

A composição, desta maneira, evidencia sua manifestação no tempo, pois do silêncio, encarado desta maneira como um campo de possibilidades, emerge uma "experiência do tempo (...) o próprio manifestar do tempo"[135]. Esta questão marca uma diferença fundamental entre as manifestações de obra aberta de Boulez e Cage. O

---

[133] FUBINI, Enrico. Música y lenguage en la estética contemporánea, pág. 143.
[134] TERRA, Vera, opus cit., pág. 40.
[135] Idem, pág. 98.

compositor francês apóia-se na dimensão espacial pela busca de um grau zero da composição, idealizando um plano diagonal e organizando-a num espaço tridimensional, conforme inspirado em Webern. Cage valoriza, na proposta de Webern, a relação do silêncio com a duração, enfocando suas apreensões a esta dimensão temporal, estabelecendo a composição como um processo à revelia do compositor. O apego de Cage ao aspecto temporal parece querer resgatar para a música a sua própria natureza.

Na música tradicional - da qual a música de Boulez parece de alguma forma não ter conseguido se desvencilhar - impera uma "concepção racional, formal e estrutural"[136], impondo "uma concepção espacial da sucessão temporal"[137], em que o tempo é imobilizado, capturado "dentro de uma determinada arquitetura formal cujos nexos lingüísticos criam um todo orgânico"[138]. Já a música de Cage, parece querer resgatar o tempo vivido, o que de certa forma foi prenunciado por Debussy que, influenciado pelo naturalismo, abala mesmo com a idéia de discurso musical – que pode ser notado principalmente com o rompimento das formas tradicionais. De fato Cage, ao negar a estrutura, a intencionalidade, a perspectiva de linguagem para sua música, atrelando-a à experiência do tempo e realizando-a como um processo, quer libertar a música de qualquer amarra formal e determinação sintática, deixando-a fluir permanentemente no tempo através do silêncio.

2.4 A relação Tensão/Repouso

Uma outra noção de movimento que é pertinente apresentar é a de tensão/ repouso tal qual proposta por Laurent Cuniot e por Marc-André Dalbavie. Uma das

---

[136] FUBINI, Enrico. Música y lenguage en la estética contemporánea, pág. 137.
[137] Idem, ibidem.
[138] Idem, ibidem.

características essenciais do movimento, segundo Cuniot[139], é a maneira como ele se articula em torno do princípio de *tensão/repouso:* ele transpõe as qualidades fundamentais deste princípio para o domínio dos parâmetros, introduzindo para dentro destes flutuações de energia que expressem relações de contração/dilatação, atividade/inércia, estabilidade/ instabilidade, etc. Desta forma, um parâmetro trabalha de maneira correlata à velocidade de variação de diferentes parâmetros, transformando estas variações dos diversos parâmetros, conferindo-lhes, conseqüentemente, um valor essencialmente qualitativo. As unidades quantificáveis da duração, por exemplo, deixam de ser relevantes para a percepção.

Mas o que para o movimento faz sentido "é expresso globalmente pelas variações conjugadas das intensidades, das dinâmicas, do timbre ou dos *glissandos* de altura"[140]. Ao contrário, uma situação como a da música serial, os parâmetros são tratados independentemente nas séries específicas e que não tem no movimento a sua principal preocupação. Para Cuniot, "a música trabalhada através do movimento fusiona estes parâmetros em unidades de percepção significantes quanto à sua articulação em torno do princípio tensão/repouso"[141]. Fala-se, portanto, em modulação de energia como um princípio ativo da evolução do som. Passa-se, assim, da análise dos parâmetros para a valorização do movimento.

2.5 Da forma ao movimento

A famosa frase de André Souris, "tudo se passa como se o movimento engendrasse, ele mesmo, a substância sonora, assim como a água de uma fonte parece

---

[139] CUNIOT, Laurent. *Analyse musicale*, n. 8.
[140] Idem, ibidem.
[141] Idem, ibidem.

engendrada pelo seu jorro"[142], refere-se à música de Debussy. Neste sentido, sua música é indicadora de um pensamento revolucionário. Segundo Boucourechliev, a modernidade de Debussy encontra-se principalmente no tempo musical, estendendo para a forma, em sua singularidade. É justamente neste ponto que a idéia de movimento predomina: ao liberar a música de esquemas formais impessoais e produzir uma expressividade viva e flexível, Debussy "instaura uma respiração nova da arte musical"[143]. Tudo se dá, segundo Dukas, de uma maneira que a idéia vai engendrando a forma[144]. As idéias se renovam constantemente, em uma espécie de fuga perpétua, tornando impossível deter-se em um ou outro ponto do tempo. A música expande-se em uma *pura movência*[145]. Os exemplos mais radicais deste procedimento ocorrem na segunda parte de *La Mer, Jeux de Vagues* e em *Jeux*. Dá-se um campo temporal aberto, não orientado, em que a idéia do jorro da água, brilhantemente apresentada por Souris, pode ser mais bem observada. De acordo com Boulez, a forma musical se renova instantaneamente, sugerindo uma escuta também instantânea[146]. Portanto é aqui que se pode constatar com maior convicção a estética debussysta: "a poética do instante em fuga"[147].

Boulez fala de um *tempo irreversível* na música de Debussy; uma flecha do tempo[148], um tempo que vai de uma maneira permanente e contínua do passado para o futuro. O presente é o instante, um acontecimento. Assim, é uma música que não depende da memória como referência, mas conta com uma percepção instantânea. Em *Jeux* as idéias musicais submetem-se a uma renovação constante e instantânea, instaurando uma forma de pensamento musical extremamente flexível.

O reflexo desta concepção na forma musical é que "a forma musical é necessariamente uma formação"[149], conduzindo perceptivamente para a idéia de

---

[142] SOURIS apud Vecchione, pág. 21.
[143] BOULEZ apud Boucourechliev. *Debussy – la revolution subtile* pág. 111.
[144] Idem, pág. 112.
[145] Idem, pág. 115.
[146] Idem, pág.117.
[147] Ibid, pág.115.,
[148] Artigo *Debussy*, Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris, 1957.
[149] SOURIS apud BOUCOURECHLIEV, pág. 14.

processus. Desta maneira, a forma deixa de estar relacionada aos esquemas formais, aos planos, e passa a relacionar-se ao tempo.

Esta concepção debussysta assemelha-se a procedimentos adotados por outros compositores, concernentes à forma. Wagner, assim como os compositores barrocos recorrem ao motivo, faz a forma derivar de uma evolução do material, um processo direcional, abandonando a idéia de oposição bipolar de temas, a uma combinatória particular. O que deriva do famoso *acorde de Tristão*, é justamente um tema. Este procedimento fica muito claro pelas palavras de Dalbavie: "O tema não é mais um personagem congelado, mas um movimento em mutação onde os motivos são somente as aparições, os instantes pelos quais a complexidade das relações dramáticas testemunham a riqueza dos procedimentos artísticos"[150]. Segundo Dalbavie, Richard Strauss impulsiona e abrilhanta estes procedimentos, indo mais longe que seu predecessor, principalmente em suas maiores obras: *Salomé* e *Electra*[151].

Mas é aos procedimentos de Debussy, que Schoenberg, em sua fase atonal, se aproxima na utilização do timbre como gerador de um processo composicional. Como em *Farben*, terceira peça das *Fünf Orchesterstücke opus 16,* em que o timbre estabelece uma linha de continuidade, cumprindo uma trajetória temporal, transformando-se em textura. Esta transformação ocorre através de um processo gradual de evolução de uma sonoridade fusionada sendo conduzida a um estado de "defusionamento" (fissão), passando de timbre a textura, um procedimento que se estabelece como um *processo de continuidade*[152].

O herdeiro direto desta utilização do timbre, sem dúvida nenhuma, é György Ligeti, que atualiza o timbre como portador de um processo formal. Pela escrita

---

[150] DALBAVIE, M. A. *Pour sortir de l'avant-garde*, pág. 308.
[151] Para observações mais detalhadas deste aspecto ver DALBAVIE, M. A., opus. cit., pág. 308.
[152] Idem, pág. 311.

instrumental, que foi o meio pelo qual ele pôde lidar com o aspecto fusionado do timbre, podia alcançar a textura e posicioná-la como uma etapa entre o timbre e a polifonia, e configurá-la como o "campo no interior do qual o movimento sonoro se comporta como um timbre liberando-se dos confinamentos fusionados"[153]. Pode-se dizer que este processo contínuo de transformação de um parâmetro musical - de um estado a outro, - como se a matéria sonora decidisse sua própria forma de expressão, configura-se como um determinante formal.

O resultado deste processo que Ligeti propõe, culmina nos anos setenta, no cerne do pensamento da música espectral, qual seja, o de recorrer ao timbre como material formal. A transformação do timbre advém de um processo de tensão-repouso que cria o movimento. Um exemplo disso é a condução direcional e gradativa de momentos de maior *harmonicidade* para outros de maior *inharmonicidade*, que foi amplamente utilizado, fazendo do processo de interpolação entre duas sonoridades uma constante na música espectral. Refere-se a um processo que, ao criar movimento direcional, alude a uma temporalidade inerente ao próprio material, um dado constituinte do próprio som ou da idéia de campo. O tempo é incorporado como um objeto da forma e, conseqüentemente, tratado como um fenômeno a ser ressaltado pela percepção. Portanto, trata-se de "ouvir" durações e não ritmos. Não cabe, neste caso, diferenciar forma de material, pois ambos são "embaralhados" no espectro harmônico e o que fica como referência é o som como uma entidade formal.

Em resumo, movimento e processo, material sonoro e tempo, material musical e forma, assim como sons e parâmetros sonoros, não são mais diferenciados, ou mesmo, não podem ser visto como opostos. Eles mesclam-se ou complementam-se, aparecendo simplesmente como som, o som em si mesmo. Para Dalbavie, "o material musical não é mais o objeto de partida, mas o movimento que se imprime ao objeto: o

[153] Idem, pág. 317.

processo gerado por este objeto"[154]. Trata-se, assim, do movimento do som, que é processo e que se opõe ao desenvolvimento tradicional da música tonal, e ao formalismo que recusa o tempo como fundamento da dimensão musical, como o faz o serialismo.

[154] Idem, p. 333.

CAPÍTULO 3 -
CORTE E SUAS RELAÇÕES

3. CORTE E SUAS RELAÇÕES

Na tentativa de encontrar elementos que fundamentem a abordagem do corte como elemento composicional, buscou-se relacioná-lo a conceitos diversos, que remetem a abordagens filosóficas, artísticas ou cientificas. O corte interrompe ou produz o movimento? O corte está entre objetos ou, em si, ele já é um objeto? O corte mede ou marca o tempo? Teria o corte a função de simplesmente delimitar ou possui valor expressivo? Estas questões sugerem um posicionamento quanto à noção de corte, projetada para posições bem flexíveis, tornando-a dependente dos contextos e das situações em que ele aparece. Assim sendo, onde há movimento, virtualmente há corte. Enfim, o que pode ser entendido como corte, e como ele se relaciona em diferentes ocorrências, será refletido neste capítulo.

O corte e o continuum

A noção de *continuum* está atrelada à idéia de corte. Para Pierre Boulez "o *continuum* manifesta-se pela possibilidade de cortar o espaço"[155] e, por analogia, o tempo. Uma vez que o *continuum* manifesta-se tanto numa dimensão temporal quanto na dimensão espacial, as operações no espaço/tempo sonoro, sejam acústicas ou eletrônicas, tratarão de cortar o *continuum*.

O corte, segundo Boulez, faz surgir, dependendo de sua qualidade, duas espécies de espaço/tempo. Quando um espaço/tempo apresentar-se periódico, ou por articulações semelhantes, será considerado como um espaço/tempo estriado. Veja-se um pulso regular no aspecto temporal, ou intervalos precisamente definidos no aspecto espacial; ambos dão a este *continuum* regularidade e produzirão um *espaço/tempo*

[155] BOULEZ, Pierre. A música hoje, pág. 84.

estriado. Já um espaço/tempo livre ou indefinido, que não permite ao ouvido construir referências, como durações irregulares e imprevisíveis e alturas não definidas, consittui-se num *espaço/tempo liso*.

Por conseguinte, tanto um espaço/tempo liso como um espaço/tempo estriado estão relacionados,de uma maneira ou de outra, ao corte.

O *continuum* manifesta-se também na possibilidade de conjugar o contínuo e o descontínuo pois considera-se que o movimento ocorre atrelado ao objeto, seja na sua permanência, ou nos seus pontos de ruptura, já que quando se interrompe um objeto permite-se a presença de outro. Isto não descarta a possibilidade de continuidade quando o objeto vem permeado pelo silêncio, após a interrupção de um objeto. O contexto em que o objeto está inserido pode criar projeções de continuidade e permitir à percepção a configuração de um *continuum*.

Desta maneira cria-se uma continuidade proveniente da própria descontinuidade. "Contínuo e descontínuo se opõem e se conjugam por alternância, criando uma continuidade no descontínuo e uma descontinuidade no contínuo"[156].

Um exemplo curioso da relação da continuidade pelo descontinuo pode ser observado em um artigo de Jonathan Kramer, que se refere às obras de Igor Stravinsky, principalmente as da década de 1910. Ele observa que a predominância de uma harmonia estática, onde ocorre um acorde ou a alternância entre dois acordes, direciona a percepção para o ritmo. Com isto, a previsibilidade comumente encontrada na música tonal fica ausente, e compromete a idéia tonal de continuidade. O movimento para a seção seguinte fica aparentemente comprometido na sua continuidade. Mas o que se dá é um delineamento por seções justapostas, desdobrando-se por permutação e variação, em vez de progressão e desenvolvimento.

---

[156] SCIORTINO, Patrice. Le continu et le discontinu. Pág. 2

Esta descontinuidade é fundamental na obra de Stravinsky, pois nesta música secionada, "a coerência formal vem do equilíbrio entre as secções relativamente estáticas que são ouvidas como equivalentes, não importa qual seja sua duração"[157]. Para Kramer, Stravinsky funda uma *estética da descontinuidade,* nascente já nos primeiros balés e que se aperfeiçoa no período neoclássico.

Este procedimento, que força a ouvir todos os momentos com o mesmo grau de importância, reflete-se nas gerações futuras, notadamente nos compositores de Darmstadt, tanto na concepção estética como no uso de técnicas composicionais. Um resultado desta influência é o *moment form* de Stockhausen. Nele, momentos são seções auto-contidas, auto-suficientes, criadas pela estática interna e que não apresentam qualquer lógica progressiva que as impulsione para alguma direção ou para um outro momento específico. Um momento não progride para outro; por causa disso, o movimento não se desdobra linearmente. Na música de Stravinsky, não ocorre realmente um *moment form,* pois há sempre algum grau de linearidade, mesmo que dissimulado.

Pierre Schaeffer, em seu *Tratado dos objetos musicais*, observa a relação contínuo/descontínuo através da relação articulação/apoio, que constitui um critério de identificação e "um axioma, fundando a tipologia dos objetos sonoros..., permitindo separar toda a cadeia sonora em unidades, em objetos sonoros isolados"[158]. Este tratamento espelha-se na lingüística, na separação das sílabas em consoantes e vogais. A articulação refere-se à "ruptura do *continuum* sonoro em acontecimentos energéticos sucessivos distintos"[159] e o apoio à entonação do som, onde o fenômeno sonoro se prolonga. Desse modo, o corte torna-se determinante na própria constituição e qualificação de objeto.

Uma outra situação considerada por Schaeffer é a percepção do contínuo/ descontínuo. Na música tradicional há uma predominância da intenção de relações

---

[157] KRAMER, Jonathan D. Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky, p. 174.
[158] CHION, Michel. Guide des objets sonores. Pág. 114.
[159] SCHAEFFER, Pierre. Traiteé dês objets musicales. pág. 396.

abstratas, condicionando o encaminhamento da percepção de elementos descontínuos. Por exemplo, uma melodia que se pretende contínua é constituída por notas que se articulam. Sua construção é feita por unidades separadas, que se conectam, criando a impressão sonora de contínuo, de fluxo. É certo que o pensamento que orienta esta construção melódica acaba sugerindo, em parte, o modo da percepção. No caso, de quando o pensamento orientador é dirigido aos objetos, a percepção é condicionada para ouvir um todo contínuo, mesmo quando ocorrem variações nesse objeto. É o caso de um *glissando*: enquanto sua construção, na música tradicional, dá-se por notas em intervalos de alturas sucessivas, na música concreta o glissando é um objeto, um todo contínuo e não segmentado.

Em suma, "a dialética entre o contínuo e descontínuo passa ... pela noção de corte, sendo o *continuum* esta própria possibilidade, pois ele contém o contínuo e o descontínuo: o corte ... muda o *continuum* de signo"[160]. O jogo do *continuum* é feito justamente pela alternância do contínuo e do descontínuo e é justamente pela possibilidade de cortar o espaço/tempo que o *continuum* se manifesta.

CORTE E DIFERENÇA

Ainda que uma nova acepção da noção de diferença tenha sido introduzida em música nos anos cinqüenta, o seu controle na estruturação musical aparece, segundo Boucourechliev[161], desde os primórdios dos tempos. Na sua visão, a música é "um sistema de diferenças que estrutura o tempo sob a categoria do sonoro"[162]. Ao ampliar um pouco mais esta definição, o autor afirma que toda obra musical é

[160] BOULEZ, Pierre. *A música hoje*, pág 84.
[161] BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*. pág. 28.
[162] Op. cit., pág. 21.

que ela deflagra o próprio corte. O que se tem, então, é a ação da diferença como um corte. Nesse caso, ele não é matéria, o que o torna indefinível de antemão; o corte é definível pelo que está em torno dele, seja, em torno daquilo que ele corta. É como um encontro de diferenças que produz uma energia, "um tipo de passagem de um estado a outro... essa energia expressiva estaria não no objeto em si, mas no espaço entre os objetos, no momento de diferenciação que lança sobre cada objeto uma implosão conectiva"[166].

O corte como gesto

Ao mapear a noção de gesto na criação musical em sua dissertação de mestrado, Leonardo Aldrovandi apresenta, vinculada a esta noção, a palavra expressão[167]. Ele traz esta palavra livre dos contextos de significação verbal, portanto sem a necessidade de gerar significados. E, conseqüentemente, a noção de gesto aparece com freqüência, independente da necessidade da geração de significado. Não como um gesto congelado, mas um gesto ativo, gesto significante, assim como Ferneyhough considera este termo: como uma vitalidade expressiva. Estes gestos se destacam como linhas de forças "que se desenham entre os objetos e fazem confluir sobre eles uma impulsão conectiva"[168]. Portanto, é a idéia de gesto que aparece como "um acontecimento significante em um plano sonoro"[169].

Percebe-se que a essa noção de gesto associa-se uma noção de corte. Esta associação é reforçada quando, ao falar do corte capaz de articular ou marcar o espaço sonoro, Aldrovandi o nomeia de gesto. Como "algo que se torna significante para a escuta em um dado contexto" ou ainda "como uma intervenção que se destaca ou

---

[166] FERRAZ, Sílvio. Música e repetição, p. 219.
[167] ALDROVANDI, Leonardo, Gesto na criação musical atual: corpo e escuta, pág. 21.
[168] Idem, p. 149.
[169] Idem, p. 21.

conformada por um resultado do deslocamento de um *continuum* sonoro em um espaço-tempo que evidencia, na sua extensão, as suas relações pelo engendramento de diferenças, Daí compreende-se que o alcance das diferenças estende-se a todos os parâmetros da estrutura musical. Stoïanova referenda esta questão, afirmando que "a *Kinesis* do enunciado musical se manifesta do engendramento de diferenças a todos os parâmetros do tecido sonoro"[163]. A autora estende ainda mais a referência à diferença no enunciado musical, considerando que ela interfere em todo tipo de obra, seja aquela orientada pelo *processus,* como aquela estruturada pelos esquemas formais tradicionais. Assim sendo, a diferença afirma-se como um elemento primordial e fundamental na estruturação musical, seja qual for a circunstância em que ela se encontra inserida.

Esta importância que se dá à diferença remete a considerações sobre a noção de repetição. Pode-se questionar, nesse ponto, o seu papel na estruturação musical. Para Stoïanova, um elemento repetido encontra-se em uma nova posição no tempo, com novas vizinhanças e procedente de uma acumulação sonora, de maneira, que qualquer repetição deve ser entendida como uma diferença. Esta consideração evidentemente faz com que os limites da repetição e da diferença se misturem.

A esta afirmação, vale pontuar a ressalva de Sílvio Ferraz em *Música e repetição*, quando relaciona este tipo de repetição a um fato conceitual. Ele considera que esta leitura de repetição está atrelada às relações de analogia e semelhança. No entanto, considera também que a diferença resultante da repetição "não está só na questão conceitual do deslocamento, mas nas diferenças configuradas durante a escuta do próprio som envolvido no enunciado repetitivo"[164]. A repetição neste caso não se dá pela repetição negativa[165], mas como uma resultante da idéia repetida.

Com base nessas considerações sobre a diferença , pode-se considerar

---

[163] STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*, pág. 41.

[164] FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição*, pág. 60.

[165] Repetição negativa: noção que, segundo Ferraz, "relaciona um momento ao outro, sempre mediados pela representação na memória, na busca de uma identidade." do livro referido anteriormente. Opus cit. pág. 61.

sobressai como acontecimento significante"[170]. E, para uma confirmação definitiva, ao dizer que "gesto pode ser encarado ainda como um corte significante dentro de um contexto sonoro, uma marca sonora que finaliza um som, que emerge ou intervém"[171].

Esta energia expressiva, assim, pode aparecer como um gesto significante que se apresenta como um corte. Daí decorre que a vida dos objetos depende do corte que acontece entre eles. Se por um lado, alguma forma de intersecção, ou articulação em que se corta um objeto pode neutralizar as tensões que estariam aptas para a ação, por outro, um corte significante é um corte que propicia esta ação. É como um gesto que gera vida, gera movimento; como para Deleuze, algo que cria "uma distancia crítica entre dois seres da mesma espécie e que define um território"[172]. Portanto, define-se como um gesto que dá vida aos objetos, tirando-os da neutralidade, da estagnação, e da "relação entre dois objetos ocorre uma tensão dimensional e geradora de expressão"[173].

Como se verá adiante mais detalhadamente, apoiando-se em Deleuze, um objeto pode se encontrar em situações diversas: próximo do seu centro, quando há repetição periódica; quando se afasta do seu centro, sendo atraído pelo centro de outro objeto; por fim, quando se encontra "nas fronteiras", em "uma constante oscilatória", fazendo aparecer um *gesto ativo*[174].

O corte e o tempo

Ao observar as implicações do corte nos eventos sonoros, nota-se como eles interferem na idéia de continuidade do tempo; eles segmentam os discursos musicais

---

[174] Idem Ibid.
[175] ALDROVANDI, Leonardo. Pág. 82.
[176] DELEUZE, Gilles. *Mil platôs*, vol. 4. pág 127.
[177] Idem Ibidem.
[178] Mais especificamente relacionado ao conceito de ritornelo que Deleuze expõe em Mil platôs, vol. 4.

produzindo, em algumas situações, idéias formais que passam a neutralizar o próprio tempo; e, em outras, acontecimentos *no tempo*, que faz com que o corte seja percebido no momento presente. Esses fatos não geram necessariamente um impasse, mas perspectivas diferentes, já que a música pode ser compreendida aqui como organização, ou como produção de eventos sonoros no tempo.

Abordar o tempo não é uma tarefa muito cômoda. Os diversos registros sobre ele no decorrer da história apresentam uma radical transformação na noção de tempo. Muitas vezes, o desenvolvimento de uma nova maneira de compreender ou pensar o mundo tomavam uma nova concepção do tempo. Assim é desde a sua concepção como produto do movimento, considerando um tempo cíclico em conseqüência a um movimento cíclico, passando a um tempo medido e dividido em unidades isócronas, até a consideração de um tempo puro.

Na própria história da música, as várias tendências musicais muitas vezes se definiam dependentemente de uma concepção nova de tempo e vice-versa. na música, a consideração do tempo é uma condição *sine qua non*, sem a qual a sua compreensão torna-se inviável. Encontra-se na própria definição tradicional de música a inclusão do tempo: uma organização de idéias sonoras no tempo. Para cada nova idéia de tempo surgia uma nova idéia de música e a cada necessidade no campo musical correspondia um tempo que tendia à adaptação e, conseqüentemente, a um novo conceito. Em um tempo cíclico – decorrente de um movimento cíclico, uma música que gira em torno do seu centro; a uma necessidade de controle da duração temporal, conduziu-se a uma divisão temporal em unidades, um tempo medido.

A relação do corte e do tempo é sempre muito estreita, pois a própria idéia de tempo, de uma forma ou de outra, compreende um *continuum*, constituído como uma sucessão de cortes: os instantes, ou as medidas.

Só após uma mudança de concepção do tempo aristotélico para um tempo medido - que ocorria independentemente dos eventos, do movimento - pode-se considerar cortes no tempo. Uma vez que o tempo aristotélico funcionava como medida do movimento, impunha-se uma dependência do tempo ao movimento, onde o que importava era o último.

Mas deve-se deixar clara a existência de um tempo musical propriamente independente do tempo exterior ou do tempo em si. É válido afirmar que "em música é a organização do discurso e, portanto, sua qualidade, ao invés da quantidade ou medida, que vai criar a noção temporal"[179]. A mensuração do tempo musical aparece como um dos fatores que contribuiram para esta nova percepção de tempo.

Pode-se inferir, que ao cortar objetos, ocorrerá interferência na continuidade do tempo e, conseqüentemente, cortando ou medindo o tempo ou marcá-lo por instantes, periodizando-o, cortar-se-á o discurso musical – como na *musica mensurata* nos séculos XII e XIII – o que leva à indagação da instauração da forma através do corte no tempo.

Na *musica mensurata* surge uma primeira manifestação intencional de corte – algo que propiciava uma organização formal. Ao cortar o tempo, criando esquemas rítmicos pode-se delimitar e criar uma composição musical mais sistematizada. É possível separar, delimitar as idéias, sugerir articulações. A polifonia, para que as vozes pudessem ser cantadas juntas, necessitou de cortes sincronizados no tempo. Para esta sincronia foi necessário o desenvolvimento de novas técnicas composicionais, como, por exemplo, a isorritmia . Por outro lado, com a notação simbólica de um tempo musical no final da Idade Média, pode-se vislumbrar a autonomia do tempo em relação aos eventos externos.

A música tonal trabalha com um tempo linear e, neste contexto, ocorrem as marcações de instantes, como os pulsos, a métrica, e também as delimitações dos

[179] IAZZETTA, Fernando. Música: processo e dinâmica. Annablume, São Paulo, 1993.

motivos, das frases, períodos, das seções, etc. Estas demarcações são feitas por cortes de idéia, mas não do tempo, já que nessa concepção - que é teleológica - o tempo ocorre independente dos eventos. Estes cortes não sugerem uma descontinuidade do movimento, mas, na percepção, garantem o fluxo e a continuidade da música no tempo. Não obstante, para a realização de uma composição musical é preciso muitas vezes que haja uma articulação de elementos temporais teleológicos com elementos não temporais teleológicos, sem contar os elementos espaciais. Este equilíbrio pode, em alguns sistemas musicais, pender mais para um lado, enquanto outros podem exigir o outro lado.

Mas, o que o corte faz com o tempo? Se os cortes são sucessivos, por um lado, destacam o tempo como uma sucessão de instantes reiterativamente, fazendo com que o tempo fique como um fundo, um cenário no qual o *script* pode ser desvelado. O corte inesperado, por outro lado, cria a "imagem" do tempo, coloca-o em cena. Este corte entra como um choque, um impacto que remete a uma concepção de tempo como aquela relatada no poema de John Ashbery pela analogia da onda batendo na rocha[180]. Ferraz observa, que da configuração resultante desse choque, o tempo "aparece" ,representa um acontecimento descontínuo[181]. Uma vez que "o choque torna o tempo perceptível, Ferneyhough aproxima-se da visão de que o tempo como continuidade precisa também da descontinuidade, na forma de força bruta para se atualizar"[182].

Choque, tempo e corte... O choque faz aparecer o corte, marca o limite de um e de outro. O tempo musical ganha mobilidade. Ferneyhough destaca os impactos, os cortes no tempo musical como uma forma de torna-lo visível: o tempo aparece pelo corte.

---

[180] "Eles nos parecem estranhos porque não podemos vê-los
E só nos damos conta disto no momento em que caem
Como uma onda que quebra contra uma rocha, abandonando
Sua forma em um gesto que expressa tal forma.*Self-portrait in a convex mirror*. FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição*, pág. 218

[181] Idem Ibidem.

[182] BARREIRO, Daniel. Abordagens sobre o tempo na música contemporânea. Tese de mestrado do programa de comunicação e semiótica PUC- SP, 2000.

Este ponto de vista aproxima-se de uma idéia de tempo em Deleuze, que remete à cesura e coloca o "tempo fora dos eixos" É um ponto de interesse neste estudo.

O tempo e a cesura

Questões sobre o tempo são recorrentes nas obras de Deleuze. Seu conceito de tempo transformou-se tanto quanto às obras sobre autores da filosofia e da arte com as quais ele fez ressonância. Como por exemplo, de Bergson, Leibniz, Nietzche, Kafka, Paul Klee etc.

Em uma dessas suas muitas considerações sobre o tempo Deleuze fala da importância da cesura. Ele considera, segundo Peter Pál Pelbart[183], a cesura "uma figura emblemática da consciência moderna do tempo".

A cesura, tendo sido inspirada nos comentários de Hölderlin a respeito da tragédia, assume para Deleuze "a constituinte de ordem do tempo... o viver o depois de uma catástrofe, um 'tempo fora dos eixos'... onde o sujeito sente-se rachado para sempre"[184]. Ela forma, junto o antes e o depois, o conjunto do tempo.

O antes e o depois, em sua relação com cesura, não se submetem mais a uma categoria da causalidade que se encarrega de uma direcionalidade, mas eles "separam-se e se ligam através de uma ruptura (a própria cesura), numa descontinuidade, e uma dessemelhança irremediável é introduzida na linha do tempo"[185]. Esta concepção rompe com a idéia do círculo e inaugura um tempo que, através da relação dos elementos que formam o conjunto do tempo "constituem a rachadura do eu (a cesura é exatamente

[183] Em *Tempo não-reconciliado*, pag. 83
[184] Idem, pag. 84.
[185] Idem, pag. 82.

o ponto de nascimento da rachadura)"[186]. Esta rachadura é o momento em que algo acontece, é a Imprevisibilidade. Tudo está por vir.

Da cesura para o acontecimento

Da mesma maneira que um corte funciona como um ponto que articula as idéias, ele também delimita um objeto e provoca o surgimento de outro. O corte é algo que faz surgir o imprevisível; sendo assim ele aparece como um problema. Para Deleuze, a cesura (o corte) é justamente o acontecimento, que faz com que o que era virtual se atualize. Ou seja, o objeto que não estava exatamente compreendido no fato sonoro, mas era imanente a este fato, toma lugar através de uma decisão de escuta que interrompe um fluxo ou uma idéia. Assim, um corte expressivo em um objeto musical provoca um acontecimento.

Deleuze empresta da música o conceito de *ritornelo* e o amplia para explicar uma transversalidade como manutenção do espaço por sua relação com as forças do caos, as forças terrestres e com o cosmos[187]. Para ele, o *ritornelo* capta o acontecimento e "conserva em um motivo, uma matéria harmônica, uma seqüência rítmica"... "o que está em jogo na música seria esta potência de devir, ligada ao trabalho do *ritornelo*" ..."passar forças não sonoras"[188]. O *ritornelo* "é ponto de preensão, território, dobra secundária... mas é também uma linha potencial cujos pontos podem se redistribuir, se pôr em movimento: distribuição polifônica, variações melódicas, variações de timbres, de velocidades, de dinâmicas, de densidade de orquestração... A música é operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o *ritornelo*"[189].

O ritornelo, de acordo com a descrição de Criton, se caracteriza por três operações levando da territorialização a desterritorialização:

---

[186] DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição, pag. 120.
[187] CRITON in ALLIEZ, pág. 498.
[188] Idem, ibidem
[189] De acordo com Deleuze "os dois grandes momentos da música seriam o ritornelo e o galope, dois pólos não-simétricos: o cavalo e o pássaro". Para ele a não-simetria entre estes dois termos produziria a variação. CRITON in ALLIEZ, pág.

> 1) Criar um meio:... trata-se de criar um ponto frágil que é centro,... limiar de agenciamento que conjura as forças aniquiladoras do caos.
> 2) Produzir território:... o ritornelo opera uma seleção, uma diferenciação serial: é a distribuição espacial de um agenciamento, a passagem à territorialidade com a geração de matérias expressivas. Para o músico, é a escolha seqüencial de gamas, de escalas, tais como a seleção de modos...a partir dos quais se elaboram os motivos e seqüências de ritmos e de melodias, etc... O fator territorializante é o devir expressivo do ritmo e da melodia, que se tornam personagens e paisagens sonoros.
> 3) O movimento de desterritorialização: ... É uma operação de transversalidade que se opera sobre o território. A transversal aparece como um componente especializado da desterritorialização. É a introdução de uma escapada no território, um vetor que age sobre as velocidades e as relações entre agenciamentos territorializados, estratificações, matérias de expressão: são componentes de passagem que estabelecem relações não pré-localizadas, não enquadradas, empregando níveis moleculares inseparáveis de todos os componentes materiais das matérias de expressão... a relação essencial apresenta-se aqui como uma relação direta material-força. O material é uma matéria molecularizada, que deve nesta qualidade captar suas forças[190].

Cria um meio, determina um centro, cria uma direcionalidade, uma situação pré-territorial. Produz um território, opera em uma dimensionalidade; ao mesmo tempo em que gera matérias expressivas, estabelece marcas territoriais. Desterritorializa, corresponde a uma transversalidade sobre o território, produz uma escapada, aparecem componentes de passagem que estabelecem novas relações. Desta interferência resultam forças não previsíveis, atualização de sensações, afetos, produzindo novas matérias e novas transições.

É possível perceber nestas relações, um apoio para a idéia de corte expressivo na composição musical.Um corte expressivo, em uma continuidade sonora aparece como um elemento que pode produzir movimento na composição musical; e faz

---

[190] CRITON in ALLIEZ, *O ritornelo e o Galope,* p.499-500.

aparecer um movimento novo e inesperado, cria um novo fôlego. Ao interferir na continuidade de um objeto musical (sem a intenção de pontuação), o corte estabelece relações inesperadas e cria linhas de fuga, ativando uma sensorialidade nova, provocando uma liberação de forças (afetos) e reavivando a percepção. O corte aparece como uma transversalidade que produz novas percepções, como um elemento de desterritorialização que introduz uma *escapada* no território. Desta forma, o corte pode ser justamente um dos elementos que fazem a arte escapar do senso comum, daquilo que comunica, deixando-a trazer uma força que ainda não existe, que ainda não foi percebida.

Material-força

Para Deleuze, não há o fenômeno (não há forma nem matéria), não se trata de ver a coisa, mas de viver a sensação entre coisas; forças. O que produz um movimento significante não são os objetos em si, mas o corte expressivo entre os objetos. Entretanto nada desterritorializa sozinho, mas sempre associando dois termos. O que remete àquilo que se pretende: fazer o corte aparecer, ouvir o corte, ouvir o que está entre dois objetos. O corte, ao cortar os objetos, modifica-os e assume o papel expressivo. Em uma composição musical, trata-se de ouvir, ou melhor, de produzir afetos, não pelo material em si, mas pela relação entre os objetos que produzem o corte. Esta ruptura faz com que o material capte forças do entorno que seria justamente o corte. Assim, o que importa neste caso é a captação de forças do material, é passar a ouvir o corte, em vez do objeto.

Um agenciamento, o que põe uma máquina em funcionamento, é mantido por uma transversal, um corte, e não resulta na forma, mas na força. Assim como para uma composição musical, ao se considerar os cortes expressivos, não se trata de considerar delimitadores formais; formas que encerram conteúdos. O essencial são as forças que têm uma potência. Não se define propriamente como uma fenomenologia, em

que o que importa é a percepção das formas, mas trata-se de encontrar sensações. A filosofia de Deleuze não é do campo do fenômeno, pois ela atua sobre linhas de fuga. Tome-se por exemplo um desenho, em que importa olhar o traço da mão e não a figura ou o desenho em si. Faz com que uma "língua" perca a idéia de conteúdo e forma e ganhe uma força de sensação.

Deleuze propõe, em Mil Platôs, três "idades" - o clássico, o romântico e o moderno - para explicar os limiares de percepção de um agenciamento. Ele alerta que estas determinações não correspondem a uma evolução. São, os "agenciamentos que comportam máquinas diferentes, ou relações diferentes com a máquina"[191]. Quando a referência é o classicismo, fala-se em forma-matéria ou forma-substância, "uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras, vem organizar a matéria, encarregando-se cada uma delas de uma parte mais ou menos importante"[192]. O artista afronta o caos, uma "matéria bruta indomada às quais as Formas devem impor-se para fazer substância..."[193]. No caso do romantismo, a atuação se dá na *terra* e não mais como ordenação do *caos*. De conteúdo correspondendo a formas, "a forma tornava uma grande forma em desenvolvimento contínuo... a matéria não era mais um caos a ser submetido e organizado, mas a matéria em movimento de uma variação contínua"[194]. Matéria e forma mudaram o seu *status* e passaram, respectivamente, de matéria de conteúdo para matéria de expressão; e de forma, enquanto código que organizava o caos, para forma enquanto variação contínua, em um certo sentido, enquanto força de expressão, forças da terra, profundidade.

Já para uma "idade" moderna, Deleuze acentua que "a relação essencial não é mais matérias-formas; e não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma

---

[191] DELEUZE, Gilles. Mil platôs, vol. 4, pág. 164.
[192] Idem, pág. 152/153.
[193] Idem, pág.153.
[194] Idem, pág. 155.

e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta ... como uma relação direta material-forças"[195]. Aqui o agenciamento abre-se para as forças do Cosmo; são forças de ordens diversas capturadas pelo material e não por 'sua forma apropriada' que a matéria é apreendida. Tornar sonora, forças visíveis e tornar visíveis as forças sonoras. Assim, "a música molecullariza a matéria sonora, mas torna-se capaz de captar forças não sonoras como a duração e a intensidade"[196].

Neste último caso, corresponde a um material molecular que tende a se desterritorializar e passa a funcionar como material de captura, ao invés de funcionar como matéria de expressão, que, segundo Deleuze, traz a música para junto de sua própria natureza. Ao comentar o pensamento do filósofo François Châtelet sobre música, Deleuze diz que ele reconhecia nela duas características: produz o movimento; constitui o ato da razão sensível[197]. Segundo palavras do próprio Châtelet, "a música não apresenta nem representa nada,... ela tem o privilégio, através de seus artifícios de tornar sensível para toda a superfície do corpo, inclusive as partes mais profundas, o impacto das qualidades sonoras e de suas combinações..."[198]. Ao apresentar-se como material de captura, a música "capta forças não pensáveis em si mesmas"[199], e não sendo ação do vivido nem do conceito, "a música nos lembra que a própria razão não tem como função representar, mas atualizar a potência, isto é, instaurar relações humanas numa matéria...sonora"[200]. O que significa, para Deleuze, produzir afetos.

Mas isto não quer dizer que desterritorializar é o ponto de chegada, pois não há movimento onde há transiente, nem onde há forma. Então Deleuze não se restringe às sensações; ele monta os dois blocos no movimento que chama de *devir*, não se limita ao virtual, nem ao senso comum; é necessário reterritorializar, inventar as combinações.

---

[195] Idem, pág. 158.
[196] Idem, pág. 159.
[197] DELEUZE, Gilles. Péricles e Verdi – a filosofia de François Châtelet, pág. 51-52.
[198] Citado em Péricles e Verdi, pág. 55.
[199] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil platôs, vol. 4, pág.159.
[200] CHÂTELET in Deluze, Péricles e Verdi, pág. 16.

Assim, toda desterritorialização conduz a uma reterritorialização; impõe-se um novo território a partir de uma linha de fuga.

Em resumo, a noção de *continuum*, a idéia do corte como um gesto, a diferença como fator de engendramento composicional, e as considerações sobre o tempo - desde um tempo que vive independente do movimento a um tempo propriamente musical - aos conceitos deleuzianos, tais quais, a cesura que produz um tempo fora dos eixos, o ritornelo, a captação de forças dos materiais produzindo linhas de fuga e, finalmente, a possibilidade de reterritorializar, isto é, o encaminhamento à produção de um novo arranjo, um novo acordo, - são aspectos que operam como referências fundamentais para que se apresente mais detalhadamente, no próximo capítulo, os efeitos e desconsertos, para a percepção, dos cortes em relação aos objetos.

CAPÍTULO 4 - CORTES: UM ENSAIO TIPOLÓGICO

4. CORTES: UM ENSAIO TIPOLÓGICO

Para André Boucourechliev, "a música comporta as cláusulas do discurso que a aproxima – pelo menos em aparência – daquelas da linguagem falada e que governam o comportamento das estruturas no tempo"[201]. Estas cláusulas interferem diretamente no tempo, dramatizando-o, dilacerando-o ou até suspendendo-o. Enfim, estas cláusulas estabelecem uma função retórica no discurso musical, remetendo aos efeitos que atuam diretamente sobre a forma. A forma aqui não é entendida somente no sentido de esquemas formais[202], mas nos elementos que interferem em qualquer continuidade sonora e temporal formando-se gradualmente, como a da música processual. Boucourechliev considera que as cláusulas "tem uma significação extremamente importante no seio da forma, governadas pelos procedimentos estratégicos a *longo termo*"[203]. Mas enfim quais são estas cláusulas? Para Boucourechliev elas são inumeráveis: as variações, as transições, as oposições, as simetrias e assimetrias, os desenvolvimentos, as rupturas, as cesuras, as fragmentações, etc...

Para este estudo, o discurso de Boucourechliev é como ponto de referência inicial, principalmente por causa daqueles elementos que atuam como interrupção de um movimento, ou interferência em uma idéia, como a ruptura, a cesura, a articulação, o golpe, a oposição, a fragmentação, as variações etc. Estabelecem níveis variados de cortes que atuam de forma variada sobre o movimento sonoro provocando uma interferência em um fluxo sonoro ou musical de qualquer extensão. Afirma-se, que estes elementos atuam como um *corte*.

---

[201] BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*, pág. 52.

[202] Para uma maior compreensão sobre esquemas formais ver SPONTON, César. *As estratégias e a forma: algumas considerações acerca do tempo musical.* Disseração de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, 2000.

[203] A longo termo:o autor se refere aqui às relações dadas no tempo em larga escala. Para maiores detalhes ver opus citado, pág 49.

Assim considerado, o *corte* enfatiza a continuidade e descontinuidade do movimento sonoro, delineando o próprio traçado da composição musical e estabelecendo o que, em aspectos gerais, é denominado de forma. Ou seja, o corte serve como o delineador da forma, realçando prováveis pilares que desenham a forma no tempo; mas, também, o corte engendra o processo, o trajeto. Em última análise, seja de qualquer tipo, "o corte serve para estabelecer o ritmo dramático da obra, a retórica entre os acontecimentos em suas diversas formas de relação"[204].

Além de destacar a atuação do corte no nível macro, ou segundo Boucourechliev, a "longo termo" que implica na delimitação da forma, pode-se notar também sua atuação no nível micro, ou a "curto termo", elementar, desenhando os objetos sonoros ou musicais. Uma varredura de campo seqüencial, ela em si pode ser um corte – considerados os objetos que estão à sua volta -; porém, é um outro tipo de corte que a delimita como "varredura de campo", que destaca este objeto em meio ao fluxo em que está presente. Dentro deste campo ocorrem vários cortes, que ajudam este objeto se compor.

Ao analisar ou perceber uma estrutura recorre-se a cortes que farão aparecer novos objetos. Esta questão remete à relação objeto/estrutura, como feita por Schaeffer, em que "todo objeto de percepção é ao mesmo tempo, um objeto quando ele é percebido como unidade localizável em um contexto, e uma estrutura quando se considera que ele é ele mesmo, composto de diversos objetos"[205]. A percepção de objeto e estrutura estará sendo guiada por duas atitudes perceptivas: a identificação e a qualificação. O objeto é identificado como objeto em um contexto. Ao analisá-lo, passa-se a qualificá-lo como estrutura de objetos constituintes. Assim, nota-se que o corte nos objetos depende de uma intenção de escuta.

---

[204] GUBERNIKOFF, Carole, p. 4.

[205] CHION, Michel, opus cit., pág. 56.

Para aprofundar mais esta idéia, na seqüência será tratado do objeto sonoro para, em um segundo momento delinear as especificidades do corte.

4.1.Delimitação do Objeto

Para conduzir a análise à percepção mais precisa do corte, deve-se observar os objetos, ou seja - pequenas *gestalts*, pequenos momentos significantes, que permitam realçar traços de identidade e diferenciação. Nesse sentido, a diferença se dá nos objetos, que também devem ser analisados. Quanto mais distintos são os objetos, mais o corte é percebido; quanto mais contraste entre os objetos, mais o corte é destacado. Os cortes, portanto, marcam os objetos, estabelecem as diferenças, fazendo com que estes apareçam.

Segundo Didier Guigue, em seu artigo "Segmentação automática de fluxos musicais: uma abordagem via agentes racionais"[206], um objeto sonoro define-se como a combinação e interação de vários componentes da escrita musical. O aparecimento de um novo objeto ocorre quando se dá uma ruptura de continuidade em pelo menos um dos componentes de um objeto sonoro vigente.

Uma outra abordagem deste termo é registrada por Bárbara Barry, que em seu livro *Musical time: The Sense of Order*[207] realça os aspectos que caracterizam o objeto: altura, ritmo, articulação, timbre, registro e dinâmica e, através da relação destes aspectos, determina o *perfil de identidade* do que chama por um objeto musical. Com base na orientação de Jean Piaget e Albert Michotte[208] para transformar características de identidade em uma estrutura ou sistema, Barry propõe três estágios de mudança de

---

[206] GUIGUE, Didier et all. Revista de musicologia, vol. 5 ...

[207] BARRY, Bárbara. *Musical time – the sense of order.*

[208] Albert Michotte (1881-1965), psicólogo belga , foi professor da Universidade Louvain na Bélgica, estudioso da gestalt e da percepção da causalidade. Referências para verificar as transformações de identidade podem ser encontradas em seu livro *Causalité, Permanence et Realité Phénoménales*, Paris: Publications Universitaires de Louvain, 1962.

um objeto musical: identidade original; identidade alterada, onde o objeto muda em um ou dois aspectos, mas permanece reconhecível como o mesmo objeto; e identidade transformada, quando o objeto foi alterado em muitas dimensões e não é mais possível reconhecê-lo diretamente como a mesma figura ou tema.

Apoiado nestes estágios é possível, segundo a autora, traçar os perfis de identidade para reconhecimento dos objetos, ainda mais que, no caso da música, estes objetos "estão continuamente movendo-se no tempo, substituídos por novas extensões e eventos"[209]. Assim, os perfis de identidade concorrem para o reconhecimento dos objetos quando estes aparecem em um novo momento e podem ser reconhecidos. Assim como se reconhece um objeto como um sistema, é necessário também considerar a relação entre os objetos. O que permite estabelecer hierarquias e determinar diferenciações funcionais entre os objetos para conseguir uma organização de um sistema.

Desta forma, a autora opera com o objeto sob dois pontos de vista: no primeiro vê os objetos musicais como unidades separáveis, compostos de diferentes componentes, a que denomina de objetos-no-sistema (objects-in-system); no segundo ponto de vista, ressalta como o objeto progride em relação a outros elementos: é o objeto-como-processo (objects-as-process).

Entretanto, o mais significativo estudo dos objetos é, sem dúvida feito por Pierre Schaeffer na década de 60, no seu *Traité des objets musicaux*[210]. Neste estudo, o autor elabora todo um programa de pesquisa musical que procura desenvolver e justificar um novo "solfejo", ou melhor, uma nova teoria musical, pautado na escuta do objeto sonoro através da "escuta reduzida". Esta escuta consiste em ouvir o som em si, independente de sua fonte e do sentido que este som pode carregar. Através desta escuta, o objeto

---

[209] BARRY, Bárbara. *Musical time – the sense of order*, pág. 44.

[210] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris, editions du Seuil, RTF, 1966. Uma interessante apresentação deste trabalho foi realizada por Carlos Palombini em seu artigo "*A música concreta revisitada*".

sonoro aparece como "um agregado de qualidades de forma e matéria"[211]. Uma das primeiras etapas desta pesquisa - que visa o objeto sonoro - é a determinação de uma tipologia.

4.1.1 Tipologia

No livro V, do *Traité des objets musicaux*[212], Schaeffer propõe critérios para isolar unidades sonoras de contínuos sonoros, fazendo surgir os objetos sonoros. Schaeffer usa o termo "critério" para evitar que o músico atribua valores para os objetos de sua escuta. Ex: grave e agudo, forte e fraco. Portanto, é um critério e não um valor que o músico é convidado a ouvir. Assim sendo, critérios são "propriedades do objeto sonoro percebido, correlacionado com a escuta reduzida, e não propriedades mensuráveis do som físico"[213]. Esta noção é usada tanto para a tipologia, na identificação e classificação dos objetos sonoros, quanto para a morfologia, que se encarrega de qualificar e analisar o objeto. Evidentemente, em cada operação o termo critério tem um sentido diferente.

O trabalho correspondente à tipologia consiste na arte de separar sons, identificá-los e classificá-los em tipos, de acordo com a aptidão com que são percebidos. De uma tipologia produz-se "uma seleção da qual o sonoro sairá cortado em pedaços, etiquetado por tipos (musicais) de objetos (sonoros)"[214]. Portanto, o corte, que se propõe neste trabalho, encontra-se já na gênese do objeto.

Destacados os objetos, a etapa seguinte para Schaeffer é a de identificação desses objetos e, para tanto, Schaeffer propõe uma dupla de critérios inspirados do modelo lingüístico de segmentação fonemática, que é a articulação/apoio.

---

[211] PALOMBINI, Carlos. *A música concreta revisitada*.

[213] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, 1966.

[214] Idem, pág. 501.

A articulação refere-se a toda descontinuidade energética (na lingüística é comparada às consoantes); o apoio, aponta o segmento de energia sonora que é sustentado (equivale às vogais). É importante destacar que estes critérios ignoram toda referência que não esteja enquadrada em uma escuta reduzida, como por exemplo, o reconhecimento de uma fonte do som. Por este caminho, articulação/apoio formam "a base comum de identificação dos objetos sonoros quaisquer que sejam eles"[215].

Na fase da classificação, os objetos que concorrem para uma seleção serão aqueles mais aptos ao musical, ou melhor, os objetos convenientes. Isto está relacionado com sua "maior facilidade para serem percebidos e memorizados ou sua maior capacidade (presumida) a carregar os valores musicais"[216].

Os objetos são classificados por tipos que correspondem a uma seleção ainda não muito profunda (superficial), configurando uma definição dos tipos dos objetos como a "fisionomia geral, resultando da associação de traços morfológicos elementares"[217]. Para fundamentar esta classificação são utilizadas três duplas de critérios: uma dupla morfológica, massa/fatura; uma dupla temporal, duração/variação; uma dupla estrutural, equilíbrio/originalidade.

A primeira dupla de critérios utilizada para classificar os objetos sonoros na tipologia, massa/fatura, representa respectivamente uma "possibilidade para o objeto de ser entendido segundo sua altura" e "a maneira pela qual a energia é comunicada e se manifesta na duração"[218]. Estes dois critérios adquirem uma relação complementar, pois o de massa corresponde à matéria do som, e o de fatura, à forma.

A segunda dupla de critérios, duração /variação, implica nos aspectos

---

[215] Idem, pág. 371.

[216] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 337.

[217] CHION, Michel. *Guide des objets sonores*, pág. 99.

[218] CHION, Michel, opus cit. Pág. 100.

temporais dos objetos. A duração refere-se à sensação do tempo psicológico e não cronométrico dos objetos, que são percebidos como curtos, médios ou estendidos (longos). Enquanto que variação define-se como "qualquer coisa que muda em função do tempo, representa uma relação que se assemelha a uma velocidade"[219]. As variações distinguem-se em nulas, razoáveis, e imprevisíveis.

A dupla de critérios estrutural, equilíbrio/originalidade, apresenta um julgamento de valor na classificação tipológica. No ato de selecionar os objetos, são as responsáveis pelas noções de pregnância e de interesse, que correspondem respectivamente ao equilíbrio e à originalidade.

Um objeto equilibrado não deve ser nem elementar demais nem complexo demais. Para Schaeffer, um objeto muito elementar tenderia a integrar-se a outras estruturas mais memorizáveis; já um muito complexo caminharia para a decomposição, formando objetos elementares. Deve-se considerar, segundo Schaeffer, a interferência da duração no equilíbrio do objeto, que deve ter uma duração *ótima*, isto é, não ser curto nem longo demais. Desta maneira, um objeto equilibrado se definiria "como um acordo variável na fatura de um objeto, entre o 'muito estruturado e o muito simples'"[220].

Quanto ao segundo critério estrutural, a originalidade, pode-se dizer que é "a maior ou menor capacidade do objeto de 'surpreender a previsão' por seu desenvolvimento"[221]. Mas deve-se primeiramente salientar que ele não é antagônico ao primeiro, mas complementar. A originalidade, assim como a duração, está firmemente ligada ao critério de equilíbrio: quanto mais original é um objeto, maior a sua complexidade. Contudo, a escolha dos objetos originais vai se dar entre os objetos então classificados como equilibrados: "considera-se o equilíbrio de um objeto, escolhido entre as estruturas

---

[219] SCHAEFFER, Pierre. Opus cit. Pág. 432.

[220] SCHAFFER apud CHION, opus cit., pág. 123.

[221] CHION, Michel, opus cit., pág. 124.

possíveis, e para este nível estrutural escolhido, o grau maior ou menor de originalidade"[222].

Partindo da identificação do objeto, através da regra articulação/apoio, passando à sua classificação através de critérios morfológicos, Schaeffer pôde repertoriar mais de três dezenas de tipos de objetos sonoros e configurar um solfejo dos objetos sonoros necessário a um tipo de escuta e composição que pretendia.

4.1.2 Morfologia

No programa de pesquisa musical proposto pelo compositor francês, a morfologia corresponde à segunda operação do solfejo, e define-se como uma operação de descrição ou de qualificação. Uma descrição que se encarregará de "distinguir em detalhes os objetos sonoros em sua contextura, dos traços chamados critérios"[223]. Teoricamente os critérios morfológicos são em infinitos, porém Schaeffer os limita para este estudo, em número de sete: massa, timbre harmônico, dinâmico, grão, *allure*, perfil melódico, perfil de massa. Estes critérios podem ser agrupados de acordo com suas afinidades.Alguns critérios morfológicos se afinam mais à matéria, tais como a massa, o timbre harmônico e o grão; outros como o *allure* e o critério dinâmico dependem mais da forma – estes dois primeiros agrupamentos são mais adequados aos sons ditos *defectivos*. Por sua vez, o perfil melódico e perfil de massa agrupam-se como critérios de variação, que se preocupam com sons que evoluem – sons não *defectivos*. O *allure* e o grão podem se agrupar também como critérios de sustentação – traços que ligam a forma à matéria. Assim sendo é a "dupla forma/matéria é que é adotada para identificar estes critérios que se observam mais facilmente sobre os sons ditos defectivos"[224]. Vejamos,

---

[222] Idem, pág.124.

[223] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 436.

pois, sucintamente cada um destes critérios.

O critério de massa corresponde à noção de altura, ou melhor, ao "modo de ocupação do campo de alturas pelo som"[225]. É possível distinguir sete classes de massas, partindo dos sons de freqüência pura até o ruído branco[226]:

a) Som puro – som sem timbre harmônico, como, por exemplo, o som sinusoidal.

b) Som tônico – massa representada por uma altura localizada; exemplo: uma nota de piano.

c) Grupo tônico – massa constituída de vários sons distintos, como um acorde.

d) Som *cannelé* – massa ambígua composta de tons, grupos tônicos, sons nodais, grupos nodais. Exemplo: som de gongo.

e) Grupo nodal – massa formada por diversos *nós* distintos, tal como diversos címbalos.

f) Som nodal – massa formada por um agregado não localizável em altura. Exemplo: golpe em um címbalo.

g) Ruído branco – massa complexa ocupando todo o campo das alturas. Este é o caso do ruído branco eletrônico.

O som puro e o ruído branco são os casos extremos de calibre, o mais

---

[225] CHION, Michel, opus cit., pág. 101. Convém explicar aqui que a contextura de um objeto "é a estrutura do qual ele é ele mesmo constituído, e que permite de o descrever e o qualificar, segundo o princípio de encaixe da regra objeto/estrutura".

[225] Idem, pág. 143.

[226] Idem, pág. 145.

fino e o mais espesso, respectivamente. O som tônico e o som nodal são os casos onde a massa é formada de uma banda única; o grupo tônico, o som *cannelé* e o grupo nodal são casos formados pela superposição de diversas bandas de massa.

O critério de timbre harmônico é ligado ao critério de massa e, muitas vezes, se confunde com este. Segundo Schaeffer, o timbre harmônico representa "o halo mais ou menos difuso e, de uma maneira geral, as qualidades anexadas que parecem associadas à massa e que permitem de qualificá-la"[227]. Ao verificar o timbre harmônico, em relação às classes de massa, encontra-se os considerados *nulos* para os casos dos sons puros e do ruído branco; os *tônicos* para os sons tônicos; os *tônicos canelados* ou *contínuos* como timbre harmônico dos grupos tônicos; e o timbre harmônico chamado de *complexos* ou *contínuos* que corresponde às classes de massa de sons *cannelé*, dos grupos nodais e dos sons nodais.

Algumas vezes o timbre harmônico corresponde ao timbre como o utilizado na música instrumental; em outras, refere-se à percepção do espectro sonoro dos sons.

Ao abordar o grão, Chion o define como "uma microestrutura da matéria do som que é mais ou menos fino ou grosso, e que evoca, por analogia, o grão sensível ao toque de um tecido ou de um mineral, ou o grão visível de uma fotografia ou de uma superfície"[228]. O grão situa-se, perceptivamente, como um critério de sustentação, além de identificar-se como um critério de matéria, atuando como um critério qualitativo resultante de micro-oscilações de micro-fenômenos de toda ordem.

Aos três tipos de sustentação do som – nulo, contínuo e iterativo - correspondem três tipos diferentes de grão: à sustentação nula corresponde um grão de

---

[227] Idem, pág. 147. Ver quadro.

[228] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 516. Chion usa o termo *satélite* para mostrar a maneira como o timbre harmônico liga-se ao critério de massa.

ressonância, como o do formigamento de uma ressonância de um címbalo; à sustentação contínua, um grão de fricção, exemplo de um som resultante da fricção do arco em uma corda; à uma sustentação iterativa, o grão de iteração, como aquele do rufar do tambor.

Cada tipo de grão apresenta três classes correspondentes que aparecem em uma gradação do mais fino ao mais grosso. Ao grão de ressonância aparecem os grãos trêmulos, por formigamento e límpidos. Ao grão de fricção, os grãos rugosos, foscos e lisos. E aos de iteração, os grãos espessos, fluídos e finos.

Assim como o grão, o *allure* também se justifica como um critério de sustentação, além de ser identificado também como um critério de forma. Para Chion, "o critério de *allure* pode ser analisado como a percepção global de ligeiras oscilações mais ou menos cíclicas de grupos de caracteres do som e principalmente de sua altura (ou massa) e de sua dinâmica"[229].

É importante destacar que o *allure* de um som "revela a maneira de ser de seu agente energético, e se este agente é *vivo* ou não"[230]. Assim, para destacar o *allure* de um som, é fundamental que se conheça o agente, o que pode ser mecânico e assim produzirá uma oscilação que determinará uma regularidade mecânica; o agente pode ser *vivo,* produzindo uma oscilação de uma periodicidade flexível, revelando um agente vivo (o homem); ou o agente pode ser natural, o que produzirá uma oscilação determinante de uma irregularidade imprevisível (fenômeno natural).

O critério dinâmico, como um dos critérios de forma, leva em consideração o tempo do som. É um critério que determina a intensidade, ou melhor, o perfil de intensidade do som. O que deve se destacar para a observação deste critério é a percepção do ataque, ponto considerado "como o momento crucial do som"[231]. Para uma morfologia, pode-se

---

[229] CHION, Michel. Opus cit., Pág. 158 -159.
[230] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 550.

qualificar a dinâmica, considerando o perfil de intensidade determinado pelo ataque ou não considera-lo.

No caso de considerar o ataque, levantam-se duas situações: uma, em que o ataque e a ressonância são mais amalgamados, como na nota do piano. E outra, em que o ataque é rapidamente amortecido e a ressonância segue distintamente, como alguns instrumentos de percussão. No caso em que o perfil não é determinado pelo ataque se falará propriamente de perfil, pois a forma dinâmica adquire um aspecto característico e pronunciado.

O nosso sexto critério morfológico é o perfil melódico. Nele se observam os objetos em variação, isto é, como as massas do som são manejadas "fazendo desenhar uma espécie de trajeto na tessitura"[230]. Por conseguinte um perfil melódico corresponde a uma alteração no campo das alturas.

Para distinguir as variações melódicas são utilizados três critérios de fatura e três critérios de densidade/velocidade. Os de fatura são a variação por flutuação – para instabilidade ligeira, a variação por evolução – progressiva e contínua, e a por modulação – que se constrói por saltos como uma escala. Os três critérios de densidade/ velocidade são: o de percurso – quando a densidade é fraca e a velocidade é lenta, a de perfil – quando as duas são médias, e a anamorfoses quando a variação é densidade forte e velocidade rápida.

Schaeffer retoma os neumas gregorianos do sistema medieval para designar as classes de perfil melódico. Limitando-se aos sons contínuos ele utiliza como

---

[231] CHION, Michel. Opus cit., pág. 155.
[232] CHION, Michel. Opus cit., pág. 162.

modelo, quatro figuras de base: *podatus* – refere-se a intervalos ascendentes, *clivis* – refere-se a intervalos descendentes, *torculus - e porrectus*.

Nos casos de variações dos perfis melódicos naturais é difícil dissociar os perfis dinâmicos e os perfis harmônicos, pois estes tendem a acompanhar a variação impingida às variações dos perfis melódicos.

Enquanto o perfil melódico corresponde a um "trajeto global da massa do som que viaja na tessitura"[232], o perfil de massa "corresponde a uma variação interna da massa do som"[233] Assim o nosso último critério morfológico avalia a espessura da massa de um objeto sonoro.

A espessura da massa pode variar, segundo Schaeffer, adotando o mesmo modelo de notação neumática já utilizada na classificação do perfil melódico. Encontram-se, assim, quatro casos de evolução em espessura: dilatação, em delta (caminhando da dilatação ao estreitamento), estreitamento e côncavo (de estreitamento para dilatação)[234].

Após abordar sucintamente os critérios morfológicos constatou-se, primeiramente, que a morfologia distingue diferentes classes de objetos de uma maneira mais refinada e detalhada que aquelas distinções em tipos observadas (ou classificadas) na tipologia. Em seguida, nota-se como a tipologia e a morfologia, ao constituírem operações iniciais de um solfejo, funcionam como uma preparação e fundamentação para a meta final, que é o encadeamento de objetos para a construção do musical. Em seguida, percebe-se a importância da escuta para esta abordagem, já que, o que identifica e qualifica o objeto não é outra coisa senão a escuta que se faz deste objeto, com base no que Schaeffer destaca como campo perceptivo.

---

[233] Idem, pág. 164.

[234] Idem, pág. 164.

[235] A tradução dos termos utilizada para esta classificação foi feito livremente, pelo autor deste trabalho do *Guide des objets* de Chion.

4.1.3 Campo perceptivo

Schaeffer, em seu *A la recherche d'une musique concrète* apresenta os principais critérios de caracterologia sonora para a classificação dos objetos, desenvolvendo-os, posteriormente, no *Tratado dos objetos musicais:* "Esta classificação objetiva procura definir, da nota complexa, os traços aparentes essenciais... ela se baseará, para isto, sobre uma apreciação perceptiva que reintroduzirá a consciência do ouvinte como elemento fundamental de apreensão das formas musicais"[236]. Há um corte, portanto, quando mudam os critérios de escuta de um objeto musical, que variam nas dimensões de um campo perceptivo[237].

Portanto, a idéia de campo perceptivo toma um lugar muito privilegiado nas pesquisas de Schaeffer, pois, para ele, "as relações mais ou menos necessárias entre as combinações dos objetos e das propriedades de um campo perceptivo musical, próprio do homem, aparecem como o problema essencial da música"[238]. É baseado em um campo perceptivo que se analisa o objeto sonoro e suas relações e situam-se os critérios deste objeto.

O campo perceptivo apresenta três dimensões. Uma delas é a das alturas, que pode ser subdividida em campo de alturas fixas e mensuráveis relacionados mais à música tradicional – às notas, às escalas, à construção dos acordes, etc; e o campo não mensurável em alturas, mais específico aos sons da música contemporânea ou experimental – aos *clusters*, efeitos de massa, etc, em que a necessidade é da altura

---

[236] SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète,* pág. 227.

[237] Sobre as propriedades do campo musical perceptivo ver em SCHAEFFER, Pierre, *Tratado dos objetos musicais*, pág. 383.

[238] SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*, pág. 311.

como *colorido*. As outras dimensões são a duração e a intensidade. Schaeffer observa que estas dimensões são puramente perceptivas e não devem ser confundidas e aceitas como os parâmetros mensuráveis do som, como a freqüência, o tempo medido e a amplitude.

Todo objeto poderá de uma certa maneira ser avaliado, considerando os três campos perceptivos, de acordo com os seus critérios correspondentes em *sítio* e *calibre*. O *sítio* é a posição de um critério; por exemplo: a posição de uma nota em relação ao seu campo de altura. O calibre é a espessura do som, e refere-se ao volume do campo ocupado por este som, como por exemplo: toda a tessitura que um ruído ocupa em um campo de altura.

Neste momento é importante lembrar que, se por um lado, o objeto "transcende as experiências individuais"[239], podendo ser analisado por uma objetividade própria; para delimitar os objetos sonoros, são utilizadas certas regras para determinar a "ordem de grandeza", como por exemplo, a de uma duração média propícia à memorização do som como um todo. Por outro lado, a escuta do objeto, sua identificação e sua diferenciação, dependem de uma decisão de escuta, de uma intenção. Encontra-se na dimensão da experienciação, como aquilo que é vivido. O objeto é algo que se tem a intenção de escutar como objeto sonoro; assim, o que se escuta não tem como passar para outra pessoa, "o objeto é objeto apenas da nossa escuta"[240], ele é, neste sentido, transcendental. Desta forma, o objeto sonoro, torna-se intersubjetivo e transcendental; ele depende de uma intenção de escuta, que não é nem psicológica, nem estruturalista, mas intersubjetiva.

Mais sucintamente, um objeto sonoro, quando sintonizado com a idéia de movimento, também pode ser definido como um fluxo ou movimento sonoro homogêneo

---

[239] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 269.
[240] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, pág. 95.

que se delimita pela alteração de algum aspecto da tipologia deste movimento, como por exemplo, a densidade, a configuração textural, perfil de movimento, etc, permitindo desta forma a articulação de um outro objeto. Esta articulação que faz surgir este outro objeto se deu pela ruptura, interrupção ou, mais especificamente, cortes de aspectos da configuração anterior. Ou seja, a determinação de um objeto fica dependente de cortes de aspectos constituintes deste objeto que são flagrados pela percepção. Só há objeto quando há cortes, porque os dois estão profundamente relacionados.

Como qualquer fenomenologia, Schaeffer pauta se na matéria e na forma dos objetos. Nosso objetivo no entanto, não é o objeto, mas aqui cabe uma ressalva. A noção de corte articula sensação com percepção. Com o que vale intentar uma tipologia.

4.2 Um ensaio tipológico

Ao intentar aqui uma tipologia, não se ambiciona concluir uma pesquisa; muito menos traçar uma teoria do corte. Não seria possível, em um trabalho desta natureza, e limitado pelas circunstâncias intrínsecas, pretender um vôo tão abrangente, por mais fascinante que seja o tema. O que se pretende é iniciar um levantamento sucinto e objetivo que vislumbre uma compreensão motivadora para novas perspectivas de escuta do *continuum sonoro*, e por conseguinte, estimular trabalhos posteriores. Espera-se tão somente que os resultados aqui levantados apresentem-se como uma primeira e balbuciante sistematização. Um ensaio tipológico.

Primeiramente, antes de remeter os cortes propriamente, será necessário abordar esta questão por um ponto de vista da escuta, pois ela assume um papel basilar e determinante apresentando-se como um indicativo das observações sobre os tipos de cortes encontrados.

4.2.1 Planos de escuta

Um plano de escuta define-se quando se considera a relação dos elementos dos objetos; se estes elementos são analisados pelas suas relações de sobreposição ou de constituição textural ou espacialmente, pode-se definir ou considerar como um plano de escuta *vertical*. Quando a relação entre os elementos ou objetos é analisada na sucessividade ou numa dimensão temporal, este objeto está sendo então considerado em um plano de escuta *horizontal*.

Assim, pode-se analisar o movimento ou as texturas através de referências diferentes da escuta dos cortes. Pode-se perceber cortes na sucessividade ou cortes na constituição textural. Vale lembrar que quando se pensa em cortes, o que se está ressaltando é que há interferências em um fluxo sonoro, seja no aspecto temporal ou vertical. E esta interferência estará sendo avaliada principalmente pela escuta. Ocorrerá uma "avaliação perceptiva", pois é através da escuta que se dará a "apreensão da formas musicais"[241]. O corte provoca justamente uma mudança nos critérios de escuta de um objeto musical.

Recorrendo aos critérios utilizados para a constituição de uma tipologia de Schaeffer, pode-se afirmar que um corte num plano de escuta *vertical* é um corte de matéria, isto é, o critério que está sendo adotado para analisar a escuta é um critério de matéria. Por outro lado, quando ocorre um corte num plano de escuta *horizontal* o que está sendo considerado é o critério de forma. Por exemplo, a mudança de densidade de uma massa ou textura de blocos para linha, ou de uma mudança de textura de menor densidade para maior densidade significa que ocorreu um corte observado pelo plano de escuta vertical. Deve-se ressaltar que um corte no plano de escuta vertical não significa

[241] Esta referência é baseada em Schaeffer. A classificação dos objetos feita por ele, se efetiva por uma apreciação perceptiva.

que sempre há um decréscimo de elementos. O corte, a interferência, se processa no plano de escuta, o que não significa que, para uma interferência deve haver necessariamente diminuição na densidade textural. Deve haver uma diferença e o corte é justamente a percepção da diferença. Como exemplo: um perfil melódico ou um motivo quando alterado substancialmente, em algum aspecto de sua configuração, seja no registro, na direcionalidade, a sua duração, ou qualquer outro aspecto que faça notar a sua dimensão temporal evidencia um plano de escuta horizontal.

4.2.2 Tipos de corte

4.2.2.1 Pela força de expressividade

Existem níveis diferentes de corte de um objeto: pode ser brusco, quando aparece interrompendo os parâmetros musicais em evidência que desenham o objeto ou o território do objeto. Nas composições com estas características não ocorre um desenvolvimento da forma ou a transformação de uma idéia, mas uma sucessão de acontecimentos musicais. Estes não são previsíveis, mas resultado de uma decisão no momento anterior.

Um corte brusco, faz efeito quando o objeto a ser cortado, está plenamente constituído, estabilizado e que, através da repetição, pareça relativamente estático. Antes disso, o corte brusco pode não surtir tal efeito. É o impacto da mudança de objeto que surge o imprevisível. Deve considerar este corte brusco, como um *corte notável*.

Mas o corte também pode ser discreto; neste caso, o impacto sobre a continuidade é muitas vezes imperceptível e funciona inversamente, como um impulso para o movimento contínuo. Atua estrategicamente, com muita freqüência, em músicas que enfocam a direcionalidade. Um tipo, é o caso das articulações temporais na música

tonal, como as que produzem as relações que engendram repetições, variações e contrastes de motivos, de frases, períodos, cadências etc. Outro tipo é o das transformações características da música processual de um Ligeti e da geração da música espectral. Neste caso, as mudanças dos parâmetros são graduais, menos incisivas e incidem sobre aqueles parâmetros menos evidentes. Os cortes deste nível não se destacam como uma interrupção de movimento, mas como um fator de continuidade.

No caso da música tonal, os fatores que predominam agem com referências a direcionalidade harmônica, dada por uma funcionalidade orientada pela relação tensão-repouso. Este procedimento resulta em um movimento em fluxos, que visa a uma meta estabelecendo uma perspectiva para uma conclusão.

Essa modalidade de transição direcional também é encontrada na música espectral; nela dá-se uma espécie de relação tensão-repouso, porém não baseada em uma funcionalidade harmônica. Essa relação é enfatizada por flutuações de energia que transformam lentamente os parâmetros e tendem para a harmonicidade ou para a inarmonicidade de um fluxo. Um exemplo deste tipo de transição ocorre em *Partiels* de Grisey. Esta peça compartimentada em blocos sutilmente encadeados faz operar constantemente a passagem som-ruído-som.

Estes cortes discretos, pela intencionalidade, serão considerados *neutros.*

Contudo, deve-se considerar a relatividade da força de expressividade do corte. Geralmente a repetição de sucessão de objetos novos pode transformar um corte *notável* em corte *neutro*. Desta maneira, a expressividade de um corte fica condicionada a uma estratégia de apresentação. Objetos muito contrastantes, quando são reiterativos, tendem a amenizar a força do corte. Muitas vezes, a agressividade encontrada em Stravinsky, através de contrastes, rupturas, fragmentações, tende a ser amenizada devido à apresentação sucessiva e reiterativa destes procedimentos. Esta

estratégia transforma o corte de ruptura de um objeto em corte de articulação de elementos que compõem um objeto, isto é, segundo Schaeffer, uma estrutura[242]. São, assim, cortes que concernem ao objeto.

Deve-se considerar, ainda, uma outra categoria de cortes que não demanda, necessariamente, expressividade que é o corte *demarcatório*.

Por um lado há cortes notáveis, que provocam o acontecimento, a escapada, que são as interrupções bruscas, rupturas e fazem aparecer a diferença. Por outro, os cortes neutros, que sugerem continuidade, articulação; Neste há também o corte demarcatório, que explicitamente interrompe o movimento sem surpresas, depois de um efetivo controle rítmico e harmônico em geral. Tanto um nível como outro são gradações de cortes que podem funcionar como estratégias composicionais. Cada um a seu modo propicia o movimento.

A partir destes diferentes níveis de forças é possível propor uma classificação mais detalhada de cortes segundo sua expressividade.

4.2.2.1.1 Cortes Notáveis:

4.2.2.1.1.1 Corte de Choque ou Expressivo.

A cesura no tempo, descrita por Deleuze, encontra aqui uma representação precisa. Representa uma diferença, em que "o antes e o depois se separam e se ligam através de uma ruptura, numa descontinuidade..."[243]. São cortes expressivos que apanham o ouvinte de surpresa e reativam a escuta. Provocam uma interferência na

[242] Ver relação de objeto/estrutura em Schaeffer, Pierre, Traité des objets musicaux, pág. 33 e Chion, Michel. *Guide des Objets*, pág. 56.

[243] PELBART, Peter. *O tempo não reconciliado*, pág. 82.

linearidade espacial-temporal, possibilitando a instauração de um recomeço; por conseguinte, sugerem algum nível de descontinuidade no movimento aumentando o teor de expressividade. Podem aparecer como rupturas de fluxos/movimento. Para André Boucourechliev, as rupturas aparecem como uma cláusula do discurso e funcionam como um "meio de romper uma progressão ameaçada de saturação"[244]. Rupturas exemplares são destacadas em Stravinsky, principalmente na *Sagração da Primavera*, em que elas intervêm interrompendo linearidades, densidades, rítmicas, etc... de uma maneira violenta. Boucourechliev, ao referir-se à *Sagração,* especificamente à parte A*ugúrias primaveris,* destaca que "Stravinsky corta brutalmente a trama rompendo de alto a baixo o espaço como um corte de sabre"[245].

Os cortes de choque aparecem ainda como *contrastes* de elementos provocados pela diferenças gritantes de elementos entre os objetos. Apresenta-se quando todos, ou muitos parâmetros de um novo objeto que tende a se impor, foram modificados em relação ao objeto anterior. O resultado é aquele de um acontecimento inesperado. [exemplos]. Em *Jeux des cartes* Stravinsky intencionalmente apresenta - como uma espécie de colagem e citações - objetos absolutamente contrastantes e apresentados sem aviso prévio, nenhuma transição, nem passagem, nem mesmo um corte tipo elemental. Neste caso, os cortes de contrastes são ainda reforçados, uma vez que a peça é caracterizada por citações de estilos e compositores.

4.2.2.1.1.2 Corte Elemental

Em algumas situações aparecem elementos que interferem entre objetos, isto é, o que corta um objeto é um outro objeto e sua característica é que ele é transitório,

---

[244] BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*, pág. 58.
[245] Idem ibid.

tem um caráter episódico, como um fragmento ou um evento isolado. Muitas vezes ele funciona como uma ponte ou uma transição, uma varredura de campo, a exemplo de um objeto, com um perfil de altura ascendente que interfere na idéia anterior que já estava estabilizada; aparece como uma transição para um outro objeto. A idéia de eventos pode ser equiparada com aqueles descritos por Ligeti em seu artigo *States, Events, Transformations*[246] a propósito de sua composição para orquestra *Apparitions*, em que a textura ou movimento inicial apresenta significativas modificações após a interferência de eventos que aparecem periodicamente.

4.2.2.1.2 Cortes Neutros

4.2.2.1.2.1 Corte de Continuidade

O corte de continuidade é paradoxal: ele normalmente não corta; não gera descontinuidade, mas, pela sua previsibilidade e contexto gera continuidade.

Antes fazem aparecer o tempo através dos instantes gerados: são ritmos, articulações, respirações que são cortes no contínuo. E todo contínuo é cortado, assim como todo tempo e movimento são fluxos cortados, que fazem aparecer fluxos contínuos em um todo descontínuo através do instante. O corte pelo instante sugere a continuidade do movimento. e que gera a forma a *curto termo*[247]. Pode-se dizer que é um corte que

[246] Em *Perspectives of new music*, vol.31, n. 1, Hamilton Printing Company, 1993.
[247] BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical,* pág. 34.

articula ou costura os fluxos. Portanto, é um corte de articulação e contribui para a conexão de motivos, frases etc...

Deste modo, a fraseologia da música tonal recorre a este tipo de corte para garantir a configuração das frases, dos motivos e períodos. Quando as alterações das idéias não são muitas ou pouco significativas, ou quando as idéias que se contrastam são apresentadas iterativamente, há a tendência a articulá-las e gerar para a percepção, um fluxo contínuo. É o corte por excelência da música clássica tonal: produz uma periodicidade que tem a *pontuação* como meta, isto é, que se organiza por cadências e simetrias. Mesmo duas idéias, em que muitos critérios são cortados, quando são apresentadas sucessiva e reiterativamente produzem a percepção de fluxo contínuo. Estes cortes deixam de ser notáveis para tornarem-se neutros. Desta maneira, ele não separa e não "tira o tempo do eixo"[248], mas junta e estabiliza. Enquanto o corte notável, para usar uma noção deleuziana, desterritorializa e gera linhas de fuga, pois produz a diferença, o corte neutro, territorializa.

4.2.2.1.2.2 Corte Sutil

Quando os elementos de um objeto são cortados pouco a pouco e produzem transformações graduais nos objetos, pode-se dizer que há interferências de cortes *sutis*. É o caso de uma textura da qual corta-se gradualmente elementos que aparecem mais discretamente (como fundo) e a estratégia de corte desses elementos é cuidadosamente planejada. Só será notável a transformação produzida e a diferença em

[248] Esta expressão aparece dentro de uma concepção deleuziana de tempo quando relacionada à cesura que destitui o passado e o futuro de uma vivência de tempo. Ver detalhes em *Repetição e diferença* e *Tempo reconciliado.* Esta última referência, de Peter Pal Pelbart, trata das concepções de Tempo de Gilles Deleuze.

relação ao início do processo, depois que muitos elementos dessa textura já estiverem sido cortados através do tempo. Dá-se nesse caso um movimento contínuo através da transformação gradual dos elementos do objeto. Um exemplo é a maneira como Arnold Schoenberg propõe a continuidade do movimento através da transformação do timbre em textura, em *Farben.* Ou o procedimento generalizado de Debussy, sugerindo uma renovação constante do material através da "mutação sempre renovada das figuras sonoras". Por isso, tem-se o compositor francês como um precursor do *processus,* constituindo, assim, um histórico que dá suporte às idéias de transformação de Ligeti e culmina de alguma maneira na música espectral. Essa exemplificação representa objetivamente a trajetória da idéia de corte *sutil*[249].

4.2.2.1.3 Corte Demarcatório

Um corte demarcatório funciona geralmente como demarcador da forma a *longo termo*[250]*;* mantém a percepção da música mais próxima da forma enquanto esquema formal e geralmente permite configurar uma macro estrutura. Por esta perspectiva há a tendência a ouvir a música *hors temps*, isto é, de localizá-la no espaço. Estes cortes aparecem como indicativos de finais de movimento, de secção, cadências finais etc...

4.2.2.2 Pelos critérios

O corte entre objetos pode ser, por exemplo, de registro. Quando a faixa de altura de uma massa muda, significa que houve um corte de registro. Quanto mais

[249] Detalhes deste histórico foram apresentados no capítulo 2 deste trabalho.
[250] Ver Boucourechliev pág.14.

distante da faixa de altura do objeto anterior, mais expressivo é o corte. Se outros objetos se mantêm inalterados, quando ocorre esta mudança de registro, pode-se dizer que houve um corte de registro do tipo notáveis de choque ou expressivo em um plano de escuta vertical.

Tais cortes notáveis de choque ou expressivo, isto é, quando muitos parâmetros mudam e em sentido oposto, podem atuar nos diversos critérios, como por exemplo, quando se dá uma mudança de registro de uma maneira extrema, uma mudança de intensidade de pp para fff, em um perfil melódico com direcionalidade e constituição rítmica e intervalar totalmente diferentes, uma densidade de massa rarefeita para muito densa, etc..

Apresenta-se abaixo, como efeito de tentativa inicial, alguns critérios cujos nomes em parte estão inspirados nos critérios de Pierre Schaeffer:

a) Intensidade (dinâmico)

b) Registro (tessitura ou massa)

c) Textura (massa ou textura)

d) Direcionalidade harmônica → por acordes modulatórios, ou por outras formas de mudança de centro.

e) Mobilidade (duração/variação).

f) Perfil (melódico ou tessitura e de massa) → incluído direcionalidade melódica. Ex. um salto ou mudança de direção podem ser um corte.

g) Combinação de vários ou todos os critérios.

Apresentação deste ensaio de modo mais sitematizado:

<table>
<tr><td>1) Planos de escuta</td><td colspan="2">a) Plano de escuta vertical - sobreposição ou extração de elementos produzindo novos objetos.
b) Plano de escuta horizontal - substituição ou sucessão de objetos.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2) Pela força da expressividade</td><td><u>Notáveis</u></td><td>a) Por choque → expressivos, de ruptura, contrastes, choques, fragmentações, etc. Ruptura brusca de movimento: pode ser uma pausa repentina, ou um contraste gritante gerado quando muitos componentes de um objeto são alterados.
b) Elementais → varredura de campo, eventos, um episódio, um fragmento, qualquer elemento que apareça como transição produzindo uma interferência em um estado contínuo.</td></tr>
<tr><td><u>Neutros</u></td><td>a) de continuidade → Toda periodicidade comum à música clássica tonal que tem a pontuação como meta e que se organiza por cadências e simetrias. Periodicização: articulação de motivos, frases, períodos. Pode ser por contraste, repetição e variação.
b) sutis → transformações. Quando os parâmetros mudam gradualmente.</td></tr>
<tr><td><u>Demarcatórios</u></td><td>→ finais de movimento, de secção, de períodos, cadências finais, etc</td></tr>
<tr><td>3) Pelos critérios:</td><td colspan="2">a) Intensidade (dinâmico)
b) Registro(tessitura ou massa)
c) Textura (massa ou textura)
d) Direcionalidade harmônica → por acordes modulatórios, ou por outras formas de mudança de centro.
e) Mobilidade (duração/variação).
f) Perfil (melódico ou tessitura e de massa) → incluído direcionalidade melódica.
g) Combinação de vários ou todos os critérios.</td></tr>
</table>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de existirem muitas referências e estudos sobre a forma musical, notam-se, ainda, muitas lacunas no seu tratamento. A maioria das análises composicionais que abordam a forma musical destacam a relação entre as idéias musicais como mera justaposição de partes, entendendo, desse modo, os espaços entre as partes apenas como uma separação.

Este trabalho direcionou-se no sentido de mostrar a importância desse espaço de separação, como cortes significantes, gestos dinâmicos que assumem para si a responsabilidade pela organização e movimento da obra. Assim, valorizando o corte entre objetos, a composição musical foi vista sob uma outra perspectiva.

A aproximação entre a música e a linguagem verbal forneceu dados importantes e reveladores na consideração dos cortes no contexto da forma musical. Ao observar a constituição de uma sintaxe musical através da linguagem verbal, viu-se que ela é espelhada nas intenções expressivas e nas pontuações de um texto ou discurso verbal. Assim inspirada, a música definiu sua própria sintaxe culminando na constituição da forma musical. Neste caso, destacam-se os cortes, assim como no discurso verbal destacam-se as articulações, cujo funcionamento, em geral, se volta para uma organicidade da obra. Aqui os cortes aparecem como elementos de articulação, respondendo pela coesão e unidade da composição musical. São os cortes que ligam, articulam e, assim, garantem a continuidade e organicidade do discurso. Neste trabalho passou-se a chamar este tipo de corte de *corte neutro de continuidade*.

Quando se recorre, na linguagem verbal, àquilo que impulsiona o sentido, que aparece como algo que deve chamar a atenção - como àquela *expressão atípica* citada em *Mil Platôs* - a comparação é feita com os cortes notáveis que em música

despertam para o movimento e reavivam o presente colocando a música no tempo. Assim, mesmo considerando a forma como um arcabouço de sustentação e fator de unidade musical, e ainda que alguns cortes atuem como elementos de articulação e "costuras" das partes de um todo, em alguns momentos, outros tipos de corte precipitam a escuta para o movimento, como uma estratégia composicional. Cortes *notáveis expressivos* fazem o tempo e o movimento notáveis. Eles podem ser modulações harmônicas imprevisíveis, um golpe incisivo de intensidade, um acorde num registro muito grave que tende mais à inarmonicidade, ou, ainda, a uma varredura de campo - aparecem como quaisquer rupturas inesperadas em um *continuum* sonoro. São elementos inesperados que desconsertam a forma: um movimento no que era estável, como um intruso naquilo que era familiar.

Ao analisar a música por uma abordagem do movimento, em que a estratégia composicional e a escuta detêm-se ao fluxo sonoro, procurou-se posicionar a música no tempo, ou melhor, numa temporalidade presente realçada pela percepção através de aspectos qualitativos. Neste caso, os cortes interferem no movimento em detrimento a uma forma congelada e compreendida numa simultaneidade. As relações são mais construídas pela reiteração, provocam a alternância dos fluxos sonoros, sugerindo um movimento hesitante. Ou os cortes tornam-se sutis e são quase imperceptíveis, como no caso das transformações da matéria; ou tornam-se notáveis expressivos, através de interrupções inesperadas do fluxo, *estilhaçando o tempo.*

As investigações sobre o *continuum* sonoro, a diferença, o corte como gesto expressivo, o tempo, a ação do corte como uma linha de fuga contribuíram significativamente para se propor um ensaio tipológico do corte.

Às considerações sobre o objeto, principalmente àquelas baseadas na concepção de Pierre Schaeffer, especificamente da tipo-morfologia dos objetos, conforme destacada no seu *Traité des objets musicaux*, pretendeu-se, primeiramente, fazer aparecer a importância do corte como um fator de demarcação e escolha, pois, como foi visto, é

pelo corte que surge o objeto; ele atua como um fator delimitador do objeto sonoro e musical. Em seguida, procurou-se apontar para a importância expressiva do corte entre os objetos, seus efeitos e suas conseqüências.

Não houve, neste estudo, a pretensão de propor uma metodologia de escuta ou de orientação para a composição musical. Ao se intentar uma tipologia, pretendeu-se apenas apontar, na música, aspectos que se apresentam como negativos, ou melhor, para aquilo que não há. Ou ainda, em última análise, segundo Deleuze, tornar sonoras as forças não sonoras e dar os primeiros passos na direção de um estudo mais profundo e sistematizado. Houve, tão somente, o esforço de mostrar em um primeiro momento, como a sintaxe musical foi inspirada nas tramas da linguagem verbal, tanto na idéia de coerência e coesão em busca de um todo . Destacaram-se, para isto, as sutis interferências, que assim como ocorrem no discurso verbal, proporcionam analogamente a articulação de um *continuum* sonoro determinando uma sintaxe musical. Mas o caminho só havia começado a ser percorrido; assim, tratou-se principalmente de suscitar e instigar para a escuta, numa composição musical, daquilo que está imanente e presente para desestabilizar a forma, remetendo à percepção para o tempo e o movimento.

A escuta dos cortes força a ouvir a música como um processo, isto é, um contínuo com interferências que atualizam a percepção e encaminham o rumo deste contínuo. Não permite, ou melhor, encobre mais uma escuta da "forma". Por essa razão, ouvir cortes é ser pego de surpresa e admitir o imprevisível, pois se vive o presente, o instante aberto para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música.*São Paulo: Perspectiva, 1974.

BACHELARD, G. *Dialética da Duração.* Ed. Ática, São Paulo, 1994.

BARRY, Bárbara. *Musical Time: the Sense of Order.* New York: Pendragon Press, Stuyvesant, 1990.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia.* São Paulo: Cultrix, 1997.

BAYER, Francis. *De Schoenberg à Cage – essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine.* Paris: Klincksieck, 1981.

BENT, Ian. *Analysis.* New York: W.W. Norton & Company, 1987.

DALMONTE, R. *Berio - Entrevista sobre música.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

BOSSEUR, Dominique e Jean-Yves. *Revoluções musicais.* Lisboa: Caminho, 1990. Col. Caminho da Música

BOUCOURECHLIEV, André. *Debussy – la revolution subtile.* Paris: Fayard, 1998.

_____ *Le langage musical.* Paris: Fayard, 1993.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje.* São Paulo: Perspectiva, 1972. Col. Debates.

_____. *A música hoje 2.* São Paulo: Perspectiva, 1992. Col. Debates.

_____. *Apontamentos de aprendiz.* São Paulo: Perspectiva, 1995. Col. Signos/ Música.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* São Psaulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte. Teoria e prática na América latina.* São Paulo: Cultrix, s/d .

CHION, Michel. *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale.* Paris: Buchet/Castel, 1983.

CUNIOT, Laurent. Le mouvement comme valeur du langage musical. *Analyse Musicale,* n. 8, juin. Paris: Société Française d'Analyse Musicale, 1987.

CANO, Ruben. **Música y retórica en el Barroco**. Disponível em www.geocities.com/lopezcano/LMRB.html. Acessado em 21 de março de 2002.

DALBAVIE, M. A. Pour Sortir l'Avant-garde. In *Le Timbre – Métaphore pour la Composition*. Paris: J. B. Barrière (ed.) Christian Bourgois Éditeur / IRCAM, 1991.

DESCARTES, René. As paixões da Alma. In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Péricles e Verdi.* Trad. Brasileira Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *Mil Platôs,* São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DOSSE, François. *História do estruturalismo.* São Paulo: ensaio. Campinas: UNICAMP, 1993. vol. I.

ECHARD William (1999). **Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art**. Disponível em Acessado em 18 de julho de 2000.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente.* 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

EMERY, Eric. *Les Temps et la forme*. Lausanne: L'Age d"Homme, 1998.

EPSTEIN, David. *Shapping Time: Music,the Brain and Performance*. New York: Schirmer Books, 1995.

FERNEYHOUG, Brian. Forme, Figure, Style – une évaluation intermédiaire. In *Contrechamps n. 3 – Avant-Gard et Tradition*, Lausanne : L'Age d'Home, 1984.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição,* São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

_____. *Semiótica Peirciana e a Música: mais uma aproximação.* Opus: *Revista da Associação nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, IV* (4), págs 62-79. 1997.

_____. *Música e repetição.* EDUC/Fapesp, São Paulo, 1998.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GAUTIER, Jean-François. *Claude Debussy – La musique et la mouvant.* Paris: Actes sud, 1997.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GRIFFITHS, Paul et alli. *Segunda Escola Vienense.* Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1990. Série The New Grove.

GUBERNIKOFF, Carole. *Escuta e eletroacústica: música e análise.* Disponível em: . Acessado em junho de 2001.

GUILLAUME, Paul. *Psicologia da Forma.* São Paulo: Companhia Nacional, 1966.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo musical.* Campinas: editora UNICAMP, 1989.

HATTEN, Robert S. **Toward a Characterization of Gesture in Music: An Introduction to the Issues**. In Musical Gesture. Disponível em . Consultado na internet em julho de 2000. Cyber Semiotic Institute.

IAZZETTA, Fernando. *Música – Processo e dinâmica.* São Paulo Annablume, 1993.

IAZZETTA, Fernando. *A Música, o Corpo e as Máquinas.* Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, IV(4), págs 27-44. 1997

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.* Prentice Hall, New Jersey,1990.

KRAMER, Jonathan D. *Multiple and non-Linear Time in Beethoven's Opus 135.* Perspectives of New Music, 1973.

_____. *Moment Form in Twentieh Century Music.* The Musical Quarterly, v. 64, n. 2, pág. 177-194, 1978.

LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

LANZA, Andréa. *Historia de la música. El siglo XX- tercera parte*. Madrid: Turner, 1986.

LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave.* São Paulo: Perspectiva, 1989. Col. Debates.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado.* Lisboa: Edições 70, 1997.

_____.. *Mythologiques: Le cruit e le Cuit.* Paris: Plon, 1966.

LIGETI,György. *States, events, transformations.* In Perspectives of New Music, vol.31, n. 1993

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARTINEZ, Alejandro. *Teoría y experiencia musical: consideraciones entorno a la noción de estructura en música.* São Paulo: IV fórum do Centro de Linguagem Musical, PUC- SP, 2000.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música,* vol. I e II. Madrid: Alianza Altlas, 1995.

NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse*. Toward a Semiology of Music. Princeton University Press. New Jersey. 1989.

NATTIEZ, J. J. et Alli. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega Universidade, 1977.

New Grove Dictionary Of Music And Musicians, The. Edited by Stanley Sadic,

1980.

NÖTH Winfried. *A semiótica no Século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

PALOMBINI, Carlos. *Musique Concrète Revisited.* Electronic Musicological Review vol. 4/june. 1999. Disponível em Acessado em 2001.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Retórica: o elo entre a música e o direito*. Disponível em . Acessado em 22 de março de 2002.

PIETTRE, Bernard. *Filosofia e Ciência do Tempo.* Trad. Maria Antonia Pires de Carvalho Figueiredo. Bauru: EDUSC, 1997.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *A nova Aliança: metamorfose da ciência.* Brasília: Editora da UnB, 1984.

RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

ROSTAND, Claude. *Anton Webern.* Madrid: Alianza Música, Alianza Editorial 1986.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação artística.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *A sintaxe como eixo da linguagem musical*. In IV FORUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, PUCSP, São Paulo. 2000.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal.* São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. In Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1996.

_____. *A assinatura das coisas. Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil, 1952.

_____. *Tratado dos Objetos Musicais*. Trad. Brasileira Ivo Martinazzo.
_____

SCHLOEZER, Boris de. *Introduction à J. S. Bach*. Paris: Gallimard, Collection Idées, 1947.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Structural Functions of Harmony*. Williams and Norgate, London, 1954.

_____. *Armonia*. Madrid: Real musical, 1974.

SMALLEY, Dennis . The Listening Imagination: Listening in the Eletroacoustic Era. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*. New York: Routledge, 1992. pp. 514-554.

SPONTON, César. *As estratégias e a forma: algumas considerações acerca do Tempo Musical*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo,1989.

STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-Texte-Musique*. Paris: Union générale d'editions, 1978.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Tradução Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas,1984. Col. Ensaios.

VECCHIONE, Bernard. Éléments d'analyse du mouvement musical. In *Analyse Musicale*. Paris: Société Française d'Analyse Musicale, n. 8, juin 1987.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradgima de escritura musical*. Annablume/Fapesp, São Paulo, 2000.

ZAGONEL,Bernadete. *Gesto Musical*, São Paulo: Brasiliense, 1992. Col. Primeiros Passos.

ANEXOS

ANEXOS

LIGETI: Quarteto de cordas n. 2

2º movimento

- ***1º objeto***: contínuo, sutil, leve, piano

- ***1ª interferência***: 1'42"- um trêmulo sobrepondo o objeto repete: 1'46", 1'53", 1'59". Corte em plano de escuta vertical.

- ***2ª interferência***: 2'30"- um ataque no cello interrompendo o objeto antecedente e desencadeando um novo objeto de pontos.

- ***Alternância entre os dois últimos objetos***.

- ***3ª interferência***: 3'02"- um agudo vibrato no violino interrompendo brevemente os objetos precedentes.

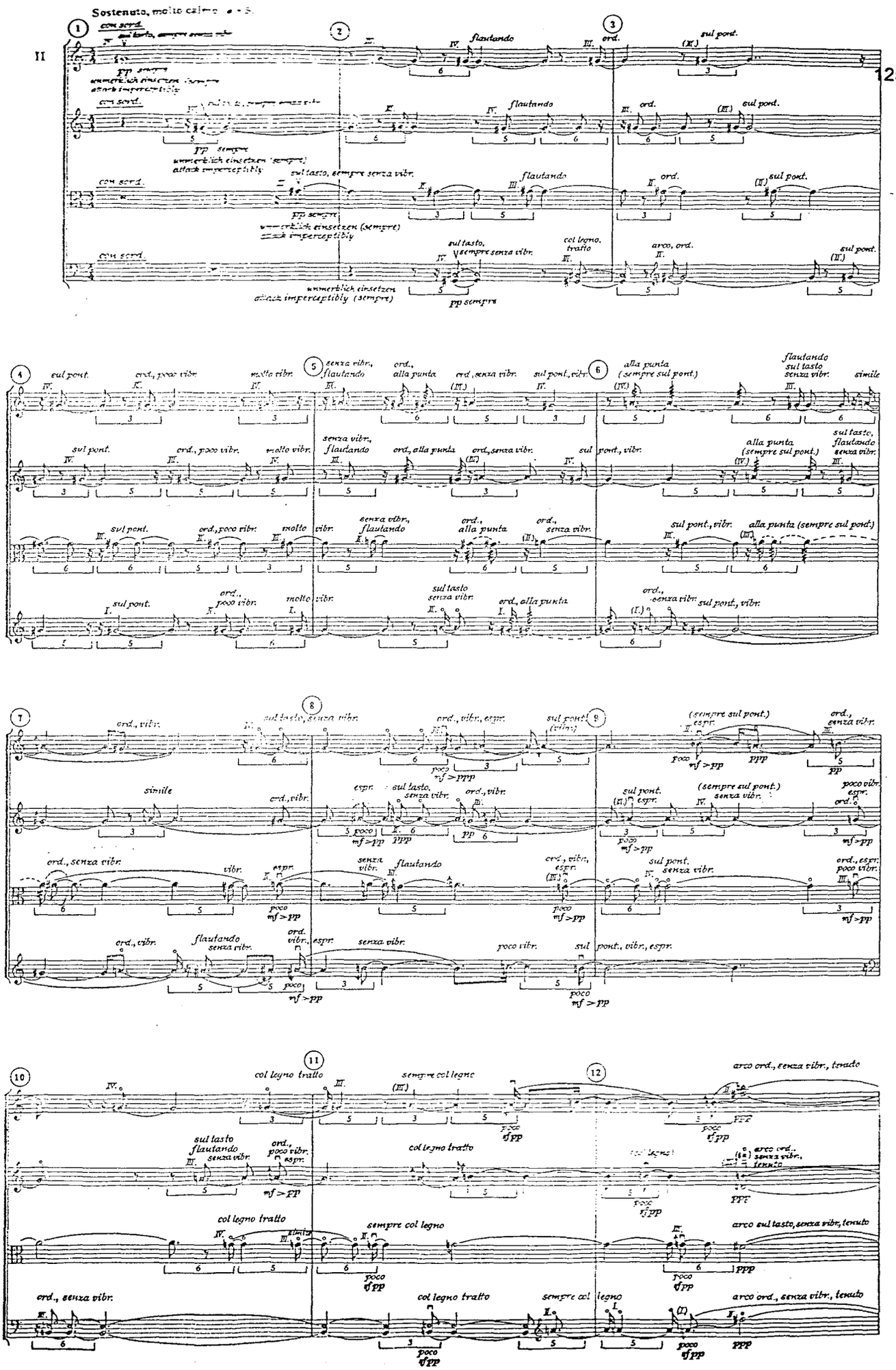
- ***4ª interferência***: 3'07"- harmônicos longos substituem o objeto anterior. Os harmônicos continuam numa linha ascendente e em crescendo na intensidade (evolução do objeto) tornando trêmulos e decrescendo (mudança brusca deintensidade).

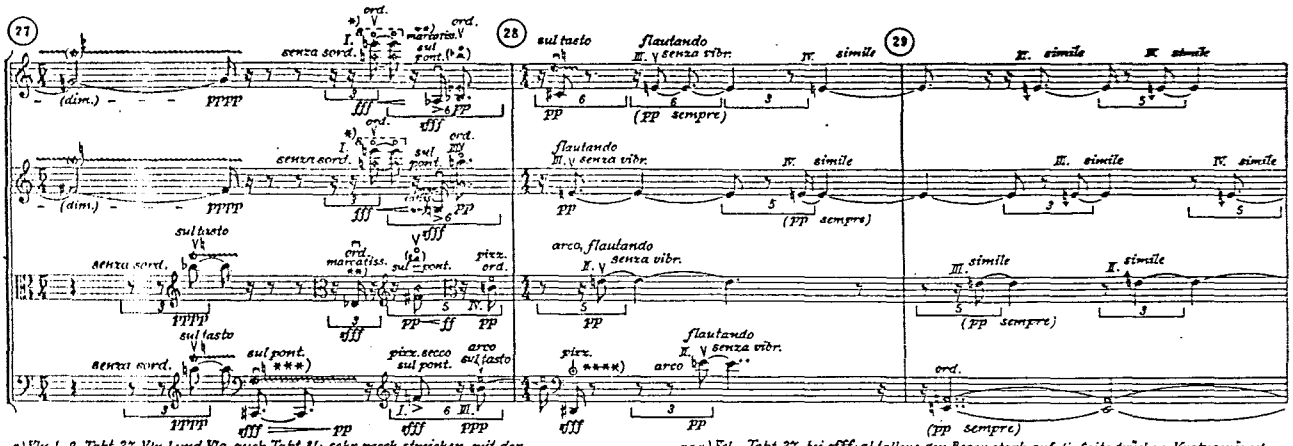
- ***5ª interferência***: 4'00"- varredura de campo: escala descendente e forte. Faz aparecer um novo objeto: contínuo em registro médio, que vai transformando-se em timbre e altura.

- ***6ª interferência***: 4'30"- ataque no grave de tempo médio.

- Em seguida entra um ***novo objeto*** com massa um pouco mais densa que as anteriores. Permanece por alguns segundos e vai gradualmente extinguindo-se.

Obs. Alguns objetos ao entrarem interrompem os objetos precedentes. Outros se sobrepõem. Dessa maneira, quanto ao plano de escuta, considera-se os primeiros num plano de escuta horizontal e os segundos num plano de escuta vertical.


Sostenuto, molto calmo
II
con sord.
pp sempre
unmerklich einsetzen (sempre)
attack imperceptibly
flautando
ord.
sul pont.
sul tasto, sempre senza vibr.
col legno tratto
arco, ord.
sul tasto, sempre senza vibr.
sul pont.
ord., poco vibr.
molto vibr.
senza vibr., flautando
ord., alla punta
ord., senza vibr.
sul pont., vibr.
alla punta (sempre sul pont.)
flautando sul tasto senza vibr.
simile
ord., vibr.
sul tasto, senza vibr.
ord., vibr., espr.
poco mf > ppp
(sempre sul pont.) espr.
ord., senza vibr.
poco mf > pp
ppp
pp
poco vibr. espr.
ord., senza vibr.
vibr.
espr.
senza vibr.
flautando
ord., vibr., espr.
sul pont. senza vibr.
ord., espr. poco vibr.
ord., vibr.
flautando senza vibr.
ord. vibr., espr.
senza vibr.
poco vibr.
sul pont., vibr., espr.
col legno tratto
sempre col legno
arco ord., senza vibr., tenuto
poco sfpp
ppp
sul tasto flautando senza vibr.
ord., poco vibr. espr.
col legno tratto
arco ord., senza vibr., tenuto
col legno tratto
sempre col legno
arco sul tasto, senza vibr, tenuto
ord., senza vibr.
col legno tratto
sempre col legno
arco ord., senza vibr., tenuto

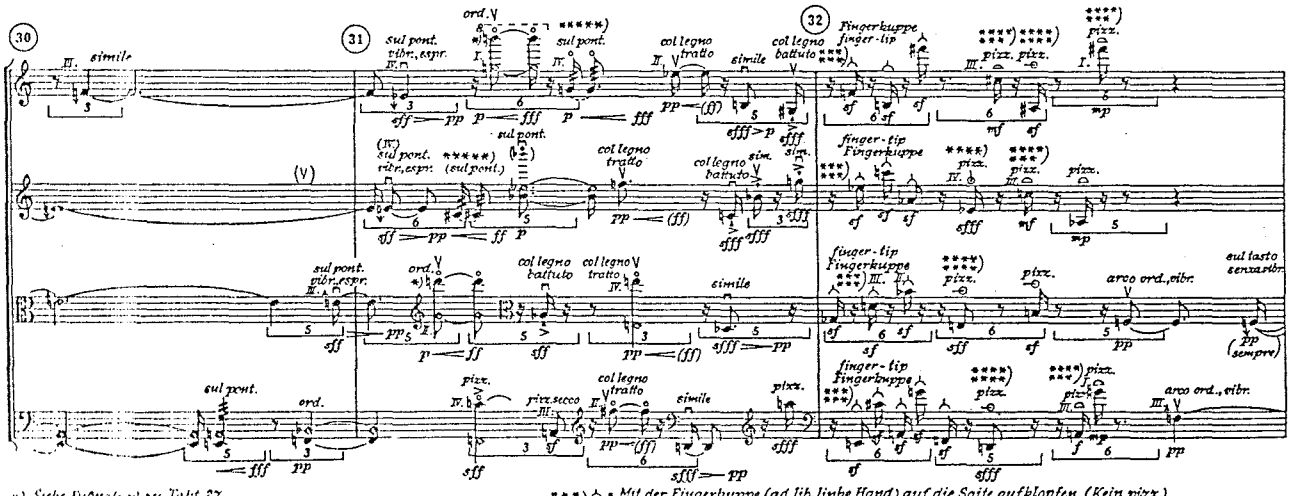


*) Vln. I, 2, Takt 27, Vln. I und Vla. auch Takt 31: sehr rasch streichen, mit der ganzen Länge des Bogens. 8‴ gilt nur für die Tonhöhe, nicht für den Griff.
Vln. I, 2, bar 27, Vln. I and Vla. also bar 31: very quick bowing, using the full length of the bow. 8‴ applies only to the pitch, not to the fingering.

**) Vla., danach Vln. I, 2. Takt 27 marcatissimo: „Gerissen", untere Bogenhälfte.
Vla., then Vln. I, 2, bar 27, marcatissimo: „torn", lower half of bow.

***) Vcl., Takt 27, bei sfff: al tallone, den Bogen stark auf die Saite drücken, Kratzgeräusch; bei ——— verschwindet das Geräusch und bleiben die Töne.
Vcl., bar 27, at sfff: al tallone, press the bow firmly on the string, scratching noise; at ——— the noise ceases, the tones remaining.

****) ♭ = „Bartók-pizz." (Saite anheben und gegen das Griffbrett schnellen lassen.)
♭ = „Bartók-pizz." (Lift the string and let it strike the fingerboard.)



*) Siehe Fußnote *) zu Takt 27.
See footnote *) to bar 27.

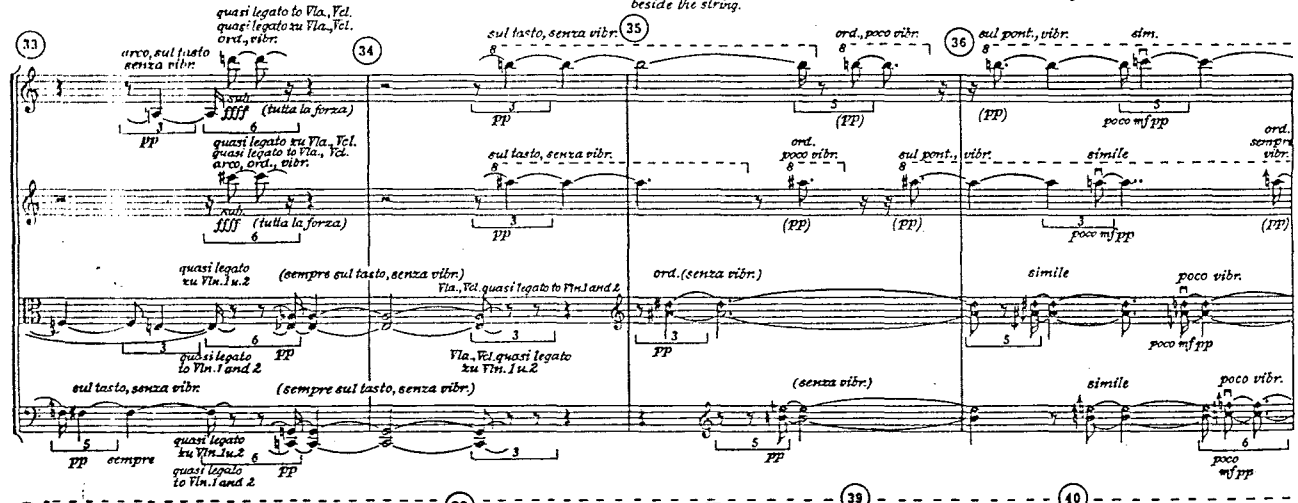
****) Siehe Fußnote ****) zu Takt 29.
See footnote ****) to bar 29.

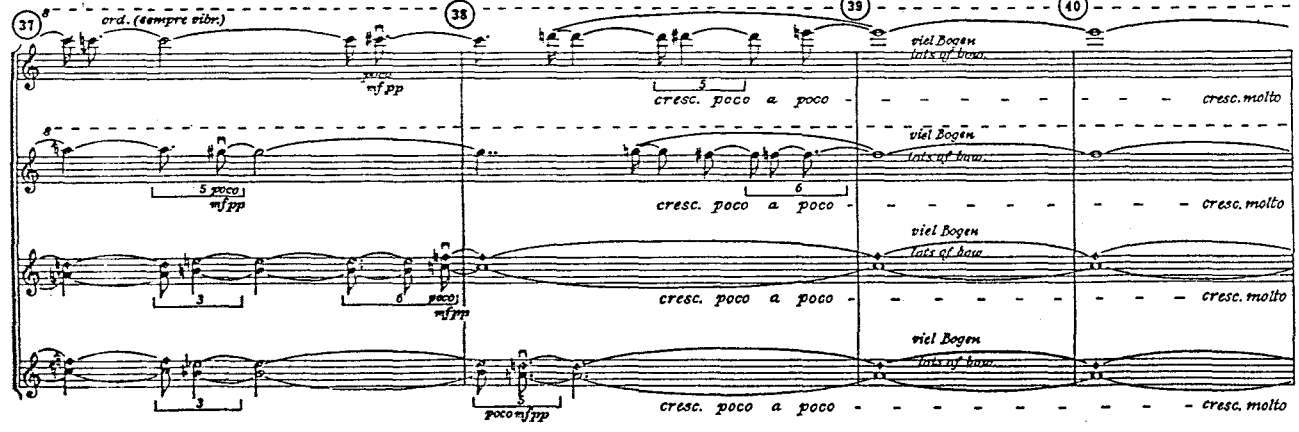
*****) Vln. I, 2, Takt 31, Tremolo: starker Bogendruck, Kratzgeräusch.
Vln. I, 2, bar 31, tremolo: strong bow pressure, scratching noise.

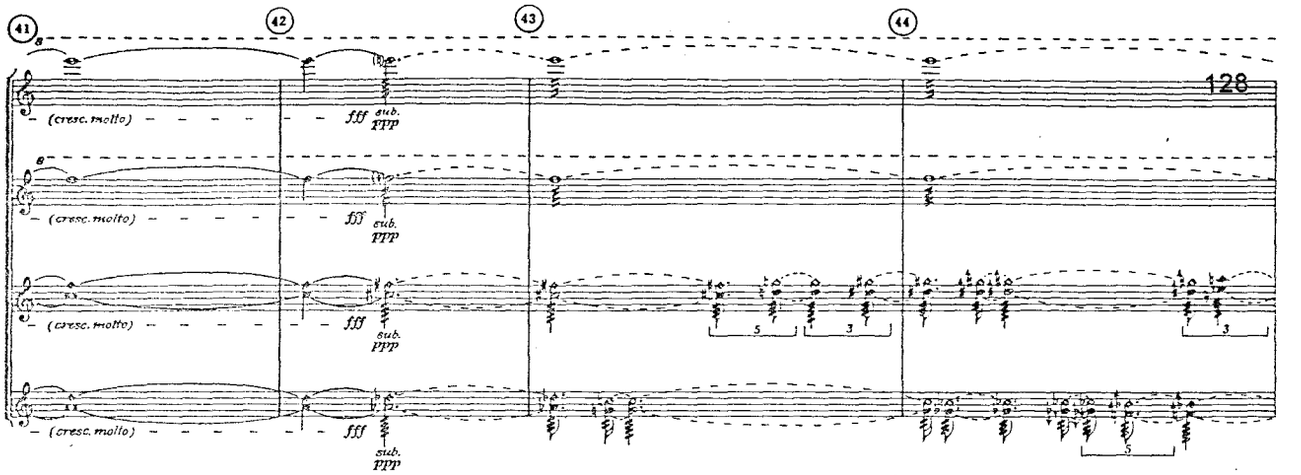
****) ∧ = Mit der Fingerkuppe (ad lib. linke Hand) auf die Saite aufklopfen. (Kein pizz.)
∧ = tap the string with the finger-tip (ad lib. left hand); no pizz.

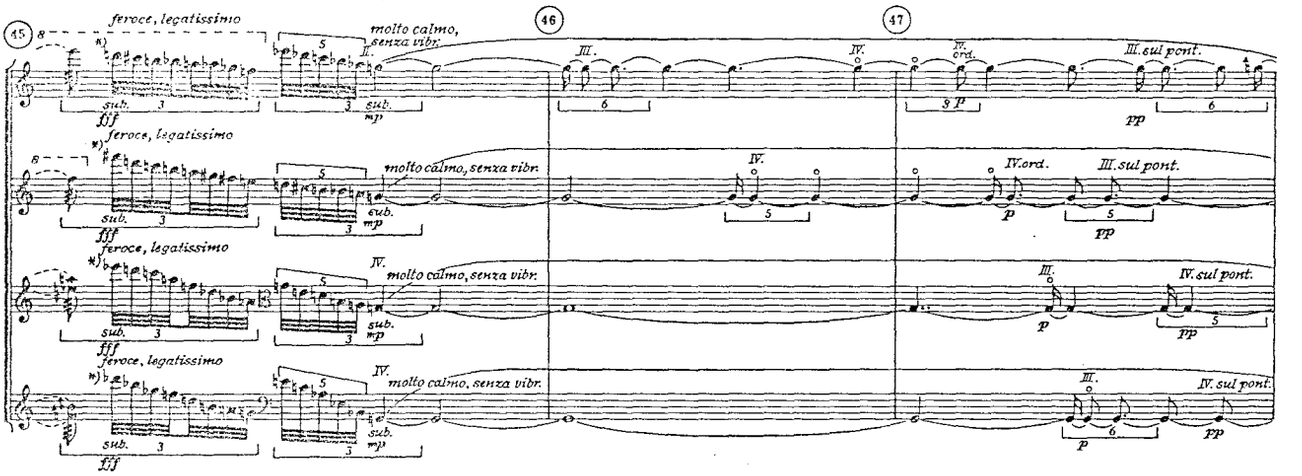
****) ⌓ = pizz., Griff-Finger leicht aufsetzen (wie bei Flag.) Dumpfer, hölzerner Klang.
⌓ = pizz., place the left-hand finger lightly on the string (as for a harmonic); hollow, wooden sound.

****) –o = schnarrendes pizz.: Saite gegen den Fingernagel des seitlich danebengestellten Griff-Fingers schnellen lassen.
–o = rattling pizz.: let the string strike the fingernail of the left-hand finger, which is placed beside the string.

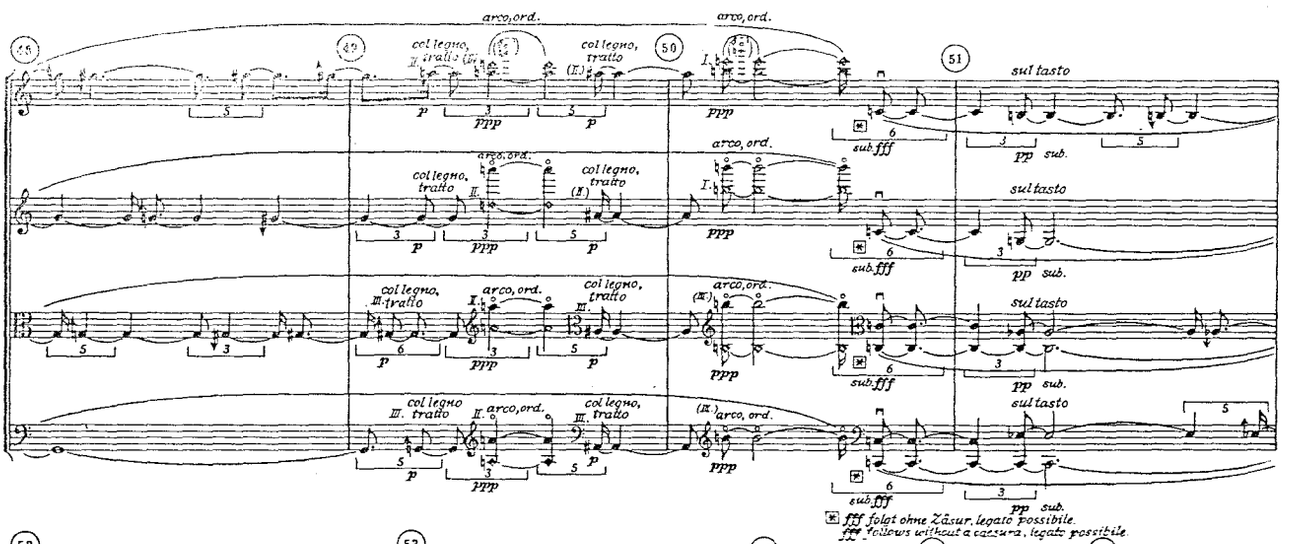




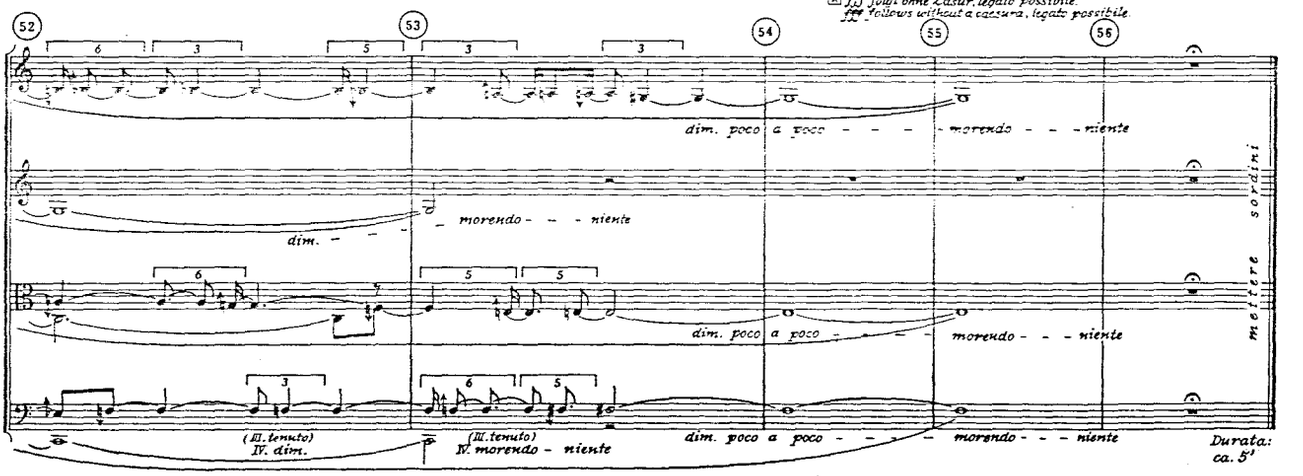


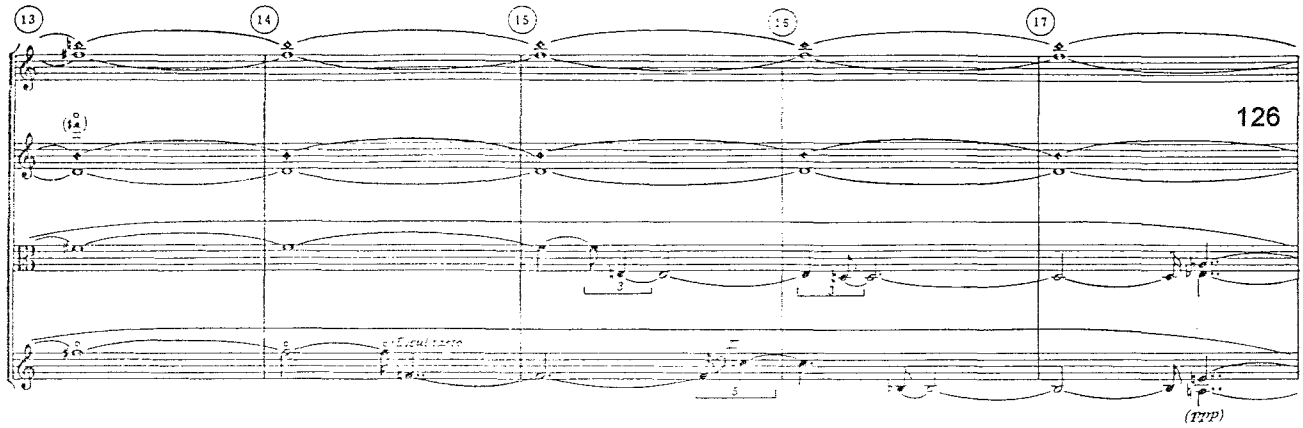


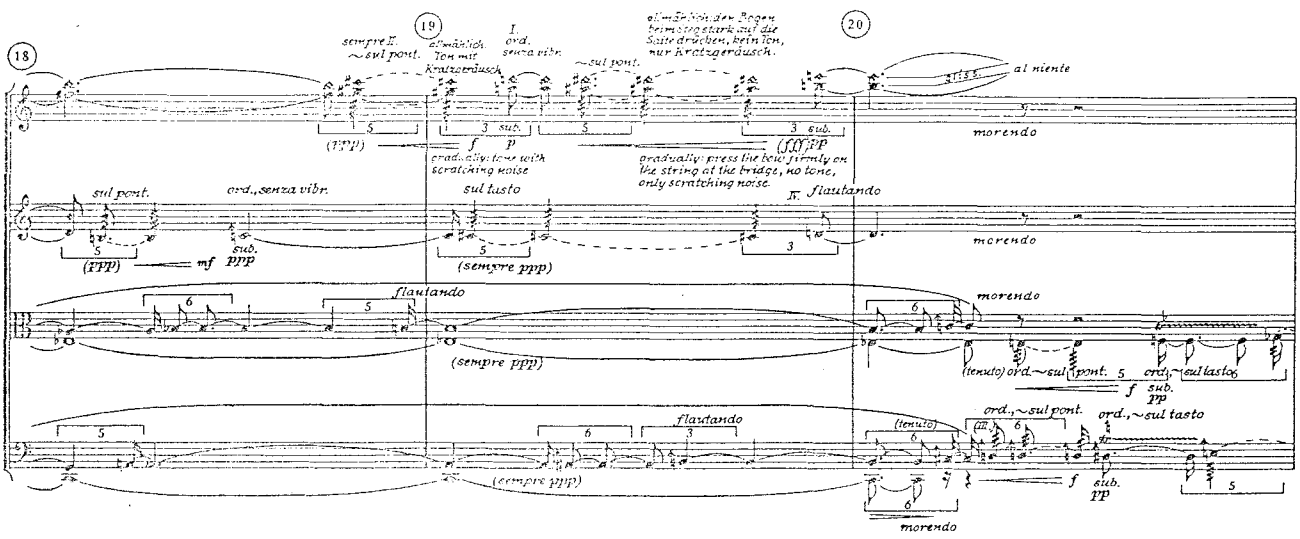
*) Den Bogen stark drücken (Kratzgeräusch)
Press the bow strongly (scratching noise)

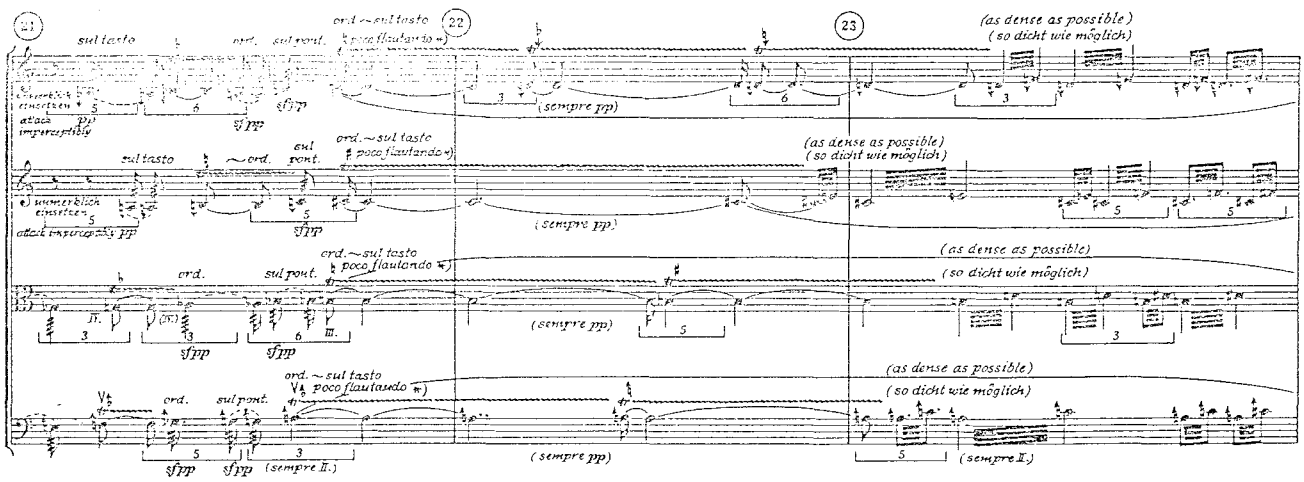


fff folgt ohne Zäsur, legato possibile.
fff follows without a caesura, legato possibile.

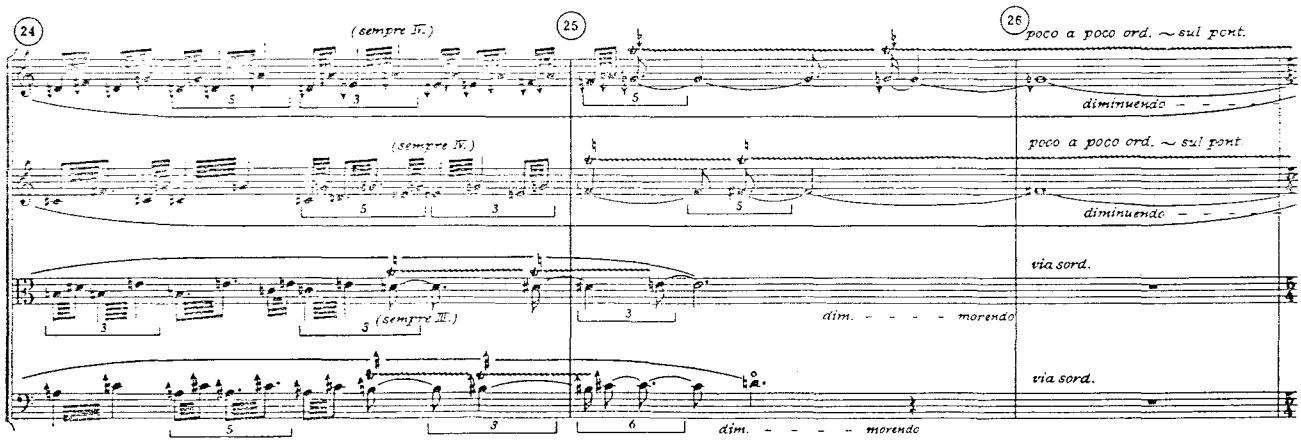




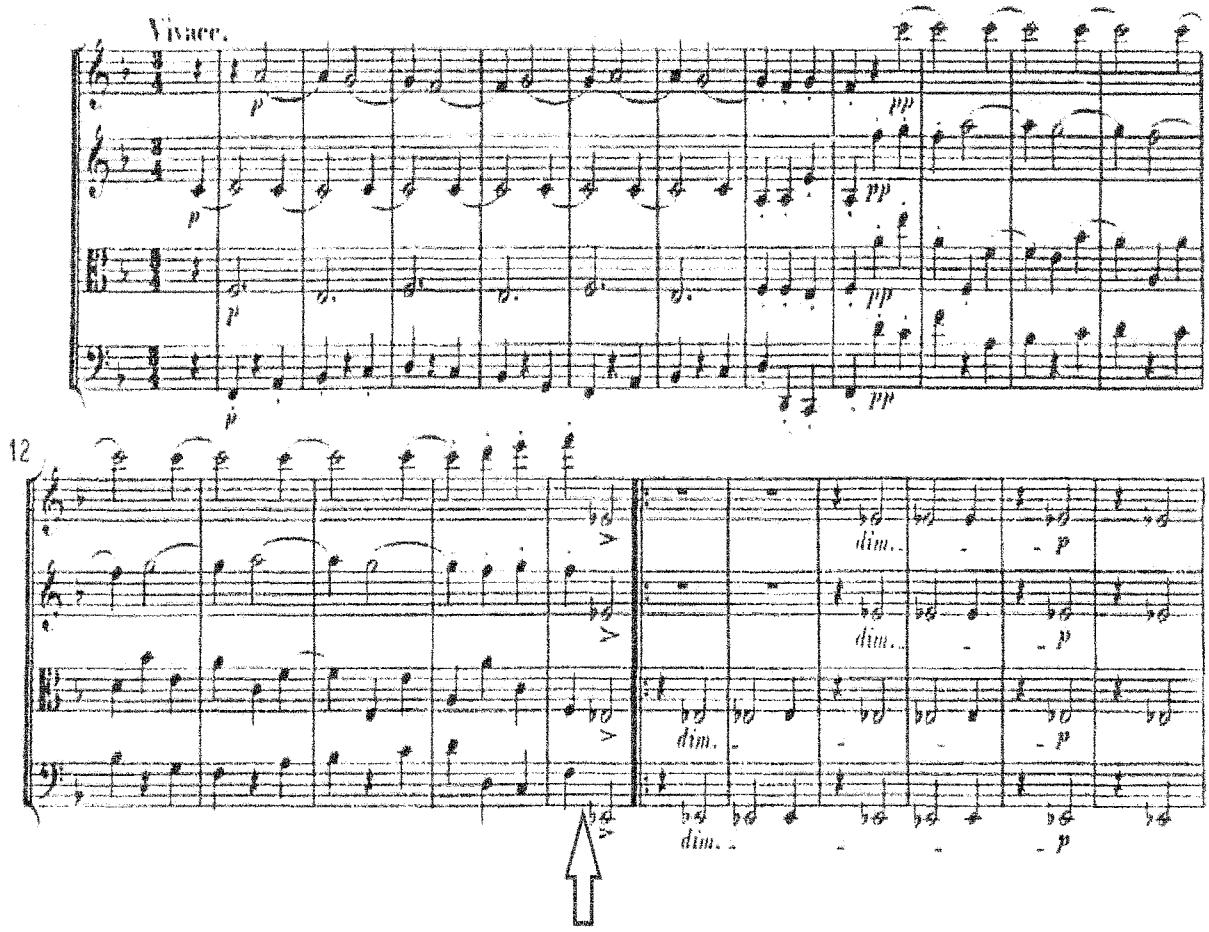




*) poco flautando - mit leichtem Bogen und vielem Bogenwechsel.
- with light bow and lots of bow changes.



BEETHOVEN: **Quarteto de cordas opus 135**

Vivace

Ocorre um *corte notável de choque* (ou expressivo) de contraste ou ruptura no compasso 16, após a cadência. De um objeto reiterativo com a rítmica bem marcada e entrada alternada dos instrumentos... passa-se a um objeto cortante provocando a mudança de vários critérios: registro, métrica, mobilidade, textura e de direcionalidade, em um plano de escuta horizontal (temporal).