Hanon Guy Lima Rossi

**As articulações da estrutura
polifônico-textural em “*Musique Funèbre*”
de W. Lutoslawski**

São Paulo

2019

Hanon Guy Lima Rossi

**As articulações da estrutura
polifônico-textural em “*Musique Funèbre*”
de W. Lutoslawski**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Música na área de Sonologia.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Linha de Pesquisa: Sonologia, criação e produção sonora

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rossi, Hanon Guy

As articulações da estrutura polifônico-textural em
"Musique Funèbre" de W. Lutoslawski / Hanon Guy Rossi ;
orientador, Silvio Ferraz Mello Filho. -- São Paulo, 2019.
130 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Lutoslawski 2. Polifonia 3. Textura 4. Estrutura 5.
Música do século XX I. Ferraz Mello Filho, Silvio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Dissertação de autoria de Hanon Guy Lima Rossi, sob o título “As articulações da estrutura polifônico-textural em ‘*Musique Funèbre*’ de W. Lutoslawski”, apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração “Processos de Criação Musical” em “Sonologia, criação e produção sonora”, a ser aprovada pela comissão julgadora:

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Silvio Ferraz, pela paciência e generosidade comigo na elaboração deste trabalho.

Agradeço aos membros da banca, pela disposição em acatar este trabalho.

Agradeço aos meus pais, pelo amor incondicional que sempre me foi dado.

Agradeço a todos os professores da minha história, e em especial os primeiros, que viram em mim asas sob as quais valia a pena investir tempo.

Dedico este trabalho a todos aqueles que
buscam, sempre descontentes, fazer arte de
estirpe transcendente no mistério dos tempos atuais.

RESUMO

O advento das inovações artísticas do século XX vislumbrou maneiras renovadoras de articular aspectos composicionais, ganhando assim novas possibilidades instigantes e exigindo do criador de arte a procura de métodos para solucionar problemas arquiteturais novos. Ao lidar com obras de caráter complexo, o iniciante pode se ver em um “*Cul-de-sac*”, remoendo-se entre a escrita criativa contemporânea e a escrita efetiva tradicional.

Propondo visualizar esses problemas parcialmente, o espectro da minha pesquisa abará, contando com exemplos de análise da peça escolhida, “*Musique Funèbre*”, ao menos os seguintes tópicos: polifonia pós-tonal; clareza das vozes (ou a dispensa da mesma) em meio a texturas complexas; “part-writing” (ou a dispensa da mesma) entre acordes complexos; fraseologia e microrrelações formais entre frases em meio a uma polifonia de harmonia não trivial; inovações das texturas e suas consequências; e, em adição, uma análise harmônica da linguagem do compositor selecionado, não necessariamente reconhecida e difundida por importantes publicações.

Os resultados esperados se apresentarão na forma de uma dissertação analítica debruçada sob a temática proposta, em conjunto à produção composicional do autor. Em particular, foram desenvolvidos dois métodos de análise que são aplicáveis a uma grande quantidade de repertórios variados, embora não necessariamente servindo a todos os gêneros possíveis. Eles foram batizados na seção de “Metodologia” por “*Método dos Caminhos Especulativos*” e “*Método das Variáveis Sintéticas*”, e são explicados brevemente, quando referidos.

Esta pesquisa adquire forte apoio acadêmico por se tratar de uma expansão logicamente seguida do trabalho de Iniciação Científica desenvolvido na Graduação do autor em “Análise de Obras de Béla Bartók com ênfase aos processos contrapontísticos”, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz no departamento de música da ECA/USP.

Palavras-chave: Lutoslawski. Polifonia. Textura. Estrutura. Música do século XX.

ABSTRACT

The coming of artistic innovations in the Twentieth-Century Music has given a glimpse of renovating manners to articulate compositional aspects, achieving thus new instigating possibilities and requiring creators to search architectural problem-solving methods. In dealing with works of complex character, the beginner might get in a “*Cul-de-sac*”, mulling between contemporary creative writing and effective traditional writing.

Proposing to visualize these problems partially, the spectrum of my research will include, with examples of analysis of the selected piece, “*Musique Funèbre*”, at least the following topics: post-tonal polyphony; clarity of voicing (or its denial) amidst complex textures; “*part-writing*” (or its denial) among complex chords; formal phraseology and micro-relations between phrases inside a harmonically-nontrivial polyphony; textural innovations and its dismemberments; and also, in addition, the harmonic analysis of the selected composer, not necessarily well-known and diffused by important publishings.

The expected results will be presented in the form of an analytical dissertation addressed under the proposed theme, in conjunction to the compositional production of the author. Particularly, two methods of analysis were developed with applicability to a great extent of varied repertoire, even though not necessarily fitting all possible genders. They were named in the “Methodology” section as “*Speculative-Paths Method*” and “*Synthetic-Variables Method*”, and get briefly explained, when referred to.

This research acquires strong academic support for being a logically-followed expansion by the work of “Scientific Initiation” during the author’s Under-graduation program about “Analysis of Works of Béla Bartók with emphasis to the contrapuntal processes”, under orientation by Prof. Dr. Silvio Ferraz, in the music department of ECA/USP.

Key-words: Lutoslawski. Polyphony. Texture. Structure. Twentieth-Century Music.

SUMÁRIO

Lista preliminar de abreviaturas	p. 10
Lista de figuras	p. 11
 Parte I: Introdução ao objeto de dissertação	 p. 13
1.1 Sobre Witold Lutoslawski	p. 13
1.2 Sobre “ <i>Musique Funèbre</i> ”, 1954-1958	p. 14
1.3 Sobre a polifonia, a textura e a estrutura harmônico-formal no século XX	p. 15
1.4 Justificativa	p. 18
1.5 Objetivos	p. 19
1.6 Metodologia, material e forma de análise dos resultados	p. 20
 Parte II: Análise de “ <i>Musique Funèbre</i> ”	 p. 24
2.1 Análise do primeiro movimento de “ <i>Musique Funèbre</i> ”	p. 24
2.2 Análise do segundo movimento de “ <i>Musique Funèbre</i> ”	p. 37
2.3 Análise do terceiro movimento de “ <i>Musique Funèbre</i> ”	p. 69
2.4 Análise do quarto movimento de “ <i>Musique Funèbre</i> ”	p. 73
 Parte III: Pós-Discussão e Conclusão	 p. 75
 Bibliografia	 p. 84
Apêndice.....	p. 87

LISTA PRELIMINAR DE ABREVIATURAS

<i>i.e.</i>	-	<i>id est.</i>
<i>id.</i>	-	<i>idem.</i>
<i>id. ibid.</i>	-	<i>idem ibidem.</i>
<i>cf.</i>	-	<i>confer.</i>
<i>sic.</i>	-	<i>sic erat scriptum.</i>
c.	-	compasso.
ex.	-	exemplo.
fig.	-	figura.
vni.	-	Violinos.
vle.	-	Violas.
vlc.	-	Violoncelos.
cb.	-	Contrabaixos
#	-	alteração de sustenido.
b	-	alteração de bemol.
J	-	intervalo justo (ex.: 5ª J).
aum.	-	intervalo aumentado
dim.	-	intervalo diminuto
M	-	intervalo maior
m	-	intervalo menor

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - três primeiros compassos da obra, uma exposição já com encadeamento de imitação ao próprio “Sujeito”	p. 24
Fig. 2 - demonstração do “Sujeito” da obra, de caráter proto-serial, que repete-se invertido e transposto ao trítone (BRUMBELOE, 1983, p. 6)	p. 24
Fig. 3 - c. 8-11, não há indicação de reinício da série, passa-se pelo Fá quase inadvertidamente	p. 25
Fig. 4 - concepção da série em cânone, sem alongar nenhuma nota	p. 28
Fig. 5 - hipótese de intervalos não quartal (ou quinta), ou uníssono, em linhas de vc.	p. 29
Fig. 6 - imitação com alongamentos livremente empregados das notas da série de Lutoslawski	p. 30
Fig. 7 - imitação da série de Lutoslawski com alongamentos empregados tal qual o compositor sempre procede	p. 32
Fig. 8 - primeiro clímax do primeiro movimento, c. 29-32	p. 33
Fig. 9 - dispersão pós-apogeu, recorte parcial da orquestra	p. 34
Fig. 10 - linha em <i>pizzicato</i> nos cb., “i ₁ ”, início. c. 59 a 61	p. 39
Fig. 11 - linha em <i>pizzicato</i> nas vle., “m ₁ ” e sua repetição dupla gerando “a ₁ ”, c. 65 a 67	p. 39
Fig. 12 - acorde com timbre em <i>sul ponticello</i> , “h ₁ ”, c. 72	p. 40
Fig. 13 - linha em <i>pizzicato</i> nos vc., “a ₂ ”, c. 78 e 79	p. 41
Fig. 14 - nova linha em <i>arco</i> nas vle. e vc., “a ₃ ”, c. 84	p. 41
Fig. 15 - linha derivada de F[a ₂] e posteriormente permutada múltiplas vezes, “v ₁ ”, formando o conjunto amplamente explorado {0, 1, 3, 5}, c. 86	p. 43
Fig. 16 - nova ideia, possivelmente derivada de {0, 1, 3, 5}, “i ₂ ”, {0, 1, 5, 9}, c. 94	p. 43
Fig. 17 - conjugação usual de F[i ₂] com DimAd[h ₁] de c. 97 em diante; há mudanças posteriores com relação à figura melódica precedente ao acorde	p. 44
Fig. 18 - caso particular de P[v ₁] em c. 101 a 104	p. 45
Fig. 19 - nova linha, a primeira manifestação real de colcheias dentro do tempo fixo, “b ₁ ”, c. 113 a 114	p. 47
Fig. 20 - nova linha, “b ₂ ”, c. 129 a 130	p. 49
Fig. 21 - primeira aparição de semicolcheias com uma nova melodia, “a ₄ ”, c. 142	p. 50

Fig. 22 - primeiras pontuações rítmicas de Amp[DimAd[h ₁]], predecessora de a ₄	p. 51
Fig. 23 - pontuações de Amp[DimAd[h ₁]] em articulação, agora, com a ₄	p. 52
Fig. 24 - <i>id. ibid.</i> fig. 23	p. 53
Fig. 25 - motivo D-S-C-H, “y ₈ ”, c. 150	p. 54
Fig. 26 - <i>id. ibid.</i> fig. 23, últimos acordes antes de AmpDim[m ₁] (<i>cf.</i> fig. 28)	p. 55
Fig. 27 - um novo jogo de complementaridade através de aplicação mais direta de células de tríades (“T”) e escalas (“E”), c. 157 a 159, o qual não deixa um “buraco” de tempo vazio de semicolcheias	p. 58
Fig. 28 - a vinda de uma nova ideia, AmpDim[m ₁] (c. 163), sempre antecipando, de forma conjugada, os acordes Amp[DimAd[h ₁]]	p. 60
Fig. 29 - primeiros compassos do 3º movimento, “ <i>Apogeu</i> ”, redução de autoria própria, c. 234 a 238	p. 69
Fig. 30 - últimos compassos do 3º movimento, “ <i>Apogeu</i> ”, redução de autoria própria, c. 239 a 245	p. 70

PARTE I: Introdução ao objeto de dissertação

1. Sobre Witold Lutoslawski

Lutoslawski (1913-1994) nasceu em Varsóvia, Polônia. Formado pelo Conservatório de Varsóvia em Piano (1936) e Composição (1937), começou sua carreira composicional influenciado pela música folclórica polonesa. Teve sua Primeira Sinfonia (1941-48) censurada. Houve diminuição das práticas de censura após a morte de Stalin, na década de 50, momento em que passa a desenvolver suas características estilísticas mais reconhecidas, e a fazer uma música distinta do que antes considerava “música funcional”.

“Cinco Canções” (1956-57) e “*Musique Funèbre*” (1954-58) representaram o ponto de partida do desenvolvimento desta nova linguagem pessoal de Lutoslawski, englobando inicialmente as novidades do serialismo, depois desenvolvendo a estrutura harmônica e criando a “*controlled aleatoricism*” (cf. “*Witold Lutoslawski in Interview*”, GIERACZYNSKI, p. 7).

Em 1963, “*Trois poèmes d’Henri Michaux*” trouxe-lhe o começo de seu reconhecimento internacional. Em 1967 completou sua Segunda Sinfonia, sendo esta sua primeira obra orquestral de larga escala com a maior parte dos elementos que demarcariam sua linguagem final. Nesta fase de sua vida, como acontece com esta nova sinfonia, ele alcança o que seria conhecido como “composição em duas fases”, cuja inicial seria introdutória, dispensando a necessidade de uma atenção maior (cf. “*Conversation with Lutoslawski*”, RUST, p. 221, item 5; cf. “*Witold Lutoslawski in Interview*”, GIERACZYNSKI, p. 6, 2º parágrafo).

Da década de 80 até seu falecimento, em 1994, seu material musical se torna mais “linear, motivico e abertamente temático, (...) quando sua escrita textural que fôra tão característica de seu trabalho anterior se torna menos prevalente” (cf. “*Witold Lutoslawski and the Craft of Writing Nothing*”, RICE, p. 21, tradução livre própria).

Existe, a meu ver, uma linha quase evolutiva partindo de Bartók e chegando aos compositores do Leste Europeu, especialmente os da segunda metade do Século XX. Esta ideia possui propósito acadêmico, visto que, de certa forma, quando se observa por exemplo o

fenômeno da “micropolifonia” em Ligeti (cf. BERNARD, 1994), encontram-se precedentes históricos e criativos a tal processo em Bartók, e em Lutoslawski encontra-se um caminho paralelo a estas novas interpretações. A revolução da composição de texturas, conquistada primeiramente pelo velho compositor húngaro, é levada a cabo em suas últimas consequências ao próprio jeito do compositor polonês.

2. Sobre “*Musique Funèbre*”, 1954-58

Dedicada “à la mémoire de Béla Bartók”, a obra foi composta em lembrança aos 10 anos da morte do compositor. Prevista para uma formação de orquestra grande de cordas, foi agraciada em 1959 com o primeiro prêmio no “International Rostrum of Composers”, Conselho Internacional de Música da UNESCO.

Os quatro anos que o compositor necessitou para construí-la significaram seu desenvolvimento inicial da técnica musical que mais lhe caracterizaria. A peça, apesar de construída em 4 seções (“*Prologue*”, “*Métamorphoses*”, “*Apogée*” e “*Épilogue*”), não possui pausa entre as mesmas, sendo integralmente contínua.

É considerável a influência de Bartók a esta obra, ao menos do ponto de vista construtivo e mesmo sonoro, e por mais que Lutoslawski não tentasse imitá-lo, há de fato uma sucessão de análise similar à de Bartók, caracterizando este trabalho como uma ampliação do que foi desenvolvido pelo autor que aqui escreve em sua Iniciação Científica.

“*Prologue*” se trata de um cânone de uma série dodecafônica baseada exclusivamente em trítonos e segundas menores. Este é o movimento analisado nesta amostra parcial da tese.

“*Métamorphoses*” é na obra o movimento rápido, também possuindo maior exploração melódica e desenvolvimento rítmico. Se havia simetria pela “justaposição de texturas” no movimento anterior, neste as simetrias se apresentam do ponto de vista melódico (cf. “*Symmetry in Witold Lutoslawski’s: Trauermusik*”, BRUMBELOE, p. 11).

“*Apogée*”, apesar de ser uma seção curta, se trata do ponto culminante da peça toda (como seu próprio nome já sugere). convergindo toda sua textura a um uníssono na nota lá. Se trata talvez do movimento mais simétrico dos quatro (id. *ibid.*, p. 13).

“*Épilogue*” procede com uma simetria formal de arco por se assemelhar ao primeiro movimento, influência provavelmente “Bartokiana” na construção formal (visto que o uso da forma em arco ser largamente presente no trabalho deste mesmo compositor).

3. Sobre a polifonia, a textura e a estrutura harmônico-formal no século XX

Com o advento das inovações artísticas do século XX, certos termos do universo musical começavam a mudar seus sentidos, que anteriormente eram bem-estabelecidos. O início de uma reflexão a respeito do que antes se consagrava certo e imutável levaria a um desejo por inovações artísticas, assim consequentemente exigindo mudanças no léxico teórico. Em “*The Liberation of Sound*”, por exemplo, Edgard Varèse deseja desvencilhar-se da maneira melódica antiga de composição linear (cuja polifonia antes consistia em uma simultaneidade de linearidades com graus variáveis de independência), para poder atingir um estado de “melodia de massas sonoras” em suas obras, em que quase a totalidade de eventos articuladores não segue o interesse de ser ouvida como componentes individuais simultâneos, e sim com interesse numa escuta global.

Considerando esses fatos, torna-se aparente a diferença entre o que seria um trecho musical polifônico e outro contrapontístico, visto que a polifonia é significativamente mais ampla no ponto de vista da natureza sonora. Contudo, como diferenciar os conceitos, se a origem etimológica de Contraponto vem de “Punctus Contra Punctum” (cf. “*The Study of Counterpoint*”, FUX), a rigor significando simplesmente “nota contra nota”? Dois ou mais eventos sonoros simultâneos não formariam uma condição suficiente para nomear o total resultante um “Contraponto”?

Somente é possível fazer esta diferenciação ao se levar em conta todo o aspecto teórico que a prática tradicional do Contraponto engloba. Para ponto de partida, seria interessante notar propriedades que divergem o Contraponto prático de um preenchimento sonoro qualquer, tomando por especificamente duas pautas. Uma delas parte da questão das melodias, que foram tradicionalmente construídas de maneira “linear” (cf. “Fundamentos da Composição Musical”, SCHOENBERG). A outra parte da ideia da articulação de múltiplos eventos em prol de um sentido total único (cf. “*Style and Idea*”, id.), denominável genericamente como “fraseologia”.

A frase musical, definida da maneira mais genérica possível, é “(...) do ponto de vista de uma estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (“Fundamentos da Composição Musical”, id., p. 29). As cadências são exemplos de pontos finais de cada frase. Ao se considerar o caráter do “inciso” (cf. “*Tratado de la Forma Musical*”, BAS), composto pelo dualismo “*arsis-tesis*”, percebe-se que o mesmo leva o discurso musical à frente, *i.e.*, impulsiona o movimento dos sons articulados, visto que unidades respondem-se em prol de uma teleologia, ou seja, ao menos uma direcionalidade. A articulação “Pergunta-Resposta” (cf. “*Curso de Formas Musicales*”, ZAMACOIS) é uma consequência disso aplicada a unidades formais maiores.

Para articular tantos microcomponentes que uma única frase integralmente contém, visto que a mesma pode se subdividir variadas vezes, é frequentemente necessário que seus vários elementos simultâneos, notas e afins possuam em um grau mínimo alguma sincronicidade. Afinal, se é requerido a uma frase um ponto final bem definido, ele se clarificará mais caso todos os eventos se direcionarem a ele e o prepararem, de maneira inequivocamente “pontual”. Isto é um indício de uma das mais fortes características do Contraponto, de modo geral: ao realizar o uso de melodias, que naturalmente têm alguma origem “cantável”, tendendo a ser lineares e onduladas (cf. “Fundamentos da Composição Musical”, SCHOENBERG, p. 140), e propondo-se uma certa riqueza da multiplicidade de escutas em uma só estrutura frasal, ocorre por fim um número de melodias que se deveria saber tratar corretamente, em prol dos objetivos do compositor. O grau de independência entre as “linhas onduladas” pode variar de caso a caso, porém se se quer um sentido geral único, em que fique claro onde a música se encontra e para onde se pode ir a todo momento de cada frase, é realmente necessária uma frequência na sincronicidade rítmica das diversas linhas (isso sem falar do ponto de vista harmônico). Não existem regras que deem conta de todas as maneiras de construção de frases, ainda porque é possível a elaboração de frases mais libertas e ambíguas, que possuam um Contraponto de linhas menos interdependentes. É óbvio que a partir de um certo momento, com liberdades extras, se “destrói” uma sensação da frase, recurso plenamente aproveitado durante o século XX.

O termo “part-writing” também se presta a explicar a estrutura de algumas complexidades da escrita moderna. Tal termo não possui um equivalente em português melhor colocado do que “escrita a vozes” (onde cada linha pode ser denominada uma voz distinta).

Tem origem na didática pragmática das matérias de Contraponto, e é ampla e notavelmente aplicado ao longo de extensa bibliografia em inglês. Geralmente inicia-se o ensino do Contraponto a partir dos exercícios de mais fácil resolução, como a escrita homofônica em textura coral. Usualmente a escrita homofônico-coral implica o uso de quatro vozes da tessitura humana (baixo, tenor, contralto, soprano), em um ideal clássico de equilíbrio harmônico tonal.

O desejo de usar harmonias mais complexas que as harmonias tonais implica, de certo modo, em uma revisão da “part-writing” na composição moderna. Harmonias suficientemente complexas não possuem um centro harmônico objetivamente claro, tampouco uma nota de base para toda a verticalidade imbricada logo acima. Como seria possível elaborar uma frase tradicional com este tipo de harmonização, já que a mesma pediria, conforme explicado antes, uma certa sensação de direcionamento do tipo “causa-consequência”?

Esta problemática é uma das razões das quais surgiu o interesse de se produzir tal tese. A complexidade da harmonia do século XX não permitiria usar de maneira igualmente efetiva o Contraponto, sem ao menos o juízo de algumas novas diretrizes e princípios.

O gosto pela complexidade, surgido talvez do Ultra-Romantismo (de Wagner a Strauss, em orquestrações enormes), traz à tona uma experimentação cada vez mais interessada nas diversas possibilidades texturais. Uma quantidade grande de linhas, contrapontisticamente, tende a obscurecer a audição daquelas mais definidoras da fraseologia, imperativamente falando; contudo, a complexificação através de figuras de preenchimento textural motivicamente pouco importantes e pouco variadas é um recurso que pode produzir uma sonoridade complexa e ao mesmo tempo clara. Essa técnica pode ser de interesse a qualquer compositor preocupado com a invenção sonora.

Um indício do interesse na complexificação da imaginação textural seria o número cada vez maior de “*divisi*” que se executaria na seção de cordas ao longo do tempo. Compositores famosos pelas diversas correntes da Vanguarda, chegariam ao ponto de aplicar linhas distintas para cada instrumentista das Cordas (“*Atmosphères*”, de Ligeti, e “*Metastasis*”, de Xenakis, são dois dos mais conhecidos e bem-sucedidos exemplos).

Esta tendência faz gerar um problema de controle auditivo. As cordas individualmente são pouco volumosas, e linhas muito próximas tendem a se confundir e se perder umas nas

outras (em “*Gradus ad Parnassum*”, de J. Fux, uníssonos devem ser infrequentes, e cruzamentos raríssimos, fazendo as linhas se distanciarem na maior parte do tempo em no mínimo o intervalo de uma terça, em nome da clareza individual das linhas melódicas). Uma poluição, com o surgimento de linhas não planejadas, e um cansaço massivo devido ao uso nebuloso e constante de uma larga tessitura são difíceis de evitar neste modelo estético, e isto nem todos compositores apreciariam.

Portanto, decidiu-se para esta tese concentrarmo-nos sob uma peça exclusivamente para orquestra de cordas que use numerosos “*divisi*”, empregue harmonia complexa majoritariamente, e tenha um interesse fraseológico para a análise formal. Contudo, apenas a herança do tradicional, e não os princípios integralmente baseados na tradição tonal, são levados em conta, pois somente assim podemos desenvolver uma compreensão melhor sobre a estrutura formal e textural, diante de harmonias não triviais. Notoriamente uma expansividade imaginativa na textura era também requisito para a escolha da peça, permitindo maior número de exemplos e dos mais diversos tipos. O compositor elegido, Lutoslawski, possui um ponto importante para esta tese: sem sombra de dúvidas um pensamento musical de herança tradicional, e técnica de Harmonia, Contraponto e Forma muito firmemente estudadas e estabelecidas (ainda mais na juventude tendo produzido obras mais tradicionais, por conta da censura, e com grande sucesso técnico). Um segundo ponto de relevância do compositor poderia ser a respeito de seu domínio da escrita polifônico-orquestral, de grande variedade interna, o que nos forneceria material e variação de sobra para a análise.

4. Justificativa

A presente pesquisa se trata de uma expansão logicamente seguida do trabalho de Iniciação Científica desenvolvido pelo autor. Tal trabalho anterior, intitulado “Análise de Obras de Béla Bartók com ênfase aos processos contrapontísticos”, culminou em última instância em uma análise parcial da “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, e em uma composição do presente autor seguindo os moldes estruturais aprendidos com o grande compositor húngaro. Nesta última peça analisada, foi vista uma Fuga para orquestra de cordas que, pela sua originalidade sutil, figura entre as maiores criações do gênero. O denso Contraponto aliado à densa harmonia nesta obra levou o autor a uma indagação considerável, que culminou em um interesse coincidente a este presente projeto de pesquisa, descrito agora pouco em parágrafos precedentes.

Também é de relevância para que a tese aconteça o fato de que se encontra uma quantidade um pouco pequena de trabalhos e publicações sobre Lutoslawski produzidas no Brasil ou mesmo em traduções ao português, e também se encontram poucos trabalhos destinados ao Contraponto aplicado às texturas complexas e orquestrais. Este compositor figura entre os mais tocados nas salas de concerto ao redor do planeta, e o fato de que demonstra força musical e talento em linguagens pouco conformistas levam o público mais à reflexão do que à repulsão, o que notavelmente transforma, dignifica e evolui o estado das artes como um todo. A proximidade do público geral com a Música de Concerto, percentualmente, decaiu ao longo das últimas décadas, comparativamente à indústria “*pop*”, e uma renovação da concepção de composição atual poderia ser mais uma ferramenta efetiva de combate a este “mal cultural”.

Ainda a respeito da relevância do trabalho, há a possibilidade de influenciar a escrita musical dos jovens brasileiros, de maneira a possibilitar a resolução de problemas musicais com grande imaginação criativa, trazendo uma nova possibilidade de destaque aos talentos artísticos do país. Cremos firmemente que a técnica auxilia a inovação.

5. Objetivos

O objetivo geral deste projeto é o estudo da linguagem e dos procedimentos composicionais de Lutoslawski a partir da análise de uma obra sua para orquestra de cordas (“*Musique Funèbre*”). Para tal, será realizado o estudo e a elaboração de ferramentas analíticas que permitam o desmembramento da complexidade das operações composicionais presentes nesta obra e no repertório contemporâneo, de modo geral.

O enfoque específico da pesquisa será a respeito das novas possibilidades de articulações da estrutura polifônico-textural em obras para orquestra de cordas que surgem com a modernidade. A compreensão de uma organização fraseológico-formal, dependente de todos os elementos musicais que se estudam em teoria, pode ser transformada e adquirida com excelência pelas propostas deste trabalho.

A partir da análise proposta pretende-se também deduzir naturalmente um repertório de gestos orquestrais inerentes às cordas e de suas organizações internas efetivas, idiomáticamente gestuais e instrumentais, visando assim a composição de obras que contenham um efetivo de

Cordas, sendo parte integrante do programa de Pós-Graduação em Música/Sonologia do CMU - ECA/USP.

Além da produção composicional do autor, que poderá ser submetida a concursos de composição nacionais e internacionais, dentre os resultados finais se inclui a redação de uma dissertação que poderá ser submetida à publicação e participação em diversos congressos de pesquisa em música.

6. Metodologia, material e forma de análise dos resultados

As técnicas e os procedimentos empregados na elaboração da obra serão abordados do ponto de vista dos processos musicologicamente estruturados. As análises apresentadas buscam reconhecer os procedimentos composicionais comuns e as diversas técnicas instrumentais empregadas: perfis melódicos, perfis contrapontísticos, forma, fraseologia, rítmica, disposições polifônico-texturais etc. Em seguida, os aspectos de linguagem particulares envolvendo harmonia vertical e conjuntos de escalas de notas (ou sua ausência), possivelmente com uso parcial de “Teoria dos Conjuntos” e, principalmente, a bibliografia citada no próximo parágrafo, serão correlacionados aos achados anteriormente descritos, de maneira a salientar como suas interações podem delinear uma estrutura polifônico-textural bem organizada. Especificamente à obra de Lutoslawski serão referenciadas, eventualmente, ligações diretas com os procedimentos composicionais de Bartók analisados na Iniciação Científica do presente aluno (*cf. “Bartók und Lutoslawski: ein Vergleich”*, PETERSEN). Outras estratégias de análise foram pesquisadas e desenvolvidas, de modo que se evidenciem os aspectos composicionais relevantes imprevistos, através de parte da bibliografia citada no item do próximo parágrafo. Comentaremos ao final deste subcapítulo mais acerca destes métodos, que na tese são desenvolvidos de maneira natural, com o fluir do pensamento analítico. Por fim, atentaremos para a relação entre as renovações das possibilidades de sonoridades nas cordas e as estratégias composicionais que se desencadeiam a partir das peculiaridades destacadas de cada movimento que analisaremos, já que pôde ser observado que em cada um dos 4 há texturas e comportamentos globais verticais idiossincráticos.

O material de referência analítica utilizado neste projeto terá como base as diretrizes elaboradas por diversos pesquisadores através de, principalmente, teses e artigos de revistas especializadas e pesquisas acadêmicas. Secundariamente, são referenciadas entrevistas travadas

com os próprios compositores. Entre todo o material, destacar-se-á particularmente (sem exibi-lo em sua totalidade, *i.e.*, incluindo mas não se limitando ao seguinte): 1) estudos direcionados especificamente a obras dos compositores (“*Symmetry in Witold Lutoslawski's: Trauermusik*”, BRUMBELOE; “*The Polyphonic Aspect of Lutoslawski's Music*”, PAJA; “*Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutoslawski*”, KLEIN; etc.); 2) escritos e pesquisas voltados a problemas composicionais pertinentes à feitura técnica da música, de maneira geral, e com previsão de um estudo de outros modos de análise que permitam vislumbrar uma nova visão do trabalho dos compositores (“*Style and Idea*”, SCHOENBERG; “*Fundamentos da Composição Musical*”, *id.*; “*Tratado de la Forma Musical*”, BAS; “*Considerations of Texture*”, DUNSBY, “*Le Langage Musical*”, BOUCOURECHLIEV, “*Sonic Design: The Nature of Sound and Music*”, COGAN & ESCOT; “*Estética da Sonoridade*”, GUIGUE; etc.); 3) estudos direcionados a questões técnicas tradicionais e de orquestração, particularmente para cordas, que nos auxiliarão na análise da efetividade das diversas escritas polifonicamente concebidas pelos compositores (“*The Study of Orchestration*”, ADLER; “*Orchestration*”, PISTON; etc.).

Os resultados da pesquisa poderão ser avaliados a partir do êxito das produções em duas vertentes diferentes: 1) o resultado teórico expresso na dissertação final, a partir do qual poderá ser avaliado pela pertinência e coerência das ferramentas analíticas empregadas em sua relação com as obras em questão e com a bibliografia estudada; 2) o resultado prático composicional relacionado às técnicas e procedimentos estudados nas obras analisadas. O êxito deste segundo item refere-se ao tratamento e à reflexão dos problemas técnicos e composicionais - levantados a partir do estudo das obras dos compositores - no trabalho composicional do aluno, cujos principais procedimentos serão descritos num capítulo da dissertação dedicado ao relato de processos composicionais.

Agora, ao final deste subcapítulo, é preciso dedicar um bom espaço para um comentário a respeito de 2 metodologias analíticas que acabei desenvolvendo, tendo em vista as dificuldades particulares dos primeiros 2 movimentos desta obra. A “criação” destes métodos acabou vindo naturalmente com o fluir da análise, tendo em vista as dificuldades particulares destas análises.

O primeiro método decorreu da observação inicial de certas características do primeiro movimento. De fato, eu me indaguei por que Lutoslawski escolheu uma grande limitação às

linhas, e desta forma conseguiu uma sonoridade tão bem controlada e peculiar mesmo com um Contraponto bastante extenso e complexo, com direito a muitas linhas simultâneas e inter-independentes (embora perfeitamente vindas uma da outra). Para descobrir isso, percebi que a especulação que ocorreria ao mudar certos parâmetros escolhidos pelo compositor poderia talvez nos direcionar a um resultado composicional diferente. Sendo assim, este método consiste basicamente em “recompôr” a peça, de forma que descubramos outros caminhos possíveis, e aventemos por que o compositor preferiu tomar os caminhos que escolheu. Este método serve particularmente bem a obras cuja forma seja autolimitada, antecipadamente programada (como numa Fuga, por exemplo), e tem aplicação melhor feita por quem tiver uma boa experiência em composição, experiência que nem sempre está ao alcance de parte dos musicologistas tradicionais. Tal método poderia ser estendido de maneiras surpreendentes, ainda mais ao se lidar com obras de regras bastante delimitadas, incluindo obras estritamente escolásticas do período tonal. Para obras de Contraponto imitativo, ou nas quais melodias são repetidas frequentemente, este método pode ser aplicado para uma análise tão detalhada quanto a “nota-a-nota”, buscando compreender o que haveria de dificuldades caso outras opções fossem cogitadas. Isto funcionaria bem na análise da Exposição¹ de uma Fuga tonal, como um exemplo claro, visto haver certa obrigatoriedade e programação na ordem de entradas dos Sujeitos, assim como em análise de cânones (como é o caso deste primeiro movimento da obra que analisaremos). A este método eu posso reduzir por um nome: “*Método dos Caminhos Especulativos*”, que, de maneira análoga à “Teoria dos Conjuntos”, busca demonstrar explicações composicionais através da ferramenta denominada como “método”.

O segundo método decorreu da necessidade de lidar com uma grande quantidade de materiais e processos, particularmente sendo o caso do segundo movimento de “*Musique Funèbre*”. Para isso, escolhi utilizar da estratégia de nomeação de “variáveis”, tal como sistematizado em Álgebra elementar, para definir a um grande conjunto de materiais símbolos redutores de seus significados, frequentemente com numerações individuais dando conta de compartimentar grupos de materiais que se assemelhem ou se sequenciem por quaisquer critérios que foram tomados. Além disso, considerando-se a presença de múltiplas variações que são aplicadas a tais materiais, escolhi os processos de transformações seguindo a nomeação tal qual a de Funções (técnicas da matéria de Cálculo básico), que são realmente aplicadas a variáveis como maneiras de representar transformações específicas. Desta maneira, o trabalho

---

¹ cf. ZAMACOIS, 2007, p. 76

de análise é grandemente condensado, pois sua descrição antes podia ter apenas duas formas de representação: ou por uma grande e impraticável quantidade de texto, ou por representação gráfica, também em grandes volumes. A este método eu posso reduzir por um nome: “*Método das Variáveis Sintéticas*”, que, de maneira análoga à “Teoria dos Conjuntos”, busca demonstrar explicações composicionais através da ferramenta denominada como “método”.

Ambos os métodos, no fundo, são ferramentas de análise que buscam explicar múltiplas “microdecisões” formais e composicionais. O grande desejo por trás do desenvolvimento destes métodos analíticos é entender, ao nível dos menores detalhes existentes numa partitura, que fundamentação intuitiva o compositor escolhe para praticamente cada nota da obra. Com estes métodos, seria até mesmo possível encontrar “defeitos” em certas escolhas de compositores menores, não do ponto de vista de suas propostas estéticas, e sim do ponto de vista de opções nas menores estruturas, frente ao conjunto todo. No “Métodos dos Caminhos Especulativos”, poder-se-ia investigar cada escolha que aparentasse ser de ordem mais liberta (e este método é utilizado, às vezes sem uma reflexão, por todos alunos de Contraponto e Harmonia tradicionais, onde buscam escolher, nota a nota, os melhores caminhos para as vozes). No “Métodos das Variáveis Sintéticas”, poder-se-ia fundamentar toda a origem na partitura de toda ideia posta, por menor que fosse.

PARTE II: Análise de “Musique Funèbre”

1. Análise do primeiro movimento de “Musique Funèbre”

♩ = 88 PROLOG
PROLOGUE
1 Violoncello I solo
p
1 Violoncello II solo
p

The image shows the first three measures of the 'PROLOGUE' section of 'Musique Funèbre'. It is written for two cellos, labeled '1 Violoncello I solo' and '1 Violoncello II solo'. The tempo is marked '♩ = 88' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 5/2. The first measure shows the two cellos playing a descending line of notes. The second and third measures continue this line with some rests and ties.

Fig. 1 – Três primeiros compassos da obra, uma exposição já com encadeamento de imitação ao próprio “Sujeito”

The image shows a single line of musical notation representing the 'Sujeito' (subject) of the work. It is a single melodic line in bass clef, 5/2 time, with a key signature of one flat. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some accidentals (sharps and flats) indicating a chromatic or serial structure.

Fig. 2 – demonstração do “Sujeito” da obra, de caráter proto-serial, que repete-se invertido e transposto ao trítono (BRUMBELOE, 1983, p. 6)

A fluência deste primeiro movimento possui quase uma característica de moto-perpétuo rítmico. Todas as linhas encadeadas possuem suas notas com duração de “mínima”, ou então múltiplos dela, visto não haver a aparição de nenhuma figura rítmica de valor de semínima ou menor (todas as notas sendo brancas, basicamente). Acontecem imitações sucessivas com entradas a curtas distâncias, técnica de Bartók (*cf.* livros 5 e 6 do “*Mikrokosmos*”), com misturas de vozes que invadem a tessitura uma da outra. A estrutura formal e harmônica, bem como os detalhes todos, serão mais esmiuçados a seguir.

A primeira linha do Violoncelo demonstra uma espécie de “Sujeito”, tal qual estivéssemos em uma fuga, contudo há diferenças substanciais em relação a esta tradicional forma. Primeiramente, o contrassujeito em realidade é o deslocamento em uma mínima do próprio tema (Fig. 1), criando assim um “*stretto*” no que haveria de ser meramente uma exposição simples. A influência do tratamento serial no material é visível pelas 24 primeiras notas do Violoncelo inicial, expostas na Fig. 2, que totalizam o uso de todas as notas sem

repetição, seguida de uma inversão transposta ao trítono da série inteira. Estas notas são reiteradas em ordem repetidamente pela mesma linha durante 29 compassos, quase como um baixo “*ostinato*”, apenas metamorfoseando-se por vezes com o deslocamento em oitavas ou mudanças rítmicas, e acabam por chegar no clímax inicial deste movimento, uma nova seção formalmente significativa. Dentro desta ordenação ocorrem crescimento de tessitura, adensamento de textura, e deslocamento do foco melódico pelas entradas de novas vozes, que são feitas por uma estrutura de cânone, característica a ser mais discurrida em breve.

É possível concluir que, nesta estrutura, aparentemente renunciando o minimalismo (ou mesmo a micropolifonia de Ligeti), Lutoslawski mistura ao menos três formas procedimentais: Cânone (entradas sucessivas de imitações exatas), Fuga (estrutura de exposição por acréscimo gradual de vozes) e Passacaglia (baixo “quase *ostinato*”).

Ainda assim, as entradas de novas vozes não são feitas nunca ao reinício da série, com exceção à imitação inicial da peça. Elas, via de regra, entram ainda no meio da exposição da série, e criam sempre uma estrutura em cadeia, na qual a última voz a entrar está sempre trítono acima à penúltima voz introduzida, e lhe imita sempre o tempo de uma mínima depois. Mais do que isso, Lutoslawski parece se empenhar frequentemente em esconder os momentos de reinício da série, por nem sempre se apoiar mais longa e duradouramente sob a nota que as iniciam. Estes Fá e Si iniciais (Fig. 2) à série original e sua inversa são tratados frequentemente como notas de passagem, sob as quais a menor figura rítmica (mínima) não permite um repouso que anuncia o reinício da série (*cf.* Fig. 3).

1 Vla I sola

1 Vla II sola

1 Vc. I solo

1 Vc. II solo

3 Vc. I

mf

mf

mf

mf

Fig. 3 – c. 8-11, não há indicação de reinício da série, passa-se pelo Fá quase inadvertidamente

Assim, há uma recorrência em cadeia, desde o baixo às vozes mais acima, que rítmica e melodicamente lhe imitam de maneira exata, salvo deslocamento de altura (feita pela transposição ao trítono) e de tempo (feitas pelas imitações canônicas, sempre a uma mínima de atraso).

A distância curta de imitação é um procedimento caro a Bartók, e é visível das obras de menor porte (Mikrokosmos) às de maior porte (Sonata para dois Pianos e Percussão). Lutoslawski presta homenagem à memória de Bartók em “*Musique Funèbre*”, bem como já admitira a influência do compositor em entrevista (GIERACZYNSKI, 1989, p. 5). Podemos aventar que esta obra demonstra uma aplicação quase “às últimas consequências” deste pensamento contrapontístico.

Há um grande potencial na reflexão a respeito do que significa, cognitivamente, este procedimento musical. Uma estrutura imitativa planejada para ser clara em geral é perceptível com certa facilidade por causa da memória de curto prazo, e cria uma espécie de “programa” (ou “roteiro”) para o ouvinte, que idealmente se põe ativamente intuindo a reentrada de melodias. Assim, quando a repetição cria um *stretto*, em geral os compositores tomam o cuidado de fazer as entradas serem ouvidas, de tal maneira que geralmente evita-se realizar entradas sem ter minimamente se ouvido um motivo principal, a cabeça do tema, mesmo quando em entradas próximas. Bartók parece fazer um desafio a este procedimento de interesse formal, metamorfoseando-o em um de interesse textural, haja vista as entradas melódicas muito próximas confundirem a clareza do que seria a linha principal. Lutoslawski muito provavelmente influenciou-se pelas ideias do Dodecafonismo, cujas obras mais importantes demonstram que as reentradas de séries (“*basic set*”, SCHOENBERG, 1950, p. 108) não necessariamente precisam ser sinalizadas, permitindo até mesmo entradas no meio de motivos com gestos até então incompletos. O compositor também deve ter sido perceptivo à revolução estrutural de Bartók, relativo ao tratamento inusual do Contraponto. Podemos considerar a possibilidade de que o compositor quis unir organicamente todos estes conhecimentos.

É interessante agora a pesquisa do que acontece com os processos harmônicos, visto a ambição do planejamento estrutural (cuja exatidão é impossível a esta seção inicial escapar) conseguir ainda assim evitar incoerências harmônicas, ou imprevistos decorrentes da programação inevitável das linhas individuais. Poderíamos nos perguntar: como uma

organização estritamente fechada num grande cânone exato, cujas notas são previstas pela estrutura serial repetitiva, consegue evitar incoerências de sonoridade, ou mesmo “soar mal”?

O presente autor pode, a princípio, defender a tese de que uma concepção de “eufonia” para Lutoslawski, ao menos na época da composição desta peça, diferia da concepção da Segunda Escola de Viena, da qual o Dodecafonismo lhe foi de fato fonte de interesse. Pretendemos demonstrar pela análise da estrutura polifônica deste movimento, que o mesmo é pensado de maneira a evitar certas intercorrências que para Alban Berg, Schoenberg e Webern eram relativamente normais mesmo antes do Dodecafonismo (a “emancipação da dissonância”, SCHOENBERG, 1950, p. 104-105).

Primeiro é preciso notar pela Fig. 2 que a série nada mais é que uma sucessão estritamente fechada de somente duas classes de intervalos (tanto ascendentes quanto descendentes): a 2ª menor ou o trítono. Não há três notas cromaticamente sucessivas, no máximo duas, e o mesmo vale para o intervalo de trítono. Logo então, chama a atenção o fato de que as figuras rítmicas usadas para a série são somente de dois tipos: ou a mínima, ou a semibreve pontuada. A nossa pesquisa buscou entender o porquê de tal limitação autoimposta ser aplicada, cogitando a possibilidade de usar semibreves, breves ou outras durações distintas (este é o início do “Método dos Caminhos Especulativos”). Para isso, analisamos no que resultaria a série em cânone consistida somente de mínimas para cada nota. Para a Fig. 4, a fim de simplificar a visualização, procedemos às entradas pelo 2º instrumentista de cada estante, ao invés do que fez Lutoslawski, que atribuiu as entradas sempre ao 1º.

O que pudemos notar foi que a resultante sonora, conforme as entradas de Lutoslawski (entradas pares ao trítono, entradas ímpares à oitava, distâncias de 1 mínima entre as vozes sucessivas), gerou para cada tempo um acorde por quartas ou quintas sucessivas e contíguas sempre, sem exceção. O que, matematicamente, justifica este resultado constante?

É verificável que a 3ª voz, em cânone à oitava, inicia-se com uma nota ao intervalo de 5ª J em relação à sua simultânea da primeira voz. Todo o salto de trítono, ascendente ou descendente, é realizado pelas duas vozes, conservando assim o intervalo (as vozes nunca se cruzam), salvo oitavas a mais ou a menos. O cromatismo pode mover de 5ªJ para 4ªJ, e destes teoricamente poderia mover para 3ªm, 6ªM etc. Contudo, não chega nunca a estes casos, porque para isso seria necessário acontecer a situação da Fig. 5, impossível, visto que uma voz imita a outra defasada pelo tempo de duas notas:

Fig. 5 – hipótese de intervalos não quartal (ou quinta), ou uníssono, em linhas de vc.

Se a 3ª voz está sempre à 4ªJ, 5ªJ ou uníssono em relação à 1ª voz, o mesmo ocorre da 3ª para a 5ª, da 5ª para a 7ª etc. Ora, então todas as vozes ímpares formam sempre um agregado de acordes de quartas ou quintas, com notas repetidas (uníssono ou oitavas a mais) vez ou outra.

O mesmo vale, consequentemente, entre as vozes pares (2ª, 4ª etc), que estão em relação similar, apenas transpostas por trítono em relação ao tom original da 1ª entrada da série. O que resta verificar é a relação entre vozes pares e ímpares.

Visto que o conjunto das vozes pares forma sempre agregados de acordes de quartas e quintas contíguas, basta demonstrar que entre a primeira e a segunda voz os intervalos somente podem ser de 4ªJ, 5ªJ ou uníssono (ou oitava). Isso não é difícil de verificar, bastando destrinchar toda a série de 24 notas e sua imitação exata ao trítono por cima. Mas é matematicamente previsível também: basta verificar que as notas de número par (2ª, 4ª etc) da primeira linha sempre estarão em uníssono ou oitava com as de número ímpar da segunda voz, visto que a segunda voz imita perfeitamente a primeira, e quase imediatamente. Quando do uníssono saem para uma 5ª J, significa que a primeira voz desce meio-tom, e a segunda foi ao trítono. A 2ª desce meio-tom imitativamente, enquanto a 1ª vai ao trítono, retornando à oitava

ou uníssono com a 2ª. O mesmo acontece analogamente quando saem do uníssono ou oitava para a 4ªJ.

Agora que pudemos perceber que o planejamento canônico da série sempre leva a acordes de quartas e quintas agregadas, precisamos verificar o que acontece quando repousamos pelo tempo de uma semibreve pontuada sob qualquer nota.

Ora, especulemos sobre o que ocorreria caso fosse possível fazer entradas infinitas de novas vozes, em direção às mais altas frequências. Basicamente, se pegarmos uma nota qualquer de uma voz do meio, e a aumentarmos de mínima para semibreve pontuada sem realizar a imitação para as vozes acima, significaria que ela tocaria sempre em oitava com a linha à imitação de oitava dela, pois esta defasara-se em duas mínimas de tempo, e a original que alongou-se em uma nota defasou-se também em uma semibreve (sua nota em mínima ganhou mais uma breve de tempo). Não seria possível surgir, desta nota alongada, algum “desencontro” com as vozes que se movem? Para saber isso, especulamos como seria a imitação da série alongando as notas de maneira livre (Fig. 6):

The figure displays three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled '11' at the beginning. It features a series of notes in the bass clef, with two large 'X' marks placed over specific notes. The second system is labeled '14' at the beginning and continues the sequence of notes, also featuring 'X' marks. The third system is labeled '18' at the beginning and shows further developments of the notation, including some notes with sharp signs and a final double bar line. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the concept of free prolongation of notes from the Lutoslawski series.

Fig. 6 – imitação com alongamentos livremente empregados das notas da série de Lutoslawski

A Fig. 6 retrata o que aconteceria se alongássemos algumas notas de uma mínima para uma semibreve. Nela indicamos toda 9^am e 7^aM que não é “resolvida”, no sentido clássico do termo, ou que é atacada via salto e, quando iria resolver, resolve não com nota de dissonância, mas com uma outra qualquer. Foi marcada com um “X” em uma espessura mais grossa toda 9^am ocorrente sem resolução e preparação tradicional, pois estas são especialmente ásperas: na 7^aM o baixo ainda é referência de base tonal, enquanto na 9^am, sem preenchimento interno, a voz aguda parece se contrapor à tendência natural tonal de tornar o baixo a “raiz fundamental” de todo acorde.

Ora, tais ocorrências são as únicas coisas inusuais deste Contraponto especulado, e para as práticas harmônicas da Segunda Escola de Viena não seriam impedimento algum. Mas ao se concatenar várias destas linhas em imitação, eventualmente poder-se-iam alcançar níveis pouco controláveis de um “*cluster*” espalhado por toda a tessitura, com várias nonas e sétimas agregadas em sucessão. Aparentemente, tais possibilidades sonoras não estariam no desejo de Lutoslawski neste momento da obra, talvez porque considerasse a mistura de dissonâncias fortes com algumas consonâncias incoerente, ou talvez os acordes resultantes ásperos demais para o seu gosto ou, como veremos nos próximos capítulos, resultado de um planejamento de longo prazo e inoportunos neste momento da peça. Seja qual for sua razão principal, ele parece flagrantemente nadar contra a permissibilidade harmônica serialista, ao menos por enquanto. Talvez mais do que uma doutrina de criação artística, para Lutoslawski esta técnica seja apenas uma dentre várias ferramentas disponíveis ao arsenal criativo.

Quando sob uma nota da obra se interrompe o fluxo rítmico, fica-se nela por um múltiplo ímpar da mínima (três vezes a mínima, a semibreve pontuada), o que se torna um facilitador para os Contrapontos à oitava, sempre sob a distância de um múltiplo de semibreves (3^a voz está a uma semibreve de entrada, 5^a voz a duas semibreves etc). Verifiquemos o porquê.

Ao se experimentar alongar quaisquer notas da série de Lutoslawski sempre pelo fator de três vezes (de mínima para semibreve pontuada), descobre-se uma lógica de suavização de dissonâncias mais parecida com os procedimentos tradicionais, *i.e.*, à maneira que se lida quando com o Sistema Tonal (Fig. 7):

The image displays a musical score for Violoncello and Violoncello (Vc.). The score is organized into four systems. The first system is for Violoncello. The second and third systems are for Vc. and feature 'passagem' (passage) and 'resolve' markings. The fourth system is also for Vc. and features a 'resolve' marking. The score uses a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Fig. 7 – imitação da série de Lutoslawski com alongamentos empregados tal qual o compositor sempre procede

Todas estas evidências nos levam a acreditar que Lutoslawski possuía, ao menos nesta época, uma concepção própria de “eufonia” consideravelmente mais suavizada do que aquelas vindas das estéticas serialistas. Isto é ainda mais reforçado ao se considerar a conversação feita em formato de entrevista pelo compositor (*cf.* RUST, 1995, p. 215-216), na qual aponta a diferença psicológica dos intervalos de 7^aM e 9^am, ao menos para a sua própria percepção.

Quando se alcança os compassos 29 e 30, estamos devidamente em uma secção formal nova, uma espécie de “apogeu” do movimento. Uma análise bastante acertada foi feita por John BRUMBELOE a respeito deste momento, e sua significância no contexto da peça até o momento:

“The next larger symmetrical structure in the first movement of Trauermusik is the result of a dramatic change in texture. Throughout the opening canonic section there is an emphasis upon the tritone B-F. (...) The culmination of this emphasis of B and F is found in m. 30, where the entire texture consists of accented B's and F's. All of the voices, beginning in m. 29, simply prolong the B-F tritone of their P0-I6 or I0-P6 cycle as it occurs. Following this tritone section, all of the voices return to the 24-note cycle of which this tritone section was an interruption. (...) There are four levels of rhythmic activity featured in this tritone section: the violins I and II move in half notes, violins III and IV in whole notes, violas in dotted whole notes, while the lower strings move in dotted whole notes tied to a whole note.” (BRUMBELOE, 1983, p. 6)

Fig. 8 – primeiro clímax do primeiro movimento, c. 29-32

O que Brumbelee caracteriza como P0-I6 são entendidos ao se montar uma matriz dodecafônica com a série de Lutoslawski. P0 são as 12 primeiras notas (vc. I), I6 é a inversão da série transposta ao trítone, que consiste nas 12 notas seguintes (Fig. 2), formando um total de 24 notas que nesta linha são repetidas sempre em ordem por diversas vezes, com variantes rítmicas e de modo a alcançar o momento da Fig. 8. P6-I0 é basicamente a transposição ao

trítano da linha dos vc. I, feita a partir do vc. II. Estas são, obviamente, as únicas linhas melódicas até então.

Um detalhe de bastante interesse é que, para concretizar o clímax, Lutoslawski faz preferência pelo polo Fá-Si, escolhendo fielmente o momento em que as linhas reiniciariam seus ciclos infínitos. Considerando-se que antes Lutoslawski escondera os recomeços da série, até mesmo pelas entradas das vozes não sendo coincidentes aos mesmos, talvez sua escolha venha de uma necessidade de reafirmar o eixo principal, sistematicamente evitado anteriormente. Ainda mais: para um compositor que pensaríamos ser mais embasado pelas circunstâncias musicais do que pela matemática da organização, em certo sentido de intuição mais musical e prática do que teórica, esta foi uma escolha surpreendentemente mais cerebral. Poderíamos imaginar que fosse preferir momentos onde os extremos do registro fossem alcançados, tanto ao grave quanto ao agudo, para substanciar um ponto culminante de modo natural aos gestos e situação a que se chegaria.

Após tal clímax, Lutoslawski o dispersa através de uma rememoração da textura que criara até então, mas desta vez procedendo com o Contraponto do agudo para baixo, e sem variante rítmica, constante, como aventamos por exemplo na Fig. 4. Ele o faz somente com a primeira metade de sua “série *ostinato*”, o equivalente ao P0 de Brumbelee (Fig. 9):

The image shows a musical score for four violin staves, labeled 1 Vno I solo, 1 Vno II solo, 1 Vno III solo, and 1 Vno IV solo. The score is in 3/2 time. The first half of the score is marked 'tutti' and the second half is marked 'ff' and 'sub. ff'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 9 – dispersão pós-apogeu, recorte parcial da orquestra

O compositor se fixa somente sob as 12 notas mesmo, reiterando o clímax em seguida, a partir de c. 37, em cada parte que finaliza suas séries. Em c. 38, A estrutura da Fig. 8, descrita por Brumeloe como 4 camadas rítmicas independentes, é invertida de baixo para cima, o baixo agora tocando as figuras mais rápidas. De maneira lógica, a dispersão é feita com a segunda parte das 24 notas, a inversão ao trítone da série original, e do grave ao agudo, resultando basicamente num espelhamento das texturas e processos abarcadas pelo compositor havia pouco tempo. O esquema gráfico desta ocasião, uma simetria formal e textural, pode ser visto no artigo de J. Brumeloe, já citado. Novamente estas outras 12 notas são deixadas finalizar, para se dirigir ao clímax final, que se fixa desta vez longamente sob o polo Fá-Si, até o final do movimento, por 13 compassos, esmorecendo toda a energia conquistada.

Foi feita aqui uma tese de que existem, para o ouvido de Lutoslawski, diferenças fundamentais entre dissonâncias que seriam supostamente de uma mesma classe intervalar, como as 7^aM e 9^am, supostamente equivalentes pela “Teoria dos Conjuntos” (“*Set Theory*”, cf. FORTE, 1973). Parte de uma entrevista feita ao próprio compositor já vislumbra mais uma evidência desta sensibilidade aos significados harmônicos diferenciados, além da própria análise que se destrinchou neste capítulo:

“WL: (...) *This is the difference of the role played by two intervals: minor ninths and major sevenths. There is a fundamental difference between these two intervals that in a way is sometimes guiding me in constructing my chords because of the results they give. My reaction to it is psychological. So, of course, everything must be tested and is tested.*

DR: *According to Stucky, the ninths explode outwards and the sevenths.*
WL: *Yes. The direction of tension between both notes of the minor-ninth interval is something tending outside, and the major seventh tends inside. In a way, the combination of these two directions in a piece of music makes a certain harmonic sense. The role of those two intervals is really very substantial in my music. Also it has helped me to establish some ways of composing thinner textures. For a long time, when I worked on the twelve-note chords, my problem was that it's good for big masses of sound like in the Second Symphony, or Jeux vinitiens, or let's say the Three Poems of Henri Michaux, 25 but for thinner textures-two or three parts, or one part with some continuo accompaniment--it doesn't fit at all. I knew that I had to find the acceptable way to compose thinner textures.”*
(RUST, 1995, p. 216)

Outro excerto de tal entrevista poderia nos demonstrar que, ao menos para este compositor, uma concepção de acordes meramente através das relações intervalares e pelo conjunto das notas usadas não daria conta de prever as mais diferentes sonoridades que poderiam surgir de tipos distintos de distribuição das notas. Ele exemplifica ao citar sua opinião

a respeito de duas disposições de um acorde composto pelas 12 notas de nosso sistema temperado:

“WL: (...) there are fundamental differences between particular twelve-note chords composed of different pairs of intervals. For instance, maybe the most contrasting twelve-note chords are those composed of minor seconds and tritones and those consisting of major seconds, and perfect fifths or fourths with their variations, of course.” (RUST, 1995, p. 214)

É por causa desta visão essencialmente eminente do compositor (acerca das distribuições harmônicas) que um trabalho de análise minuciosa da organização de polifonia e textura em obras de Lutoslawski pode se mostrar de grande potencial. As particularidades envolvendo a adoção sistemática de certas texturas e padrões pode revelar preferências particulares do compositor, ou mesmo preocupações em relação ao que julgaria bom evitar, coisas que em última análise são um farol para a compreensão de sua síntese sonora.

Independente dos resultados aos quais chegaremos, enfatizo aqui que o presente autor faz suas conclusões meramente da observação analítica da obra e história do compositor, sem intenção nem pretensão de fazer qualquer opinião ou ponto de vista próprio se colocar como um “ideal” a ser seguido. Apenas busca-se revelar fenômenos via análise, e jamais torná-los “mão-de-ferro”, nem sequer um juízo de valor, coisa que poderia justificar posteriormente atitudes de tendências autoritárias.

Por fim, como pudemos ver, este movimento isoladamente utilizou de um dos 2 métodos que nesta dissertação desenvolvi, e que chamo como “*Método dos Caminhos Especulativos*”. Embora não necessariamente possa ter sido o primeiro a pensar nele, desconheço publicação ou artigo com análise análoga a esta que tenha se sistematizado, e muito menos circulado com algum nome, integrante ao mundo da Musicologia hoje praticada nos ambientes acadêmicos. Apesar de ter sido explicado já na seção de “Metodologia”, neste capítulo fica claro o seu uso: resumidamente, verificam-se as possibilidades composicionais caso certas decisões ou parâmetros fossem trocados, e assim pode-se entender o porquê das soluções dos compositores.

2. Análise do segundo movimento de “*Musique Funèbre*”

Devido à grande variedade de ideias e materiais que são explorados neste movimento, postos em variação e desenvolvidos minimamente, torna-se muito necessário caracterizar todo este agrupamento de acordo com símbolos derivados de uma sistematização matemática, em prol de uma análise mais completa e, possivelmente, de uma compreensão mais global dos processos envolvidos com o correr deste movimento. Sendo assim estabelecido, é preciso que definamos algumas funções musicais via caracteres que organizem com menor quantidade de texto os processos seguidos, o que revela o “Método das Variáveis Sintéticas”.

Os materiais serão simbolizados todos, não importando se horizontais ou verticais (*i.e.*, melódicos ou harmônicos, independente da rítmica empregada), por z_1 , z_2 , z_3 e assim sucessivamente. A letra utilizada poderá mudar, dependendo dos agrupamentos desejados entre os materiais, mas o número de índice acompanhante se fará sempre de acordo com a ordem de aparição dos materiais. As variações empregadas para estes materiais, nas suas reexplorações, poderão ser especificadas simbolicamente ou não. Quando transposto sem qualquer variação intervalar, não será indicada qualquer mudança na simbologia, limitando-se quando for necessário apenas a uma indicação verbal, escrita (“transposto 4ªJ acima”, por exemplo). Quando houver operações comuns tais quais inversão e retrogradação, serão indicadas respectivamente por $I[z_x]$ e $R[z_x]$. Qualquer outro processo variante poderá incluir, sem necessariamente se limitar, aos seguintes tipos: Aumentação $Aum[z_x]$ ou Diminuição $Dim[z_x]$ (variação dos valores rítmicos de certas ideias ou motivos obrigatoriamente melódico-lineares, ainda que parcialmente executados no material referido); Fragmentação $F[z_x]$ (utilização de um recorte parcial dos materiais, principalmente os horizontais, porém podendo ser aplicada para materiais verticais analogamente, como em acordes); Ampliação $Amp[z_x]$ (alongamento de um material via quaisquer técnicas a serem especificadas, exclusivamente os horizontais); Adição $Ad[z_x]$ (intrusão de notas não antes ocorrentes, principalmente em materiais verticais, mas podendo ser aplicada analogamente aos horizontais); e, por ora, variações de valores intervalares em contornos lineares ou de agregados diversos, ou então referência metamorfoseada de ideias antecessoras, tais quais permutações de notas e quaisquer outras de origem combinatória ou visual, variações estas de outra natureza, e portanto indicadas genericamente por $V[z_x]$, devendo ser descritas verbalmente no momento do uso.

Como será visto posteriormente, o uso de mais de um destes procedimentos simultaneamente resultaria em complicações visuais, tais quais $Ad[R[I[z_x]]]$, de maneira que podemos inferir diretrizes através de uma reflexão acerca das técnicas empregadas. Uma primeira reflexão: uma síntese de certa ideia musical através de múltiplas variações tecnicamente distintas sob um mesmo material pode ser alcançada, frequentemente, sem qualquer mudança do resultado final, independente da ordem aplicada das transformações. Em várias situações não existe ordem progressiva das técnicas variacionais a qualquer material, pois as mesmas são empregadas simultaneamente. Ou seja, de um material gerado via estes processos, deduzimos os mesmos sem importar a ordem de aplicação, visto que numa permutação das técnicas seria possível alcançar o mesmo resultado. Como exemplo, se torna desnecessário o uso de $R[I[z_x]]$, sendo muito mais simples visualmente o uso de $RI[z_x]$ ou $IR[z_x]$.

Contudo, técnicas como Adição e Fragmentação podem ser feitas apenas sob um material final, de maneira que $Ad[RI[z_x]]$ não significaria o mesmo que $R[IAd[z_x]]$. Nestes casos, porém, é aconselhável a ressignificação do material interior à transformação final, visto que o mesmo é reutilizado e por si só se transforma numa novidade, ainda que derivativa, e que possui o novo foco das transformações em desenvolvimento. Por isso, se ao se alcançar uma expressão complexa como $Aum[RI[z_x]]$, ela poderia se tornar algo a ser explorado (por fragmentação, por exemplo) e assim um novo foco de desenvolvimento da música, sendo melhor renomeá-lo por $w_x = Aum[RI[z_x]]$, e referir-se às suas recapitulações variadas por $F[w_x]$, e não por $F[Aum[RI[z_x]]]$. Esta simplificação visual permite melhor compreensão global, visto que tudo aquilo que serviria de referência anterior pode ser simplificado, e assim entendido mais prontamente.

Voltando a este movimento, “*Metamorfozy*”, uma reflexão poderia ser feita: seria esta uma referência a uma obra da década anterior, “*Metamorphosen*” (1945), de Richard Strauss (1864-1949), também para conjunto de cordas? Apesar dos pontos em comum, não parece haver qualquer referência em termos de linguagem ao compositor mais velho, que possuía ainda uma fraseologia tonal, apenas cromaticamente um pouco expandida. É possível acreditar na possibilidade de que esta ideia de transformação orgânica fosse uma filosofia em voga na época; fora esta possibilidade, esta não foi a única vez em que Lutoslawski utilizou tal título em uma obra sua. Mais do que isso, Strauss morreria recentemente à data da obra de Lutoslawski, quatro anos após Bartók, e uma homenagem póstuma jamais é feita nela.

Fig. 10 – linha em *pizzicato* nos cb., “i₁”, início, c. 59 a 61

É preciso atentar que este movimento não é uma obra separada, e que portanto seu primeiro compasso já é o de número 59, e o último o de 233, totalizando portanto 175 compassos. Os primeiros materiais deste movimento são expostos de maneira extremamente transparente ao começo deste movimento. Classifiquemos a linha de 4 notas, nos 3 primeiros compassos (de 59 a 61), feita somente pelos cb. (cf. Lista de Abreviaturas) em *pizzicato*, Fá[#], Si, Mi, Dó[#], como o material “i₁”. Pouco depois, I[i₁] termina na mesma nota final, Dó[#], de c. 63 a 65. Contraposto às duas últimas notas desta inversão, temos em vle. o motivo 1 “m₁”, duas notas cromáticas, Fá e Fá[#], em c. 65. Em c. 66, m₁ repete-se transposto duas vezes, formando uma nova ideia de 4 notas que é um novo material a ser trabalhado, “a₁”, com Si, Dó, Sib, Si. Os compassos 68 e 69 exibem cada um I[m₁], cromaticamente descendentes do primeiro ao segundo, e desembocam em a₁ transposto um tom abaixo em c. 70. Já de c. 67 a 70, cb. realiza derivação de I[i₁], uma fragmentação e uma adição final com amplificação, desnecessário sendo classificar pelo seu uso único, local e temporário.

Fig. 11 – linha em *pizzicato* nas vle., “m₁” e sua repetição dupla gerando “a₁”, c. 65 a 67

Em c. 72, o a₁ de c. 70 é realizado 4^aJ acima, contraposto por um material de acorde novo, “h₁”. É visível que este material possui uma sonoridade própria e distinta, demarcada pelo *sul ponticello* em *tremolo*. É decisivo ressaltar o caráter de quintas sobrepostas de h₁, ainda mais quando se considera sua contraposição com o Contraponto das últimas 2 notas de a₁ em c. 72 e 73, formando no primeiro compasso Ré^b, Lá^b e Mi^b em ordem ascendente, portanto por quintas, mas em seguida usando o mesmo agregado em inversão com Ré em vle., não simultâneo a Sol e Lá, que formam via “Teoria dos Conjuntos” o mesmo agregado que o de 2 quintas sobrepostas (Sol, Ré, Lá estariam de baixo para cima, respectivamente). Ou seja, se considerarmos apenas os vni., haveria uma variação de c. 72 a 73 em h₁, de ordem intervalar de 2^am para 5^aJ, porém sempre focando-se sobre a sonoridade das duas quintas sobrepostas. Também é preciso

considerar que todos os intervalos utilizados na primeira página da partitura, entre as notas do cb. e da vle., são também os intervalos iniciais utilizados por h_1 , $5^a J$ e $2^a M$, ou suas inversões, $4^a J$ e $7^a m$. No fundo, h_1 segue parcialmente as sonoridades preferidas do primeiro movimento, com exceção ao trítono.

Fig. 12 – acorde com timbre em *sul ponticello*, “ h_1 ”, c. 72

C. 74 a 76 em vle. reexpõem duas vezes cromaticamente $I[m_1]$ e uma vez m_1 , em c. 75 (já sendo a segunda página do movimento na partitura), recolocando h_1 na formação original de $5^a J$, transposta, sem perder o caráter original de quintas sobrepostas. Mais do que isso, as notas escolhidas pelo baixo são tais que em c. 74 a 82 ele sempre forma com algum instrumento acima um dos dois intervalos originais de h_1 ou inversão, conforme já ocorria na página anterior do movimento na partitura e indicado ao final do parágrafo anterior, e isto é precisamente toda a duração de *pizzicato* nos cb.

É preciso atentar que em c. 78, vc. realizam a primeira entrada de uma nova ideia melódica, derivada das três últimas notas de a_1 em inversão. Portanto esta ideia, chamada agora de a_2 , pode ser expressa por uma “equação”, $a_2 = \text{Amp}[FI[a_1]]$, onde $FI[a_1]$ são, na primeira aparição de a_2 , as notas Fá, Sol e Fá#, c. 78 e 79. Esta ideia em realidade precisa ser definida pelas 6 notas em *pizzicato* de vc. I, dos c. 78 e 79, sendo a primeira entrada de vc. em c. 77 incompleta, uma fragmentação que utiliza as três últimas notas de a_2 . A ideia a_2 tal qual definimos é explorada em transposições sucessivas, sempre à $4^a J$, de c. 80 a 85, e sempre em *pizzicato*, primeiro duas vezes em vle. I, depois outras duas e uma terceira fragmentada (incompleta) em vni. III. Enquanto isto, as aparições repetidas de h_1 continuam seguindo as duas variações de quintas sobrepostas, a de ordem original e a invertida, até c. 81.

Fig. 13 – linha em *pizzicato* nos vc., “a₂”, c. 78 e 79

Encerrando o predomínio horizontal dos *pizzicati*, ocorre a entrada melódica em *arco* no c. 84, uma nova ideia a ser explorada a seguir. Às 4 notas de c. 84 em vc. e vle. serão atribuídas a ideia a₃, onde $a_3 = R[F[a_2]]$, sendo $F[a_2]$ o recorte das suas últimas 4 notas. A 3^am, que só havia aparecido antes da 4^a para a 5^a nota de a₂, agora se expressa harmonicamente pela primeira vez, imediatamente na entrada inicial da nova ideia a₃, e continua a aparecer harmonicamente (incluindo sua inversão, 6^aM), nos segundo e quarto tempos de c. 84. O c. 85 nos fornece uma dica de onde teria surgido a inclusão gradual da 3^am: ao expor um acorde quartal no seu segundo tempo, formado por Lá, Ré, Sol e Dó, verificamos que os intervalos internos ocorrentes são não apenas os que já antes apareceram (4^aJ e 7^am), mas também, entre as vozes mais externas de tal acorde, a 3^am. Ora, poder-se-ia inferir que o uso dos intervalos seria gradualmente feito de acordo com uma lógica de derivação dos intervalos internos a um acorde por quartas sobrepostas, e contudo a 3^am, melodicamente, aparece logo no começo com a exposição única de i_1 e de $I[i_1]$, em seguida sendo “abandonada” por algum tempo, até que tenham se desenvolvido condições para o advento de a₂.

Fig. 14 – nova linha em *arco* nas vle. e vc., “a₃”, c. 84

O a₃ é repetido transposto 5^aJ acima de c. 85 a 86, e sofre uma alteração rítmica e ampliação de sua frase de c. 87 a 89, na qual o fragmento inicial de 4 notas de a₂ inicia-se pela

3ª nota de a_3 . Ao mesmo tempo, a exposição de um $F[a_2]$ às últimas 3 notas de c. 85 cede lugar a uma nova variante em c. 86. A princípio, por ser uma variação das últimas 4 notas de a_2 , não categorizada, consistindo basicamente em subir um semitom na primeira destas 4 notas, seria indicada genericamente por $V[F[a_2]]$. Contudo, em c. 88 e 89 estas 4 notas são repetidas transpostas e permutadas, mantendo em comum o conteúdo intervalar interno, $\{0, 1, 3, 5\}$ (cf. “*The Structure of Atonal Music*”, FORTE, A., *Set Theory*). Ainda mais, além de haver a elisão de processos entre a_3 (Ré, Dó#, Mi, Fá, início em c. 87) e $F[a_2]$ (Mi, Fá, Sol, Fá#) em c. 88 na linha de vc., pelas notas Mi e Fá comuns a ambas as ideias, final de uma e início da outra, também há uma ligação similar entre as variantes de $\{0, 1, 3, 5\}$ entre c. 88 e 89 nos vni. O que acontece é uma $RF[a_2]$, vista na ligação de Sib para Si, Lá e Sol#, onde $F[a_2]$ são as 4 primeiras notas. Este processo de repetições de permutações de $\{0, 1, 3, 5\}$ com elisões se estende na linha dos vni. longamente, como a seguir será visto.

É preciso agora introduzir uma simbologia nova, e as razões ficarão claras pelo uso absolutamente extensivo dos processos reunidos. Percebamos $V[F[a_2]]$ iniciada em c. 86 e todas as suas permutações possíveis, incluindo quaisquer variantes rítmicas, como processos de desenvolvimento de uma grande linha melódica. Ora, a função $V[F[a_2]]$ inicial foi genericamente denominada, significando apenas uma pequena variação intervalar de um fragmento de a_2 . Contudo, o resultado gerou 4 notas que, a princípio, sofrem permutações diversas em compassos seguintes, o que requereria a criação uma nova função que una todas essas variações sobre $\{0, 1, 3, 5\}$. A este conjunto de processos denominaremos genericamente por $P[v_1]$, onde $v_1 = V[F[a_2]]$, as 4 notas nos vni. em c. 86. São permutações variadas das 4 notas de v_1 . Visto isso, e retomando a ideia da elisão de processos antes de c. 90, perceberemos que entre as $P[v_1]$ de c. 91 e 92, há como elisão e escolha da transposição e variação da segunda $P[v_1]$ a aparição de $F[a_2]$, com as notas Mib, Fá, Mi e Dó#, sendo estas as notas, da 2ª à 5ª, de a_2 . Olhando bem à frente, é rapidamente percebido que $P[v_1]$ perfaz toda a caminhada dos vni. uma vez inteira por compasso, no mínimo desde o c. 91 até 99.

Retornando à linha de vni., de c. 88 até c. 99 existe uma lógica simples de sequenciamento entre as $P[v_1]$. Basta verificarmos que o conjunto imutável para todos os $P[v_1]$, $\{0, 1, 3, 5\}$, independente da ordem das permutações, segue uma sequência de transposições cíclica: 2ªm abaixo, trítono, 2ªm abaixo, trítono etc. Mais sobre isso será discutido bem posteriormente na presente análise.

A partir da entrada inicial de i_2 , a textura realmente começa a adquirir um caráter polifônico, mais contrapontístico, antes limitado ou a duas linhas simultâneas, ou a uma linha solitária, ou a uma linha com pontuações de acordes (h_1 e derivados). São observadas simultaneamente as linhas e derivações ou variações e processos sob v_1 , h_1 e i_2 , sem evidência de surgimento de linhas metamorfoseadas até o c. 113. Ainda assim, o processo de desenvolvimento precisa ser sempre explicitado, e por isso é preciso continuar a descrição pontual das variações e todas ocorrências relevantes, de maneira que haja compreensão e descoberta de todas as lógicas de síntese e desenvolvimento de ideias por parte do compositor.

Fig. 17 – conjugação usual de $F[i_2]$ com $\text{DimAd}[h_1]$ de c. 97 em diante; há mudanças posteriores com relação à figura melódica precedente ao acorde

Uma curta linha genérica, local e não mais utilizada (portando dispensando caracterização simbólica), precede através dos vc. um $\text{DimAd}[h_1]$ de 3 quintas justas sobrepostas em c. 96. Aparenta ser apenas preparatória. Em c. 97, um $F[i_2]$ cumpre papel similar a esta linha nas vle., desembocando em um novo $\text{DimAd}[h_1]$, sem qualquer outra variação que a mera inversão e aproximação das notas das 3 quintas justas sobrepostas. O surgimento destas $\text{DimAd}[h_1]$ é condicionado pelos vni. de maneira que a nota nos vni. no ataque de cada $\text{DimAd}[h_1]$ seja uma continuação de um destes acordes (quartal ou por quintas, equivalentes).

Isto acontece mesmo nos c. 98 e 99, assim como a aproximação ao DimAd[h₁] via uma F[i₂] (ou IF[i₂], em c. 98, pelos vc.). Os agregados das DimAd[h₁] junto com as notas dos vni. sempre formam uma pentatônica, esta sendo por origem 4 quintas sobrepostas. Tanto isso ocorre que, em c. 98, DimAd[h₁] forma um agregado novo {0, 2, 4, 7}, coisa que poderia passar como um erro, mas que junto com o Fá dos vni. completa-se em uma pentatônica. Está claro que em c. 97 a nota dos vni. simultânea ao DimAd[h₁] é o Lá^b, sem assim fugir à “regra”. É interessante notar que tais F[i₂] (incluindo também o IF[i₂] já descrito) precedentes aos DimAd[h₁] se caracterizam por uma estrutura intervalar imutável entre os c. 97 a 99, na ordem de 2^am, 5^aJ, e uma 2^aM entre duas notas simultâneas no mesmo naipe, estas linhas sempre unidirecionais, e sempre com a primeira nota em relação de terça à nota dos vni.

Em c. 100 i₂ retorna não mais fragmentado, mas em forma de I[i₂], e ainda por cima desembocando em um DimAd[h₁], e é repetido em c. 101, com o reinício neste mesmo compasso de uma linha de vni. pelas P[v₁], mas desta vez com suas notas postas em escala unidirecional, e todas sem uma única figura mais longa que semínima, coisa que em P[v₁] anteriores não ocorrera. É importante verificar que, apesar de sumida a transformação de permutação, dando lugar à escala, ainda ocorre aqui o processo de transposição cíclica descrito anteriormente para os vni. de c. 88 a 99, brevemente (visto que a linha é curta). Isto é uma evidência local de uma aumento de densidade rítmica, cuja tendência seria até o final da peça o uso de figuras cada vez mais rápidas (como poderemos ver mais à frente que ocorrerá), fornecendo uma agitação cada vez maior, assim permitindo uma lógica inevitável e inescapável à composição: a da direção fixa e do interesse cada vez mais complexificado. Este procedimento não é exclusivo do século XX, e poderia ser visto no mínimo desde antes de Bach (Fuga em Dó[♯] m, BWV 849, do 1^o livro do “Cravo Bem Temperado”), e tem a vantagem de fornecer um “programa estrutural” à obra.

Fig. 18 – caso particular de P[v₁] em c. 101 a 104

Os DimAd[h₁] na cabeça de cada um dos compassos de 102 a 107 garantem, junto com os vni. (e uma vez com os vc. em c. 105) uma pentatônica pura e exata. Em particular, há

redução fragmentada tão grande, a partir do segundo tempo de c. 102, da ideia i_2 , que a mesma remonta ao antigo m_1 , tão passado e tão simples que já se dissolvera em todas as linhas. No fundo, temos uma sequência, microestrutura muito cara aos maneirismos do tonalismo: de c. 102 até a *tesis* de 104 é transposto quase fielmente em uma 4^aJ para de c. 104 até a *tesis* de 106. E o sujeito desta sequência é repetido em sua metade, pela terceira vez, em c. 106, sendo a partir de 107 a figura de $P[v_1]$ posta em escala ascendente, ao invés da esperada descendente como estabelecido no 2º compasso do sujeito em sequência, e continuando ascendendo até a cabeça de c. 109 na linha de cb.

Com o $\text{DimAd}[h_1]$ de c. 108 temos uma nova nota à pentatônica, a 4^aaum. , formando parcialmente a familiar sonoridade de origem no espectralismo através da série harmônica, ainda que falte, por exemplo, a 7^a abaixada. E em c. 110 aparece o mesmo acorde, mas com a 4^aJ no lugar da 4^aaum. Esta alternância acontece também com os $\text{DimAd}[h_1]$ de c. 111 (4^aaum.) e 112 e 113 (ambos com 4^aJ). Este acompanhamento de acordes é feito contra a linha de v_{ni} . I e II, que retoma todas as características demonstradas na linha de v_{ni} . em c. 101 a 104, apenas a ampliando levemente.

Antes de embarcarmos na análise de uma nova ideia no c. 113, cujo frescor à forma representa tão grande distinção que praticamente marca uma nova seção no movimento, é necessário aqui demarcar diferenciadamente as escolhas lineares feitas pelos vc. dos c. 110 a 120. Esta demarcação se demonstrará mais à frente absolutamente necessária para entender um certo mecanismo empregado largamente por Lutoslawski, e possivelmente herdado de um estudo minucioso do compositor ao qual a peça presta homenagem póstuma, Béla Bartók.

Vc. demarcam, primeiramente em c. 110 e 111, depois transposto (com alteração rítmica) aos c. 112 e 113, aquela célula de v_1 prosseguindo como por uma escala. Mas é possível verificar a forte distinção de articulação das 4 notas, incluindo alongamento naquelas desde Si: Sol#, Fá#, Dó#, Si. Ora, são acentuadas derivações de subgrupos do original $\{0, 1, 3, 5\}$. Temos então o surgimento das células $\{0, 2, 5\} = y_1$ e $\{0, 2, 7\} = y_2$.² Além dessas destacadas pelas diferenças de articulação, também fica claro que é contida na classe original a própria $\{0, 1, 5\} = y_3$. Esses “tricordes” serão fundamentais, entre outros, para os desenvolvimentos das linhas em colcheias que começam a partir de c. 113 e continuam longamente, pois serão exploradas

---

² Não se pode esquecer que a notação (na “Teoria dos Conjuntos”) dessas “*pitch classes*” também abarca a inversão dos intervalos, e permutações das notas desde que mantidos os intervalos.

com diversas permutações quase sem alterações no conteúdo intervalar. A continuação desta linha até c. 120 revela em c. 114 o aparecimento de $\{0, 3, 6\} = y_4$, e estender-se-á quase sequencialmente de maneira derivada desta célula até o final da linha; mas esta célula terá mais uso à frente na obra.

À nova expressão melódica já indicada antes, do c. 113 que fixa-se aos vni. I e II, podemos atribuir uma nova expressão: “ b_1 ” (fig. 19). Esta linha contém várias das células já indicadas na linha inicial de vc. mostrada no parágrafo anterior: y_1 (Mi, Dó# e Fá#), y_3 (Dó#, Fá# e Ré), y_3 (Fá#, Ré e Sol) e uma nova variante acrescida em um semitom, $\{0, 1, 6\} = y_5$ (Ré, Sol e, Dó#), todas estas em elisão, precaução esta que não deixa nenhuma desconexão entre as notas. Todas as linhas que prosseguem nos vni. se tornam obrigatoriamente derivadas de b_1 , por ao menos suas células (o conjunto y). Em c. 115 e 116, y_3 , y_1 e y_3 se sucedem nesta ordem, sempre em elisão. Sol, Sib e Dób formam uma célula diferente que até aparece nos vc. em c. 115 a 118, mas ela não possui referência abundante a curto prazo pelo menos, dispensando sua menção e classificação dentro do conjunto de células y .

Fig. 19 – nova linha, a primeira real manifestação de colcheias dentro do tempo fixo, “ b_1 ”, c. 113 a 114

Até mesmo uma figura que pareceria diferente, em c. 117 nos vni., assim como as colcheias soltas, sem vínculo a um DimAd[h_1], de c. 117 a 119, e bem à frente em em c. 127 e 128, são todas encaixadas em alguma célula. Em c. 117, Lá, Dó e Sol formam y_1 , e as notas posteriores Réb, Dó, Mib, Fá e Solb remontam à grande original $\{0, 1, 3, 5\}$ (o Solb sendo o mero espelhamento, inversão, dessa “*pitch class*”). E para o caso dos c. 127 e 128, as quatro notas perfazem $\{0, 1, 3, 5\}$.

Um linha mais alongada de c. 119 até 121 consiste em duas transposições de c. 115, e em c. 121 há primeira aparição de y_4 com Sol#, Si e Fá, arrematando com a $\{0, 1, 3, 5\}$ das últimas notas (o Sib podendo ser interpretado como espelhamento dessa célula). O mesmo acontece em c. 122 e 123, com relação às duas transposições da linha de c. 115, mas em c. 124

ocorre uma ampliação através do recém-surgido y_4 em direção ao Mib , na cabeça do compasso. Isto é simplesmente transposto de 124 a 125, apenas atrasado em uma colcheia e acrescido de mais outra, ritmicamente. C. 126 é a b_1 original, meio-tom acima (desconsiderando-se articulação e dinâmica distintas).

Ao mesmo tempo que há todo este desdobramento nos vni . I e II, ocorrem pequenos processos de acompanhamento pelo trecho inteiro, herdados logo de antes do surgimento de b_1 . São os $DimAd[h_1]$ antecipados em geral por uma $AumV[m_1]$ (a variação $V[m_1]$ indicando que o meio-tom original de m_1 já não se faz mandatório). Todos os processos do tipo $DimAd[h_1]$ se tornaram, desde c. 108, recortes parciais de escalas maiores, menores ou modais (lídio). Quase nunca há dobramento de notas entre as partes, e nunca há repetições em outras oitavas. Quase nunca aparecem todas as notas de uma destas escalas (todas possuindo 7 notas), e uma escala parcial poderia ser interpretada como outra (afinal, toda escala maior possui equivalentes modais). Uma análise pormenorizada revela o conteúdo de cada um dos $DimAd[h_1]$ (quase sempre faltando uma ou duas notas), tendo como critério comum de escolha da mais representativa a presença da 5^aJ e da terça prioritariamente, e quando possível a quarta para uma definição mínima de modo: em c. 114, Si menor; em c. 116, $Sol\sharp$ lídio e $Dó$ lídio; em c. 117, $Dó\sharp$ lídio; em c. 118, Ré menor; em c. 119, Si lídio; em c. 120, Lá maior; em c. 122, Sol lídio e Mib lídio; em c. 123, Sib lídio e $Fá$ lídio; em c. 124, $Réb$ lídio; em c. 126, uma pentatônica integral, um Sib maior e um $Fá$ menor; em c. 128, $Láb$ menor; em c. 130, Mib menor; em c. 132, $Réb$ lídio; em c. 133, Mib menor e $Réb$ menor; em c. 136, $Dób$ lídio. A partir de c. 137, o $DimAd[h_1]$ é diluído e transformado em outra expressão, a ser analisada depois. Para maior esclarecimento aqui, quando é escolhida a representação por lídio ou em modo menor, é porque as suas equivalentes em modo maior, com tônica 4^aJ abaixo ou 3^am acima respectivamente, não aparecem com notas importantes para uma formação de sensação de tônica, como a 5^aJ e a 3^aM . A harmonia antes procedia exclusivamente pela pentatônica (parcial ou integral), depois com nota acrescida formando uma escala maior ou lídia, e a partir de c. 114 incluindo escalas incompletas não necessariamente com a pentatônica inteira, mas sempre com, no mínimo, o original formante h_1 : três notas de um acorde quartal (ou por quintas justas sobrepostas).

A descrição dos conteúdos intervalares dos $DimAd[h_1]$ no parágrafo anterior não dão conta de observar uma tendência de movimentação linear que ocorre entre tais acordes. É visível que de c. 113 a 114 todas vozes não melódicas, que fazem parte de $DimAd[h_1]$, descem

meio-tom. O mesmo vale para o trecho de c. 117 a 119 (onde houve o descenso cromático já imbricado nos cb. desde o c. 114). Os cb. II continuam obstinadamente isso, enquanto executando a nota mais grave de toda a tessitura sempre, até c. 136, onde uma mudança formal a ser melhor vista mais à frente acontece.

Há também um evento do tipo $F[h_1]$, de notas repetidas sem pontuação de acordes, a partir de c. 121 nas vle., que se estende até c. 136 e a partir daí se juntando com os $\text{DimAd}[h_1]$ em novas expressões em c. 137, que ainda serão desveladas no presente artigo. Antes de realizarmos isso, é preciso notar que este $F[h_1]$ vem à tona através de uma $\text{Amp}[\text{IF}[a_2]]$, onde a $F[a_2]$ são as 4 primeiras notas de a_2 , e a ampliação é feita meramente sequencial com uma nota, Sib. A partir de c. 122, a figura em moto perpétuo rítmico transpõe-se imutavelmente e sequencialmente pelo m_1 , sempre 2ªM abaixo, até findar-se. Com este $F[h_1]$, o movimento começa enfim a se encaminhar em direção a uma verdadeira polifonia, com mais do que meros 2 elementos melódicos postos em contraponto, e uma eventual pontuação harmônica.

Fig. 20 – nova linha, “b₂”, c. 129 a 130

Uma nova transformação das linhas de vni. I e II se dá em c. 129, aos passar aos outros vni., que se estende como material principal melódico do excerto até c. 141. Embora fundamentalmente diferente em termos de contorno linear, com direito a mudança para um compasso ternário fixo, ele preserva todas as células de b_1 e a fixação sobre colcheias. Ainda assim, graças à sua substituição e distinção em contorno, podemos denominá-lo agora “b₂”. A linha, apresentada em sua completude por vni. III, consiste, entre os c. 129 e 130, das células y_1 , y_5 , y_5 e y_1 concatenadas (um espelhamento), porém sem elisão, *i.e.*, seguindo apenas uma lógica com transição suave via notas contíguas entre as células (para cada mudança de arcada). Como breve curiosidade, poderia se especular se b_2 seria de alguma forma inspirada na figura do compasso 35 do Concerto para Orquestra de Béla Bartók, cujo contorno e funcionalidade como transição são similares. Porém, esta figura caracteriza algo idiomático das cordas, tornando-a assim sujeita a múltiplos usos composicionais. Logo, se há inspiração, é possivelmente uma de caso pouco pensado.

A partir de c. 131 até c. 140, seguem-se linhas similares a b_2 , e buscar explicações via derivações sob b_2 seria possível, mas inexato e incompleto, havendo uma sistematização melhorada descrita pelo uso cíclico e repetido de células, ainda que de contorno melódico muito móvel. E tal descrição é curta e definitiva, mesmo considerando a quantidade de notas que abrange: ao se denotar $y_6 = V[y_1]$, onde a variação é o aumento de um intervalo em 1 tom, de $\{0, 2, 5\}$ (y_1) para $\{0, 2, 7\}$ (y_6), então a estrutura cíclica dessa linearidade, repetida 5 vezes, é uma de 2 compassos, 4 células concatenadas tal qual em b_2 , mas dessa vez em formato y_1, y_5, y_3 e y_6 (quase igual à de b_2 , e por isso permitindo a consideração de y_6 como derivativa de y_1). Não se trata de uma sequência: há mudanças nas direções das linhas, permutações das notas das células, e liberdade de saltos entre cada célula pela ausência de figura fixa de elisão (como, por exemplo, em c. 135, onde o primeiro y_5 é alcançado por um salto de 3ªm, não sendo mais um grau conjunto como acontece com b_2).

A partir de c. 137, num “encontro” entre os eventos de $F[h_1]$ nas vle. com os $\text{DimAd}[h_1]$, ocorre uma pontuação rítmica mais próxima entre os acordes na forma de $\text{DimAd}[h_1]$ (o que poderia categorizar como uma $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$). Este evento permeará a partir daí grande parte do movimento até seu final, tornando assim relevante uma análise mais detalhada através de uma redução da partitura para duas pautas. Assumindo tal compromisso, conseguimos analisar as características principais, e que tipo de mudanças ocorrem ao longo de todo o emprego dessas articulações harmônicas. Contudo, é notável que a aparição de 2 acordes, depois 3 e finalmente 4 acordes em c. 137, 139 e 141 revelam um direcionamento para uma nova invenção linear. Essa nova ideia, ainda mais agitada que b_1 e b_2 por sua rítmica em semicolcheias, pode ser identificada como $a_4 = \text{DimAmpVR}[a_3]$, onde a variação (V) é nos intervalos utilizados, e a ampliação (Amp) é a repetição da ideia em direção “leve” ao grave. Esta linha a_4 ocorre em c. 142, e em c. 144 e 145 ocorre $I[a_4]$ exata, *i.e.*, todos os intervalos são mantidos intactos. Tal linha encontra o uso da figura que de fato representa a maior força motriz para a vinda do terceiro movimento, “*Apogeu*”, em si sugestivo como ponto culminante de toda a obra: a semicolcheia.

Fig. 21 – primeira aparição de semicolcheias com uma nova melodia “ a_4 ”, c. 142

Ainda antecessora à vinda de a_4 , há uma expressão que dialogará frequentemente com $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$ iniciado em c. 137, também iniciando-se aos vc. conjuntamente àquela pontuação rítmica de acordes: as linhas do tipo $\text{Amp}[y_5]$, em elisão também com células y_3 . Para procedermos à análise das pontuações rítmicas em acordes do tipo $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$, é preciso notar que elas em geral são permeadas constantemente, durante vários compassos, ao agudo por extensões $V[a_4]$ (começando já em c. 137 por extensões variadas de b_2), e ao grave por variações $\text{Amp}[y_5]$, esta menos independente. A presença das figuras 22 em diante representa a redução para grade de piano de parte dos eventos $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$, e sempre contará com ligaduras que indicam onde estariam as vozes contrapostas mais presentes, quando houver conjugação delas simultaneamente aos acordes (fazendo assim parte do preenchimento harmônico).

Fig. 22 – primeiras pontuações rítmicas de $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$, predecessora de a_4 ³

À primeira vista, tais acordes aparentam manter todas as propriedades dos $\text{DimAd}[h_1]$ anteriores. São todos circunscritos a uma escala comum de 7 notas, suas vozes não se movem todas na mesma direção, sendo que as internas muito raramente fazem algum caminho com um salto maior que uma terça (e majoritariamente por graus conjuntos), e são cromáticos entre si (*i.e.*, a escala básica de cada um dos acordes possui, com o encaminhamento, grandes alterações em relação ao campo harmônico em comum). A impressão de tonalidade que tais acordes poderiam passar, se fossem sustentados por muito tempo, é ao menos muito diluída com a pontuação em colcheias, não fornecendo tempo de estabilização dos acordes e criação de um campo harmônico fixo e de tonalidade definida (e ainda por cima este efeito é ressaltado com a grande alteração de notas entre os campos harmônicos, já descrito e visível na fig. 22). Contudo, um fenômeno de expansão harmônica começa a se manifestar a partir de c. 142, justamente com a entrada de a_4 . Para ser visível tal fenômeno, é preciso analisar a conjuntura

³ Enarmonias foram feitas livremente, em prol de uma melhor visualização do conteúdo dos acordes. Não esquecer a função das ligaduras: indicam onde estão as notas de uma das vozes principais, quando há.

das extensão de $V[a_4]$ nos vni. com todo o conjunto de $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$. O fenômeno é a “sugestão” gradualmente mais enfática de harmonias com presenças da célula $\{0, 1, 2\} = y_7$, um “micro-cluster” (mas cujas notas nunca se encontram agregadas todas). É preciso ressaltar que isto é uma mudança de paradigmas neste movimento, haja vista nas harmonias mais densas antecessoras a presença de semitons jamais ser tal que houvesse duas notas que os sobrepujassem como em y_7 . Um sutil detalhe: ignorar a dupla dissonância de y_7 poderia ser feito sem necessariamente precisar de três vozes, bastando que uma delas martelasse as duas dissonâncias (como, por exemplo, uma voz executando um trilo com Dó e Ré, intermediada por um Dó# sendo sustentado em outra voz). Afinal, todas as harmonias derivadas de h_1 , pudemos verificar, foram sempre circunscritas a uma escala usual, maior, menor ou modal, as quais não admitem três notas sucessivas formando um y_7 . Analisemos os desdobramentos de $V[a_4]$, assim como os caminhos dos $\text{Amp}[\text{DimAd}[h_1]]$, para presenciarmos a gradual inserção de y_7 .

Fig. 24 – *id. ibid.* fig. 23

Antes de continuarmos, uma breve observação precisa ser feita. Acredito que a aproximação de uma 2^aM para uma 2^am , mediante uma voz parada e a outra se aproximando cromaticamente, não necessariamente adiciona uma grande sugestão da célula y_7 . Contudo, este tipo de caso também passa a ocorrer frequentemente, como entre os vni. I e II e os vni. IV, no acorde de c. 147 (*cf.* fig. 24 e partitura original), e por isso serão contabilizados à análise, como evidência de “aceitação” de uma sonoridade. O mesmo acontece, ainda neste compasso, entre o Dó# dos vni. I e II e Mib e Ré dos vc., assim como Lá e Sib dos vni. I e II, em c. 148, em direção ao Si dos vc.

Um evento de substituição breve destas pontuações de acordes, nas vle., ocorre com a entrada de um tipo $V[F[h_1]]$, onde os $F[h_1]$ apareciam nestes mesmos instrumentos de c. 121 em diante. O tipo de mudança é grande, ao ponto de conter colcheias e articulações seguidas tal qual nas pontuações $Amp[DimAd[h_1]]$, e um um desenho muito característico e particular, possivelmente derivado de $Amp[y_5]$, mas com redução de intervalo para $\{0, 1, 4\} = y_8$, uma nova célula. De fato, há com esta célula uma possível referência, desta vez com melhor embasamento do que uma referência a Strauss, ao motivo D-S-C-H, usado por Shostakovich como menção musical ao seu próprio nome. Não é a única vez em que Lutoslawski parece ter utilizado o motivo, visto a referência em seu “Concerto para Orquestra”, onde repete algumas vezes, na seção “*Allegro Giusto (Alla Breve)*”, a partir dos Trombones, Lá, Dó, Réb e Sib, logo antes do número de ensaio 63. Em “*Musique Funèbre*”, neste 3º movimento, o motivo é insistido algumas vezes até 160, e intercalando com uma $DimAmp[a_1]$ tal qual a dos vni. III e vles. nos c. 152 e 153, mantida na mesma articulação (ataques fortes e curtos em *staccato*).

Fig. 25 – motivo D-S-C-H, “y₈”, c. 150

F[a₄] e VFI[a₄] se intercalam em c. 147, e Amp[a₄] explicita o processo de continuação dos vni. I e II em c. 148 e 149, em c. 150 e 151 sendo transposição exata de c. 144 e 145. A entrada de y₈ em c. 150 é especialmente marcada por um acorde de perfil restrito à tessitura grave (*cf.* fig. 26), cuja escuta das alturas de maneira bem-definida é ao menos dificultada, e cujo objetivo difere de todos os outros acordes anteriores justamente pela sua predileção ao grave, com maior presença de notas abaixo da tessitura de tenor (“Dó 3”), 3 notas ao total, antes sendo “regra” um máximo de 1 ou 2 notas (*cf.* fig. 22, 23 e 24). Esse foco maior à escuta ao grave se mantém especialmente por influencia da entrada da nova ideia nas vle., fig. 25, e em toda a fig. 26 fica visível a presença de no mínimo 2 notas abaixo de “Dó 3” em todos os acordes a partir dessa entrada, c. 150, com direito a exploração ainda mais direcionada ao extremo grave dos cb.

As sugestões de y₇ ainda se fazem importantes, visto que este processo levará, como será visto mais à frente, à adoção sistemática dessa célula não mais como “sugestão” entre duas vozes, mas literalmente como harmonização de 3 vozes simultâneas, com as 3 notas de y₇. A presença mais sugestiva ocorre entre o Mi dos vni. III e IV e as notas Fá e Mib dos vni. I e II. Situação idêntica se mostra em c. 154, entre o Fá das vle. e vc. contra Mi e Fá# de vni. I e II. Ainda mais uma vez, ocorre isso entre Mib de vni. III e Mi e Ré de vni. I e II, assim como em c. 161, no segundo tempo, entre vc. com cb. indo contra vni. III e IV. Sugestões da sonoridade y₇ tais quais descritas no parágrafo imediatamente posterior à fig. 24, que alguns poderiam achar válidas como evidência da “aceitação” da sonoridade na escrita, embora não sendo a minha opinião pessoal (ainda mais por já constar a sonoridade no c. 72, e parecer ter alguma origem na própria linha a₁), de fato podem ser observadas em vários casos extras além daqueles descritos no parágrafo referido, e são similares à “falsa relação” na música tonal: c. 152, 158, 160 e 161 contém, sob a distância de uma colcheia, notas entre a harmonia e a linha de vni. I e II que delineiam as três notas de y₇ em uma ordem não unidirecional, isto é, não sendo uma

simples ascensão ou descenso cromáticos, por natureza unidirecionais. Sob o risco de repetição, em prol de maior esclarecimento, ressalto novamente: não é importante mostrar essas aparições da célula tão somente porque antecedem um fenômeno maior posterior, mas também porque elas simplesmente não constavam, harmonicamente, como sonoridade empregada sequer uma única vez antes da entrada de *a*₄. Inclusive, a partir da entrada em *arco*, abandonando o predomínio inicial de *pizzicato*, em c. 84, não há sequer uma dissonância mais forte que a 2ªM durante muitos compassos, constando a primeira provavelmente em c. 108, na primeira entrada de Ad[h₁], o lugar onde se foge finalmente da restrição à pentatônica.

Fig. 26 – *id. ibid.* fig. 23, últimos acordes antes de AmpDim[m₁] (*cf.* fig. 28)

É preciso, antes de avançarmos na análise do conjunto de notas de vni. I e II, analisar os acordes reduzidos nas figuras. Se nos debruçarmos sob a coleção de notas de cada acorde, e avaliarmos que cada um deles possui 5 ou 6 notas, então dentro de cada compasso teríamos a possibilidade de 2, 3 ou 4 acordes seguidos, já sabendo que são muito distintos harmonicamente entre si, fazendo uso de todas as 12 notas disponíveis. Porém, uma verificação minuciosa revela

que dois acordes seguidos, dentro de cada compasso, sempre possuem 1 ou 2 notas em comum, não mais nem menos. E mesmo nos compassos em que há 3 ou 4 acordes (c. 139, 141 e 148), ou naquele com 2 acordes de apenas 5 notas (c. 145), sendo este o único que não apresenta notas em comum entre ambos os acordes, o conjunto de notas usados nunca alcança o total de 12: são sempre 10 ou 11, nunca mais nem menos. Isso poderia indicar um pensamento de herança pós-Dodecafonismo, extra-oficialmente serialista, onde nem todas as notas precisam ser obrigatoriamente usadas. Porém, isso fornece uma espécie de programa para a análise: verifiquemos as notas que faltam, e descubramos se as mesmas aparecem em linhas não harmônicas, principalmente as expansões de a_4 no agudo e de y_7 ao grave. Antes disso, um aviso: esta análise, por mais completa que se pretenda, não possui a intenção de analisar nota a nota todas as coleções de todos os compassos, de maneira a buscar evidências de serialização sistêmica e perfeita. Os procedimentos que serão demonstrados no próximo parágrafo podem valer para muito mais partes da obra do que somente as escolhidas, inclusive podendo ter já começado em algum momento anterior.

Confira as figuras 22, 23, 24 e 26 para acompanhar e atestar as verificações aqui postas. Em c. 137, a nota faltante entre os acordes pontuados é o Mi. Em c. 139, é o Si. Em c. 141, é o Ré. Coincidência ou não, nos três casos essas notas aparecem como a segunda das células y_6 do segundo tempo do compasso anterior ao das suas “faltas”. Em c. 142, o Sol e o Si faltam. Em c. 143, o Sol e o Ré. Em c. 145, Si e Mib. Sol e Dó $\sharp$ faltam em c. 146. Lá $\flat$ falta em c. 148. Essas notas aparecem com boa frequência em linhas melódicas próximas, um pouco antes ou um pouco após tais acordes, e em alguns casos durante linhas simultâneas (mas obviamente não em notas simultâneas aos acordes, pois elas estão todas contabilizadas neles), como em c. 148 com o Lá $\flat$ nos vc. Contabilizando c. 151, 151 e 152 simultaneamente, é verificado que falta o Sol, este por sua vez repetidamente reafirmado pelas vle. O c. 156 não contém Sib, que aparece repetidamente nas vle., situação tal qual em c. 150 e 151. E se contamos c. 155 e 156 simultaneamente, o Fá não aparece em nenhum dos 3 acordes, mas aparece logo antes do 1º nos vc., e logo depois do mesmo nos vni. I e II.

Da mesma maneira que os acordes próximos, no mesmo compasso, possuem poucas notas simultâneas e quase cobrem os 12 tons, sendo os restantes encontrados em linhas suplementares melódicas, o desenvolvimento de a_4 passa por procedimentos parecidos, referente ao campo harmônico utilizado. É verdade que, provavelmente, para manter a

velocidade das semicolcheias com certa facilidade e ainda dispor de variado grau de flexibilidade nessas linhas de vni., foram escolhidas as figurações de 4 notas para os 4 dedos e saltos, quase sem exceção, de 5ª ou de graus conjuntos (segundas), durante o trecho de c. 142 a 156. Ainda que a facilidade instrumental não fosse a busca primordial de Lutoslawski, seria muito complexo realizar figuras rápidas com variabilidade de notas praticamente serial sem uma boa adaptação idiomática aos instrumentos. Essas 4 notas em geral formam, quando são combinadas com as próximas 4 numa 5ª distantes, escalas comuns, visto que nessas 4 notas há, quase sem exceção (a única é o terceiro tempo de c. 147), dois tons e um semitom. Contudo, as escalas traçadas brevemente possuem poucas de suas notas reafirmadas, em geral somente 2 das 7, em grande contraste pela formação de um novo campo harmônico na continuidade da linha. Esses procedimentos seriais (ou “quase”), que possuem antecedentes nas frequentes modulações do Romantismo, fazem parte usual da técnica de grande parcela dos compositores, cuja filosofia não diferiria muito de um paralelismo que pode ser bem visualizado quando traçado à literatura: aconselha-se normalmente aos estudantes, em seus textos, a evitar repetição de palavras em um curto espaço de tempo, salvo efeitos evidentemente propositais, como um possível meio de evitar uma sensação de pobreza de recursos e de imaginação ou conhecimento. Descreveremos no parágrafo seguinte o processo pelo qual se gera a escolha das notas.

Sempre fazendo menção às linhas em semicolcheias dos vni. I e II, a escala traçada pelas primeiras 8 notas de a₄, em c. 142, não contém as notas Lá[#], Dó[#], Ré[#], Fá[#] e Sol[#] (esta última sendo atingida por final, após a escala, e sustentada como conectivo para c. 144). A escala traçada por I[a₄] em c. 144, porém, possui todas essas notas, apenas tendo Fá e Si em comum com a primeira escala. A escala traçada com as 7 notas de c. 145 e 146 não possui Si, Dó[#], Ré[#], Fá[#] e Sol[#]. A escala traçada por c. 147 até a primeira nota de c. 148 as contém todas, somente tendo em comum com a anterior Mi e Sib. Amp[a₄] em c. 148 e 149 repete o mesmo procedimento, as 8 primeiras notas gerando um campo harmônico cujas notas faltantes estão todas entre as 8 notas seguintes, e com esta segunda escala ocorre o mesmo para a escala entre as 4 últimas de c. 150 e 4 primeiras de c. 151. Esta última também é complementada inteiramente pela escala com as 8 primeiras notas de c. 152, que por sua vez possui a mesma relação com as 8 notas seguintes, e desta para c. 154, da qual finalmente fecha-se o ciclo de mútua complementaridade junto ao c. 155. Em c. 156, ocorre uma modificação considerável do espaçamento das células de a₄, o que tipicamente indicaria um direcionamento, uma mudança de padrão para uma outra nova seção (sempre contínua) neste movimento. Como pudemos observar até agora, há transformações constantes dos materiais, sem seccionamento formal,

mantendo a continuidade e fluidez das ideias, e quando sofre-se uma alteração geram-se materiais que são por sua vez explorados com especialidades próprias, tal qual numa nova seção. Este tipo de metamorfose (tal qual definido pelo título) faz lembrar as “*Developing Variations*”, termo definido por Schoenberg em “*Style and Idea*” (cf. p. 39).

De fato, não apenas em c. 157 ocorrem mudanças com relação aos motivos utilizados pelos vni., como também entra em jogo uma complementaridade com outros instrumentos realizando frases em semicolcheias, permitindo um fluxo ininterrupto de notas por pelo menos 11 compassos desde c. 157 (tendo este empuxo já iniciado em c. 154, neste momento ainda sem a complementaridade de semicolcheias em outros pentagramas). Os novos motivos são, independentes do que se gostaria de tentar encontrar como predecessor derivativo, tríades simples, que se intercalam com motivos escalares simples, estas surgindo quando vni. I e II silenciam, em uma complementaridade que não deixa um só espaço de tempo sem colcheias soarem. Justamente neste compasso o “micro-*cluster*” y_7 deixa de ser apenas “sugerido”, e passa a contar com empregabilidade direta na harmonia (embora nem sempre em formato de *cluster*, i.e., com suas notas todas agregadas). Contudo, acredito que esta entrada possua um caráter mais transicional, visto que este motivo de tríades parece não ser mais aproveitado, ficando localmente restrito (até c. 166), ainda que mais à frente no movimento outras ideias de base triádica venham a surgir. Outra evidência deste caráter transicional seria o fato de que o motivo das vle., y_8 (D-S-C-H), não se interrompe, ainda sendo desenvolvido até c. 162, portanto não fazendo uma grande preparação para a entrada desta nova linearidade. Convencionemos chamar a célula triádica de “T”, e a célula em escala de “E”, sem numeração, para dar conta de uma classe grande de variações intervalares que não lhes retira a característica de tríade e escala. Desta maneira, é possível chamar toda a linha de vni. I e II entre c. 157 e 166 simplesmente por V[T], ou AmpV[T], e o mesmo valendo para todas as linhas complementares em relação à célula T, já ditas como sendo em forma de E. Essas nomeações são justificadas agora pelo uso amplo destes elementos mais tardiamente no movimento.

Fig. 27 – um novo jogo de complementaridade através da aplicação mais direta de células de tríades (“T”) e escalas (“E”), c. 157 a 159, o qual não deixa um “buraco” de tempo vazio de semicolcheias

A organização de escolha de notas a partir de c. 157 não é diferente, rigorosamente, da descrita para as linhas a partir do advento de a_4 . As células a partir deste trecho, Amp[T] e E, conseguem, da mesma forma como as continuidades de a_4 , sublinhar escalas usuais de 7 notas, e a partir das 5 que não constarem nelas montar-se-ia a imediata seguinte. A cada 2 tempos de semínima (estendendo-se até a cabeça do tempo seguinte, que seria o 3º) uma escala é sublinhada, sendo nos próximos 2 tempos alterada para uma complementar às notas inexistentes da anterior, e para perceber isso basta realizarmos uma verificação descritiva. O campo harmônico de Fá M apresenta-se em c. 157 até a cabeça de c. 158 nos vni. III e IV (*cf.* fig. 27). As notas inexistentes nesta escala encontram-se todas em Si M, por sua vez o exato campo de vni. I e II no c. 158. o 3º tempo de c. 158 nos vni. III e IV e o 1º tempo de c. 159 demarcam Sib M, complementar do Si M anterior. A próxima escala é o Mi M do 2º tempo de c. 159 para o 1º de 160. Depois temos Mib M de c. 160 a 161 (2º e 1º tempos, respectivamente). Temos Ré M de c. 161 a 162, Láb M nos 2 tempos finais de c. 162 (a célula E passa agora para as vle., de forma a se manter em tessitura abaixo daquela dos vni. I e II), Ré M em c. 163, Réb M de c. 163 a 164, Sol M nos 2 tempos finais de c. 164, e por fim um Fá# M em c. 165 e um Dó M em c. 166. Uma curiosidade a respeito desta sistematização: se forem considerados apenas os campos harmônicos maiores (os campos menores naturais e os modais são equivalentes, realocando-se apenas a tônica), todas as notas excluídas de uma escala estão naquelas à distância ou de trítono ou de 2ªm (isso é verificável ao se olhar um único exemplo: Dó# M não possui Si, Ré, Mi, Sol e Lá, as quais estão todas presentes somente em Dó M, Ré M e Sol M, dentre as escalas maiores). Podemos afirmar consequentemente que as tônicas destas escalas se moveriam de maneira idêntica à série onipresente do primeiro movimento: sempre por trítono ou cromatismo. Se foi um efeito, sutil que seja, planejado ou não por Lutoslawski, é objeto nosso de especulação.

A ingerência definitiva de y_7 na harmonia se completa a partir de c. 157, sempre aplicada na cabeça de alguns tempos em variados compassos. As “sugestões” antes colocadas, através de incursão da nota intermediária colocada entre as duas (que forma uma 2ªM) que são tocadas por uma só linha, agora são incisivamente pontuadas pelas harmonias Amp[DimAd[h₁]]. A ascensão gradual do uso deste y_7 , gerando um aumento da quantidade de dissonâncias empregadas regularmente, desmente uma possível tese de que, no movimento anterior, a escuta do compositor seria de base tonal. Em realidade, ele mantém a escuta tonal naquele movimento para conseguir espaço de manobra em direção à dissonância neste presente movimento. Enfim,

o serialismo e a integração de dissonâncias seriam enxergadas pelo compositor menos como uma única e verdadeira técnica de composição, e mais como uma dentre várias possíveis, e isso é visível pela variedade de usos desta peça (inclusive pela inserção gradual das mesmas, e pela mistura “desavergonhada” com escalas tradicionais, horizontal e verticalmente, ainda que brevemente “jogadas”).

O segundo tempo de c. 157 contém y_7 , sempre de cima para baixo (notas do grave para o agudo), Láb, Sol e Lá, primeira instância desta célula. O primeiro tempo de c. 162, com Mi, Mib e Ré (2ª semicolcheia de vni. I e II). Com o primeiro tempo de c. 163, temos Ré, Mib e Réb. Ainda neste compasso, no terceiro tempo temos Sib, Lá e Si. Antes de continuarmos a demonstração das instâncias em que a célula aparecerá, a *arsis* a este compasso demarca surgimento de uma nova ideia nos vc., AmpDim[m_1], um primo das figuras que intermediavam as células y_8 (D-S-C-H) nas vle. (visto que estas mediadoras são derivadas de a_1 , esta em si derivada de m_1). Ela basicamente é uma sustentação de uma nota por vez em tessitura mais grave que as de vni., com repetição da mesma em velocidade de semicolcheias (embora possua um início abrupto com uma só nota diferente da fixa, à 2ªm que “decai” cromaticamente nela, formando assim a Dim[m_1]), e sempre *crescendo* ao *fortissimo* em direção a uma pulsação de acorde do tipo DimAd[h_1] (a ampliação tendo sido dispensada agora, pois os acordes não se sucedem mais de maneira próxima um ao outro, formando um perfil rítmico dentro de um só compasso).

Fig. 28 – a vinda de uma nova ideia, AmpDim[m_1] (c. 163), sempre antecipando, de forma conjugada, os acordes Amp[DimAd[h_1]]

A cabeça de c. 166 possui a expressão pura de y_7 , e desemboca num gesto novo e simples, um Mi sustentado, que atrai a vinda de uma nova expressão, uma espécie de Amp[E] em c. 169. Aquele Mi, junto com Ré e Mib nas vle., formam outra instância harmônica de y_7 em c. 168. As figuras do tipo E se tornam dominantes enquanto voz principal mais aguda, e de c. 169 a 177 de direção descendente sempre, este último fato representando uma pequena quebra da expectativa estrutural normal até então - sendo tomada graças à continuação daquelas notas agudas sustentadas a partir do Mi de c. 167, que fazem bom efeito enquanto continuação “ressonante” dessas figuras derivadas em forma de E a partir de c. 169. Por um maior esclarecimento, repetimos aqui a razão pela qual este movimento linear descendente quebra a expectativa antes usual: era procedimento padrão para as linhas mais melódicas deste movimento, tanto no agudo quanto as do grave, alterar frequentemente suas direções, sem nenhuma preferência estatística de direção, ou seja, o desenvolvimento destas linhas envolvia múltiplas repetições de seus contornos, fragmentados ou ampliados, que ora estavam ascendentes, ora se punham descendentes (portanto com aplicações múltiplas dos processos de inversão e ampliação, isto sem contar os óbvios de transposição). Isso valeria para praticamente todas ideias lineares desde c. 86, quase sem exceção (a única provavelmente sendo a das vle. entre c. 121 e c. 136, que quase não é linear, por não ser uma linha sem pausas, mais próxima ficando ao perfil de pulsação contínua e repetitiva), e agora encontramos definitivamente uma forte exceção. Por este motivo, pelo forte gesto local com a afirmação da nota Mi em c. 167 (que interrompe o fluxo antes constante de semicolcheias), e pela entrada de AmpDim[m₁], é que se demarca um seccionamento de maneira bem mais destacada que a suposta seção anterior, a qual baseava-se no Contraponto de figuras Amp[T] e E a partir de c. 157, mais com funcionalidade de ponte, de transição. É claro, este movimento não possui seccionamentos reais, tudo está em um fluxo único, o movimento inteiro tem caráter de desenvolvimento, portanto transicional, sendo de maneira geral instável (em comparação ao primeiro e ao último, que é um espelhamento do primeiro, e cujo “mantra” inspira comparações com o minimalismo). Mas, devido ao caráter de desenvolvimento de ideias específicas, estas sempre surgidas como metamorfoses das anteriores (tal qual o título sugere), podemos considerar que haja seccionamentos para cada ideia, e que algumas delas são mais significativas do que outras. C. 157 parece mais uma condensação contínua e imediata das linhas anteriores, ainda que mudem os perfis melódicos, do que um momento de mudança de padrões estruturais neste movimento. A AmpDim[m₁] em figura de *tremolo* (mas de ritmo definido, semicolcheias) consiste majoritariamente na sustentação de uma nota, ainda que tenha início e fim distintos, e por isso podemos considerá-la “pai” das notas sustentadas ao agudo a partir de c. 167, que vão

acompanhar todas as Amp[E]. Ambos, tanto as notas sustentadas quanto as escalas traçadas, possuem função textural e harmônica a esta altura, coisa que com o desenvolvimento se alterará, mas enquanto isso limitam-se à esfera melódica.

Em c. 170, no terceiro tempo, temos com Lá $\sharp$, Si e Lá (de baixo para cima na partitura) a formação harmônica de y_7 . Situação idêntica, transposta meio-tom abaixo (ou equivalente, pois elementos da harmonia são transpostos 9^am abaixo), temos em c. 172. E Fá, Sol $\flat$ e Sol no segundo tempo de c. 174, assim como com o segundo tempo de c. 178 possuindo Lá $\flat$, Sib e Lá, e em c. 181 Mi, Fá e Fá $\sharp$ no terceiro tempo. Temos mais densidade em c. 174 e 181, pois a célula se encontra neles densa, tal qual num *cluster* parcial, o que já é mais uma evidência de incorporação de densidade harmônica gradual. E, pontuando o mesmo acorde nas 3 vezes, vemos densamente articuladas nas cabeças dos c. 183, 184 e 185 as mesmas três notas em formação y_7 , Fá, Fá $\sharp$ e Sol, também juntas. Além destes casos de emprego direto, os casos em que há a tal “insensibilidade” para dissonâncias entre duas vozes, como ocorrera antes de c. 157, não deixam de acontecer com frequência, o que seria naturalmente imaginável, considerando a ampliação de dissonâncias na harmonia pulsada. Não vamos listá-los todos aqui, pois este não é mais o foco da composição a esta altura. Podemos ver, através de todos casos narrados, que a permissibilidade de dissonâncias fortes como este mini-*cluster* y_7 na harmonia se torna extensivamente aplicada.

Tanto esta célula de dupla dissonância, y_7 , se mostra relevante ao pensamento composicional a esta altura, que ela acaba sofrendo um certo paralelismo para a estrutura horizontal. A célula é rebatida para o plano linear através dos “desenvolvimentos” do grande gesto da nota Mi alcançada em c. 167. Considerando que todas as aparições da linearidade de Amp[E] nos vni. são acrescidos de certa “ressonância artificial”, feita pelos vni. III e IV nas primeiras notas (as mais agudas) das Amp[E], elas formam um caminho paralelo, ao longo de muitos compassos (até c. 187), que fixam-se majoritariamente sobre permutações variadas das notas de y_7 , com suas devidas expansões e sequenciamentos de tempo irregular. Basta observar a coleção de notas dos vni. III e IV entre c. 169 e 173, depois entre c. 175 e 177, c. 180 a 182, c. 183 a 186. Além disso, a escolha das escalas sublinhadas por vni. I e II, quando alteram-se, segue o mesmo padrão de mudanças longínquas de campo harmônico, tal qual já vinha ocorrendo desde a_4 , e de antes também.

Essa intromissão nos leva a parênteses muito necessários por agora. Essa escolha de mudança de campo harmônico, em prol de uma complementaridade com todas as notas faltantes, pode ser traçada desde bem antes de a₄. Este princípio de complementaridade presente nas intenções de Lutoslawski possivelmente não foi a primeira ideia do compositor. Em realidade, a revelação subjacente, a de que para se ter tal complementaridade seria necessário o uso das escalas maiores transpostas à 2ªm ou ao trítone, pode ter sido o primeiro pensamento estrutural seu, quem sabe até antes da ideia de “cobrir” todas as notas neste movimento, e não apenas pelo compositor pensar nos encaminhamentos tal qual a série do primeiro movimento (2ªm e trítone), mas também porque ele aplica este tipo de transposição neste movimento bem antes de a₄. Em realidade, já descrevemos a estrutura dos vni. de c. 86 em diante como transposição deste tipo. Porém, também acontece com b₁ e todo seu desenvolvimento. Basta considerar as últimas 3 notas de b₁ como complementares (e elas são usadas assim depois, derivativamente, como em c. 116, 117, 118 e posteriormente), e considerar a base principal: uma 3ªM, uma 5ªJ, e uma 3ªm, do grave ao agudo, com baixo em Ré na entrada de b₁ inicial. Ora, um compasso depois a base é Lá_b. Ora, se considerarmos como dentro da tonalidade de Sol as 4 notas iniciais de c. 117, e depois em Ré_b da última nota deste compasso para a primeira de c. 119, temos também a base em Dó em c. 119, em Fá # em c. 120. Se considerarmos após a primeira nota de c. 121 estarmos em Fá, temos base em Si em c. 122, depois em Sib em c. 123, Mi em c. 124, Mib em c. 126. Todas as notas-base aqui anunciadas se sucederam regidas pelos únicos intervalos lineares da série do primeiro movimento. Isso continua ocorrendo com a entrada de b₂. São traçadas em ordem, para cada compasso a partir de c. 129, as tonalidades maiores (parcialmente expostas, sem afetar a validade do achado) de Sol, Ré_b, Dó, Sol_b, Fá, Si, Sib, Mi, Mib, Lá, Lá_b e Ré (em c. 140 este último, finalizando a vigência do desenvolvimento de b₂), demonstrando a intenção do movimento de origem na série inicial. Por isso, poderíamos duvidar qual ideia de organização para este movimento teria vindo primeiro: o princípio de transposições limitado à ordem serial fixada pela linha do primeiro movimento, ou o princípio da complementaridade das notas faltantes (de origem cromático-dodecafônica). Mas independe o interesse inicial, porque ambas coincidem, propositalmente ou não.

O c. 181 poderia surpreender pela inversão do movimento escalar, antes somente de cima para baixo, mas pouco após isso a ideia se desenvolve brevemente, encerrando-se em c. 188. É uma mera variação, um “frescor” local. Antes desta inversão temos uma ideia um pouco mais interessante, em distinção às anteriores. É o c. 183 a marcar a vinda de uma nova textura

linear, possivelmente uma mistura de derivação dupla: a parte textural de AmpDim[m₁] (a partir de c. 163) mistura-se com as linearidades das permutações de y₇ nos vni. III e IV (a partir de c. 169). Esta ideia é reaproveitada diversas vezes, tal qual acontece com as células D-S-C-H anteriores, e da mesma forma possui um intermediário (entre c. 185 e 187) para levar a uma transposição desta ideia (frequentemente com variações dos intervalos): também um tipo de AmpDim[m₁] (tal qual em c. 163 e 164, nos vc.), mas com intervalos variados (ao invés de sempre a 2^am), e com caráter cíclico de duas semínimas. Este procedimento dura até c. 200, a partir do compasso seguinte o intermediário assumindo-se num amálgama com a própria ideia principal como uma linearidade única e repetidamente explorada, o que gera um novo “*modus operandi*” ainda a ser comentado. Antes de seu término, possui uma repetição (sempre variada) de c. 188 a 193 (ideia principal até c. 190, em c. 191 o intermediário), e depois de c. 194 a 200 (ideia principal até c. 196, em c. 197 o intermediário). Nessa última repetição, vem à tona nos vni. e vle. uma ideia que imbui a mistura de Dim[m₁] com a célula E, portanto “parente” de todas as ideias que vêm em articulação de *tremolo* mesurado em semicolcheias. Considerando a sua delineação de escalas, o procedimento novamente é o mesmo já explicitado, o de transposições via 2^am ou trítone, complementando todas as notas faltantes: Mib M em c. 194 a 196, Lá M em c. 197, Láb M em c. 198, Ré M em c. 199, e Dó# M parcialmente exposto em c. 200. Esta ideia sobre E transforma-se agora em c. 201 sobre T em forma de terças ascendentes (nunca se usa uma T única nesta peça, usa-se sob sobreposições), também delineando um campo harmônico de escala, e ainda continuando o processo de transposições já ditas: Sol M (já ao trítone em relação ao compasso anterior) de c. 201 a 204, Fá# M em c. 205 (um novo intermediário em inversão, direção descendente de T), Dó M em c. 206, Si M em c. 207, Fá M de c. 208 a 212, Mi M em c. 213, e Mib M ou Sib (ambos servem) parcialmente expostos em c. 214. Essa entrada dupla de 2 ligeiras transformações simultâneas em c. 201 é ressaltada harmonicamente pelo retorno repetido do “micro-cluster” y₇ na harmonia, nas cabeças de c. 201 a 205 (tal qual ocorre em c. 183, em perfil similar). Como podemos começar a sentir, existem uma tendência à sequência e repetição nesta fase final do movimento, acumulando com mais tensão uma energia direcionada ao próximo movimento. C. 208 denota mais uma pequena transformação: adiciona-se mais um aumento de intervalo (sempre uma 2^a extra) às linhas em forma de *tremolo* das vle. e vni. I e II, antes por segundas (célula E em c. 194 a 200), depois terças (célula T em c. 201 a 207), e agora por acordes quartais. É uma ampliação programada direcional das transformações de uma ideia comum.

O c. 206 denota uma harmonização ainda mais densa, com dois usos dobrados (não é pleonasma) de y_7 , na cabeça do compasso com Fá $\sharp$, Sol e Sol $\sharp$, e também Ré $\flat$, Ré e Ré $\sharp$, e no segundo tempo com Dó, Ré $\flat$ e Ré junto com Sol, Sol $\sharp$ e Lá. Em c. 207, mais um duplo uso dobrado, no segundo tempo com Sol, Fá $\sharp$ e Fá simultâneos a Dó, Si e Lá $\sharp$, e no terceiro tempo com Lá, Lá $\flat$ e Sib juntos a Dó $\sharp$, Ré $\sharp$ e Ré. Um outro uso dobrado é feito de y_7 na cabeça de c. 208, com Sib, Lá e Sol $\sharp$ simultâneos a Ré, Mi $\flat$ e Mi, similarmemente acontecendo (por conta das repetições) em c. 209 a 212, mas de c. 210 a 212 havendo uma extensão destes acordes pontuados aos outros tempos, sem necessariamente repetir notas ou disposições harmônicas, mas com as mesmas células y_7 dobradas, e três vezes em c. 210, representando assim uma condensação harmônica cada vez mais ampliada. Inclusive, as harmonias, neste ponto, não possuem sequer uma única nota que não pertença a alguma célula y_7 . Essa ênfase ao uso harmônico dobrado de y_7 em vários tempos de vários compassos é durável, de c. 201 a 214, por toda a vigência das linhas em forma de *tremolo* nos vni. I e II (como continuação da linha iniciada nas vle.), pelo menos. Mas estende-se, mesmo após a pausa “climática” de c. 215, daí em diante, até c. 221, a partir de onde há um evento formal específico a ser visto.

Em particular, temos a dominação da célula final, a última que se desenvolverá como linha principal ao agudo até o fechamento deste movimento. Esta célula final é simplesmente partes de células E formatadas tal qual em c. 181, mas neste caso fragmentada pelas semínimas. Elas vieram de figuras de preenchimento textural de c. 205 até c. 214, diferenciando-se destas pois tais eram de base meramente cromática. Há, com isso, uma observação de grande interesse: nestes momentos finais, são preteridas as invenções de ideias melódicas maiores pelo desenvolvimento de motivos. Tanto isso vale, que deixamos de nomear essas novas ideias com símbolos próprios, tão inespecíficos sendo seus perfis individuais. Podemos aventar mais de uma justificativa para esta escolha estrutural. Uma possibilidade seria o fato de que o “*Apogeu*” ao qual se direciona este movimento é em si um movimento livre de forças melódicas, coisa que poderá ser verificada no capítulo seguinte. Mas é mais do que isso: em desenvolvimentos feitos longamente, há uma tendência de fragmentação das ideias, até alcançar os menores motivos com os quais se possa trabalhar e erigir estruturas mais longas e mais abertas em possibilidades metamórficas. Sem a possibilidade da fragmentação, seria necessário repetir incessantemente ideias melódicas inteiras ao cúmulo do cansaço, e tampouco seria possível erigir “do nada” uma nova ideia melódica, ao menos sem um choque contra o fluxo único ao qual este movimento se prende.

As figuras lineares principais de c. 215 a 221 consistem, descritivamente, de uma linha única cromática mais grave em direção contrária a de uma única escalar (graus conjuntos) mais aguda, esta nem sempre significando as notas mais agudas de seu momento (como acontece no primeiro tempo de c. 216, onde a linha mais aguda está com as vle., não atingindo as notas mais agudas daquele tempo de semínima). As duas são articuladas ritmicamente homofônicas, e sempre presentes quando não há pausa de semínima, e sempre as duas linhas movendo em direção contrária às suas respectivas na semínima anterior. Desconsiderando a linha cromática, mais grave, e nos restringindo à linha em semicolcheias, mais aguda, traçam-se as escalas programadas entre c. 215 e 221: Lá^b M, Ré M, Ré^b M, Sol M, Sol^b M (de c. 218 a 219), Dó M (de c. 219 a 220), Si M e Fá M.

Em c. 222 temos uma espécie de DimAmp[a₁] para as vle. e vc., porém com a articulação em *tremolo* herdada das figuras dos vc. em c. 183. Esta linha elimina as pausas reais, mas continua havendo essas pausas nos desenvolvimentos do tipo E dos vni., como se houvesse uma antecipação de uma futura condensação, sempre com objetivo direcional a um ápice enérgico. Esses vni. mantém a lógica de modulações tal qual sempre se desenvolvia antes, de c. 222 a 225: Mi M, Si^b M (de c. 223 a 224), Lá M e Mi^b M. Em c. 226, há uma breve quebra da ordem, ao ser escolhido Ré^b M, mas em seguida há, até o último compasso de “*Metamorfozy*”, Sol M (de c. 226 a 227), Sol^b M, Dó M, Si M, Fá M, Mi M, Si^b M, Lá M, Mi^b M, Ré M e Lá^b M. A partir de c. 228 até o final, os acordes pontuados são passageiros, em forma de quintas sobrepostas (algumas delas sendo 5^adim.).

Enfim, há a maior manifestação de dissonância neste movimento com as figuras do tipo *trilo*, entre vni. III, vle. I e vc., onde a harmonia resultante é uma AmpAd[y₇] - considerando o *trilo* não ser mesurado por semicolcheias, impossibilitando sincronia e portanto sendo as duas notas soando praticamente contínuas -, com direito a um pequeno *cluster* de Lá^b a Dó, o maior e mais áspero que aparece até então na obra. Não me pareceu necessário esmiuçar os caminhos das vle. e vc. de c. 22 em diante, tampouco os caminhos das vozes individuais contidas nas harmonias pontuadas de c. 228 em diante, pois o princípio seguido é o mesmo em relação às costumeiras ampliações em forma de desenvolvimento: repetições de motivos e figuras (fragmentadas ou não) e sequências direcionadas (não necessariamente cíclicas e regulares).

O saldo final deste movimento, ao observarmos detalhadamente os seus componentes e trabalhos particulares, parece ser múltiplo. De fato, todo o conjunto de simbologias adotadas (as ideias a, b, m, h, v, i, dotadas de numerações sequenciadas, e células básicas y com numerações, E e T) revela que é possível esmiuçar fórmulas derivativas de anteriores para as posteriores, de maneira que tudo o que surge, mesmo com ares de frescor, tenha uma base genética pequena e com pontos em comum, e portanto todas as mutações são advindas de evoluções e transformações orgânicas e suavizadas. Grande analogia há com a Biologia, de onde a própria ideia de “metamorfose” surge.

Cada ideia nova repete-se com variantes a contento, sem exagero em seus usos, e depois é “abandonada” em prol de exploração de novas transformações. O título do movimento, remetendo às metamorfoses, é de fato um tanto descritivo acerca dos processos empregados, embora nem sempre as mutações aconteçam gradativamente. Há outro tipo de “mutação” que acontece, e não restrito às ideias horizontais: há incorporações gradativas de células harmônicas y na harmonia, as quais se iniciam geralmente pelo componente linear-horizontal, e em particular havendo, a partir de um certo momento, incorporação cada vez maior e sistemática de um tipo específico, a y_7 . Em particular, as linhas mais caracteristicamente melódicas, que surgem pouco após desenvolvimentos de motivos mais básicos do início, vão sendo desenvolvidas de modo que o processo inverso aconteça: elas vieram de fragmentos, e foram se fragmentando com o desenvolvimento, ao ponto em que não se tornou mais importante nomear as linearidades principais, tão “impessoais” tendo se tornado. Conforme já aventamos em certo parágrafo do capítulo, há algumas razões para acreditar que o processo de “despersonalização” linear fosse fruto de um planejamento antecipado, e parte disso poderá ser compreendida pela análise a ser feita do próximo movimento, no capítulo seguinte.

Tivemos, nestes dois movimentos iniciais, a escolha de métodos tanto pré-estabelecidos quanto uma “invenção”, se é que podemos chamar assim, de duas metodologias analíticas, uma de base especulativa e observadora, e outra de base numa simbologia matemática organizadora, para lidar com grandes quantidades de materiais e transformações. Suas necessidades se fazem evidentes ao longo da análise, mas são melhor explicitadas no subcapítulo de “Metodologia” da Parte I, p. 22. Além disso, ainda poderemos discorrer, tendo finalizado estas análises de superfície, diagnósticos a respeito dos novos paradigmas que Lutoslawski passa a incorporar em seu pensamento composicional, incluindo uma discussão a respeito de novidades do campo da linearidade, da textura e da polifonia, havendo na obra uma espécie de “vale-tudo” de

técnicas, visto seu pertencimento a um período intermediário na linguagem do compositor, portanto de grande experimentação dessas ideias, ainda que não necessariamente “experimental” nas atitudes de impulso criador. As análises dos próximos 2 movimentos não necessitam da aplicação de qualquer novidade em ferramentas analíticas, e não necessitam de prolongamento, visto a brevidade e autolimitação do próximo movimento, assim como a condição absolutamente derivativa do último movimento em relação ao primeiro.

Por fim, este movimento isoladamente utilizou de um dos 2 métodos que nesta dissertação desenvolvi, e qual chamei como “*Método das Variáveis Sintéticas*”. Embora não necessariamente possa ter sido o primeiro a pensar nele, desconheço publicação ou artigo com análise análoga a esta que tenha se sistematizado, e muito menos circulado com algum nome, integrante ao mundo da Musicologia hoje praticada nos ambientes acadêmicos. Apesar de ter sido explicado já na seção de “Metodologia” da Parte I, p. 22, neste capítulo fica claro o seu uso: resumidamente, ao lidar com uma grande quantidade de ideias, materiais e variantes transformativas, a reunião de tudo isso não poderia ser feita por textos, pois isso geraria uma confusão verbal, dada a multiplicidade de processos. Assim sendo, o método de organização pôde se inspirar pelas nomenclaturas matemáticas, visto os processos e ideias poderem se organizar tais quais variáveis e funções matemáticas, em Álgebra elementar e Cálculo básico. O uso de grupos com numerações se mostrou particularmente efetivo para a organização da vasta quantidade de materiais explorados, e ainda por cima as funções geraram pequenas “equações” que resumiram sinteticamente a hereditariedade de cada ideia nova.

3. Análise do terceiro movimento de “*Musique Funèbre*”

“Apogeu”, o título deste movimento, descreve perfeitamente a função formal deste curto episódio, que basicamente cumpre dois propósitos principais: um como clímax da peça, e outro como transição à “quietude” do primeiro movimento. Considerando o seu tamanho reduzido, e suas possibilidades de análise harmônica, nos propusemos a fazer uma redução deste movimento como um todo, colocando-lhe integralmente nas fig. 29 e 30. As enarmonias são usadas livremente, em prol de uma melhor disposição das notas e da leitura. Não foram colocadas todas expressões marcadas, mudanças de tempo, articulações nem textos, nos limitando apenas às notas, rítmicas e dinâmicas do início.

The image displays a musical score for the first measures of the third movement, "Apogeu". It consists of three systems of staves. The first system shows a piano (p) and organ (org) part. The piano part begins with a forte (ff) dynamic and features a complex texture of chords and moving lines. The organ part is also marked ff and includes a triplet of eighth notes. The second system continues the piano part with a sextuplet of eighth notes. The third system shows the organ part with a sextuplet of eighth notes. The score is written in 3/4 time and includes various accidentals and dynamic markings.

Fig. 29 – primeiros compassos do 3º movimento, “*Apogeu*”, redução de autoria própria, c. 234 a 238

Fig. 30 – últimos compassos do 3º movimento, “Apogeu”, redução de autoria própria, c. 239 a 245

Uma análise rápida deste movimento permite revelar um jogo de espaçamentos, e ao mesmo tempo uma certa mobilidade do ponto de vista da sensação de aspereza causada pelas dissonâncias acumuladas. Existe uma certa simplicidade na análise deste movimento, não só pelo seu tamanho, como pelo seu uso menos variado de técnicas diferentes. Grande parte dos acordes empregam o uso de todas as 12 notas, quase todas aparecendo somente uma vez, e todos aqueles acordes que não se encaixam neste uso são ainda *clusters* com boa parte dessas notas, sendo reduzidos em extensão em direção ao final do movimento, consequentemente havendo redução dos conteúdos de dissonâncias e, portanto, da aspereza total sentida.

O primeiro acorde, c. 234, usando todas as 12 notas, é o mais amplo, contendo simultaneamente a nota mais grave e mais aguda deste movimento. C. 236 contém um acorde transicional finalizador da sucessão de repetições do acorde inicial, que representa um grande impacto, um clímax, por ser o acorde mais dissonante da obra até então. Contudo, a continuação a partir de c. 236 e 237 reorganiza as 12 alturas na forma mais densa e mais dissonante, um *cluster* completo de Si a Sib, de baixo para cima.

É importante notar que, considerando a ampliação na tessitura do acorde inicial, e uma intenção de retornar à série no próximo movimento através de uma melodia única, em tessitura média, existe uma certa necessidade de puxar os extremos das vozes em direção ao meio, e Lutoslawski organizou de tal maneira que este direcionamento natural dos extremos é feito com ambas as vozes sempre realizando movimento contrário um ao outro, o que representa uma solução funcional para uma transição satisfatória de grandes amplitudes de notas e larga tessitura em direção a uma realidade muito mais estrita. Perceba que em acordes de *cluster* totalmente fechados, quando há aproximação para o centro com as duas vozes extremas se direcionando, as 12 notas não têm como continuar sendo usadas. Considerando esta tendência de usar acordes de 12 notas, juntamente com a ideia de direcionar para uma linha única que seja tocada em uníssono integral por toda a orquestra de cordas no seguinte e último movimento da obra, seria previsível que a transição harmônica poderia ser pautada por uma redução da aspereza total através da redução do tamanho destes *clusters*, e trata-se justamente do que ocorre aqui, a partir do último acorde de c. 242 (e fornece uma amostra inicial, reduzida, no segundo tempo de c. 238, vindo de um *cluster* completo, mas se tornando este acorde com apenas 10 notas). E este último acorde de c. 242 é justamente o primeiro, com exceção a este do segundo tempo de c. 238, que não contém todas as 12 notas. Em particular, é notável que todos os acordes a partir do segundo tempo de c. 243 representam *clusters* completos entre as notas

extremas, totalmente densos e sem um único espaçamento em que falte uma nota, embora nenhum deles de fato disponha das 12 notas, já vindos “defasados” de processos de redução da tessitura começados em c. 240. Ainda mais, nunca mais há ampliação de um acorde ao próximo a partir do acorde do último tempo de c. 243, indicando o direcionamento e esvaziamento final da sonoridade.

Também é fácil verificar que há um direcionamento pelas vozes mais extremas a partir de c. 240, em que são feitas sequências com as notas em um ritmo que desacelera, com a figura pela célula $\{0, 1, 3\}$, até o meio de c. 243, tanto com a voz mais grave quanto a mais aguda. Durante todo este trecho direcionado e de harmonias mais abertas (ainda não fechadas em qualquer *cluster*), todas as 12 notas estão sendo sustentadas uma única vez por alguma voz.

Conforme tornamos claro, a análise deste capítulo não requer grande extensão, tendo sido evitada a descrição compasso por compasso (tão necessária no movimento anterior devido à diversidade de técnicas e entradas de materiais novos), preferindo-se por fim salientar estatisticamente procedimentos ocorridos com frequência, e também os mais definidores de cada momento. Acredito que não se deve pensar, cientificamente, na proporcionalidade do tamanho da análise entre capítulos distintos. Este equilíbrio seria válido se a dissertação presente fosse uma forma de arte em si mesma, mas tudo o que é realmente requerido, tratando-se de uma análise de caráter rigoroso, é que os melhores meios para dirimir dúvidas acerca do objeto analisado sejam tomados.

4. Análise do quarto movimento de “*Musique Funèbre*”

Este movimento, “*Epilog*”, não representa, neste ponto, nenhuma grande novidade para a obra. Ele é uma retomada das ideias do primeiro movimento, e esta espécie de “espelhamento” (ideia provavelmente retirada de Bartók, que em várias de suas obras de câmara, como os Quartetos de Cordas 4 e 5, os cinco movimentos representam um espelhamento de materiais, formas e estruturas, do 1º com o 5º, e do 2º com o 4º) não é, contudo, uma retrogradação literal. Há, neste caso, vários pequenos eventos, cujo material não possui diferenças significativas com o primeiro movimento, mas cujas singularidades precisam ser descritas ao menos para que se compreenda a estrutura única deste movimento. É também razoavelmente simples a descrição dos acontecimentos aqui, de maneira que esta análise pode ser sinteticamente resumida. Para isso, é preciso separar alguns materiais tal qual eles ocorrem no primeiro movimento.

Considere a série original, tal qual na fig. 2, como S, e os c. 30 a 32 como uma estrutura E. Relembre a estrutura de cânones à distância de mínima como uma estrutura primordial do primeiro movimento, cuja própria designação será tomada como Im[S] a partir de agora. Com estes 3 termos, podemos descrever todos os pequenos processos que decorrem deles, e praticamente cobrir o movimento inteiro.

O c. 246 deslança uma S transposta (3ªM acima da nota original, descontando-se a oitava na qual sua tessitura se encontra), mas cuja nota não aparenta ser de sumária importância. De fato a partir da repetição das 12 notas, na 13ª, em c. 250, há um esvaziamento imediato da sua força e do emprego generalizado dos dobramentos. Este esvaziamento direciona a um evento do tipo E, mas sem impacto de entrada, e em um *crescendo* expressivo ao c. 254. Em c. 255, a segunda metade de S, agora em sua transposição original, entra em processo Im[S], mas ele se torna descontínuo, visto essa metade de S ser exposta somente até totalizar as 12 notas, o que gera um perfil canônico que inicia com acréscimo gradual de vozes, e termina com a saída gradual das mesmas na ordem em que entraram, até c. 260. O c. 261 é talvez uma Amp[E], de perfil similar ao de c. 251 a 254, incluindo o mesmo *crescendo*, e direcionando ao retorno de S em estrutura Im[S] do grave ao agudo, tal qual ocorre em c. 41, e também como se fosse um retrógrado (R) de c. 45, do ponto de vista da textura que emerge uma da outra: Im[S] desemboca em E no primeiro movimento, e o contrário acontece neste movimento.

A partir de c. 269, ocorre um esvaziamento similar ao que ocorreu em c. 250, a partir da reentrada de S (que poderia também ser vista como a segunda parte de I[S], já que a segunda metade é uma inversão perfeita da primeira). Mas este não é direcionado a qualquer mudança de estrutura ou mesmo textura: apenas é a uma redução da sua tessitura e dinâmica, em *piano*, dando continuidade em Im[S]. Fica claro que todas estruturas do tipo Im[S] são recicladas do procedimento específico do primeiro movimento, cuja razão para sua disposição analisamos em seu subcapítulo dedicado, p. 26. O que ocorre é uma grande Amp[Im[S]], cujo esvaziamento é feito muito gradualmente (*diminuendo* e eliminação de vozes, 2 em geral), primeiro em c. 269, depois em c. 274, depois em c. 279, depois em c. 284, a cada 5 compassos, onde em c. 285 temos uma rememoração do início da obra com a exposição da série em um vc. *solo*, até mais vazio que no c. 1, onde havia 2 em Im[S].

O c. 288 representa Im[F[S]], onde a série é exposta liquidada, e exatamente sendo o excerto dela em c. 287 repetido. Esta é a liquidação terminal, com direito a compassos em plena ausência de som das Cordas (c. 290, 295, 297, 299, 301, 303, e o último, 305). A continuação dessa fragmentação escolhida através da série usual é feita em c. 291 pelo mesmo instrumento *solo*, com o mesmo gesto de c. 287. O procedimento de c. 292 a 294 é uma Amp[Im[F[S]]], e tal qual em c. 288 e 289 pega o fragmento da série de onde ela foi retomada pelo vc. *solo* em c. 291, mas a sua ampliação é feita simplesmente pela repetição inteira deste fragmento, expondo-lhe 2 vezes integrais, alongando a textura em mais um compasso. A partir de c. 296 temos fragmentações cada vez mais restritivas, de uma em uma nota, desta série já fragmentada de c. 291, a qual em suas duas últimas notas exibem, de fato, as duas últimas notas da S original completa (*cf.* fig. 2). De fato, retomar a nota Fá poderia dar a entender uma repetição infinda da série, considerando-se assim o reforço das últimas notas como o gesto mais finalizador possível da série e, em última análise, da obra em sua integralidade.

PARTE III: Pós-Discussão e Conclusão

Considerando a grande variedade de definições de textura presente na bibliografia sobre a música do século XX, optamos pela simplificação mais abrangente possível. A meu ver, existe textura em todo surgimento musical, inclusive sendo uma única linha instrumental portadora de uma textura que pode ser integrada a um conjunto de textura maior. Nesta concepção, uma textura é sempre redutível a texturas componentes menores e menos densas, mas ainda é sempre observável como uma sensação cognitivamente unívoca. “*THE TWO-OR-MORE DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT*” [sic] (SCHOENBERG, 1950, p. 109). Contudo, não existe algo como “a menor textura possível”: existe, no máximo, a textura semi-inaudível, visto que qualquer som já possui inerentemente um textura própria. E mais ainda, a textura pode ser alterada de acordo com o seu comportamento ao longo do tempo na obra, ainda que já surja com um detalhamento textural próprio, bem no momento infinitesimal de seu advento à audição. Neste exato momento de seu surgimento, de sua expressão factual, ela já representa uma movimentação do “nada” para o “alguma coisa” no espaço sonoro, e portanto decorre uma boa definição para textura: em música, me parece ser toda a sensação de movimento que qualquer som imprime, seja ele estático, caótico ou fluido. Creio que analisar o movimento global, os pequenos movimentos internos, e as mudanças de preferências de movimento compõem, ao menos, boa parte de uma análise com foco na textura.

Seria possível imaginar uma textura complexa na qual houvesse elementos tão distintos, por algum parâmetro sonoro, que não se “juntassem” como uma textura unívoca, tal qual definimos. Mas, neste ponto, estaríamos trabalhando na “sensação perceptiva” da textura, e este mundo de sons, ainda que imiscíveis, poderia ser definido como uma “paisagem sonora”, que em si mesma define um “complexo textural”. Ou seja, se enxergamos uma resultante sonora total como um ambiente diversificado, ou então como uma aproximação a um som único, a opção depende meramente do ponto de vista tomado e de seus objetivos analíticos. Afinal, ser capaz de reconhecer e fragmentar um total sonoro em diferentes partes, não importando quão fácil seja tal trabalho, é em si mesmo um ato analítico, ainda que primário. “*The unity of musical space demands an absolute and unitary perception*” (SCHOENBERG, 1950, p. 113).

É evidente, portanto, que a partir desta definição ampliada, dialogamos com todas as variantes definições de textura empregadas pelos mais conhecidos autores e compositores. Se há discordâncias, acredito que seja por preferências que outros autores dedicaram a certos fenômenos por eles mais bem quistos. Certamente, ao observarmos o emprego do termo textura em compositores de maior predileção polifônica, como no caso de Schoenberg (basta buscar as ocorrências da palavra “*texture*” em “*Style and Idea*”), podemos perceber que ela, embora não receba uma definição, sempre vem acompanhada de termos como “elaborada”, “densa”, “complexa”, o que seria uma evidência de que a sensação de “textura”, para o compositor, vem à tona especialmente em obras com estas características mais polifônicas. De certa maneira, a definição que empregamos logo antes essencialmente não difere de uma visão acadêmica utilizada generalizadamente:

“Por textura sonora, ou musical, compreende-se os diversos aspectos da resultante vertical de uma estrutura musical: a condução interna de seus elementos sonoros, sua configuração externa, compatível com o sistema e procedimentos típicos ao qual este se insere - polifônico, monódico, harmônico, serial, pontilista, estatístico. Ela é a sensação gestáltica produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos sonoros presentes num determinado fluxo sonoro [sic].” (FERRAZ, 1995, p. 4)

A textura, portanto, abarca não somente o “*background*”, como poderia ser entendido enganosa e inadvertidamente ao se usar termos como “textura de acompanhamento”, ou “textura homofônica” e “polifônica”. O “*foreground*”⁴ é apenas uma parte mais saliente que, em conjunto ao “*background*”, criam uma ambiência sonora, um total texturizado. Compositores de época, mais novos ainda, parecem perceber, de forma similar, a possibilidade da textura ser separada em texturas menos densas e distintas, e até, como no caso do seguinte autor, reconhecem que a qualidade do “corte” analítico parece ser definidor do sucesso na compreensão de textura:

“Nossa civilização acidental certamente levou a polifonia a um alto grau de perfeição: com essa finalidade, ela se impôs uma simplificação, uma ‘standardização’ dos intervalos, devendo estes respeitar, em vista de um melhor rendimento, *normas* gerais; entretanto, chegou, ao que parece, o momento de prospectar espaços variáveis, com definições móveis – tendo oportunidade de evoluir (por mutação ou transformação progressiva) no curso mesmo de uma

---

⁴ Ambos os termos são provenientes de terminologia americana, usados em estudos de orquestração. Em particular, são extensivamente usados nos manuais de orquestração de Samuel Adler (“*The Study of Orchestration*”, 2002) e Walter Piston (“*Orchestration*”, 1969).

obra⁵. Esta variabilidade dos espaços está ligada, por um lado, à complexidade e à densidade na estrutura interna, o encadeamento, a distribuição ou a superposição dos fenômenos sonoros, que impedem – por dispersão ou saturação – a percepção de intervalos muito diferenciados; (...). O *continuum* se manifesta pela possibilidade de *cortar* o espaço segundo certas leis; a dialética entre *continuum* e descontínuo passa, portanto, pela noção de *corte*; direi mesmo que o *continuum* é esta própria possibilidade, pois ele contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o *continuum* de signo. Quanto mais o corte se tornar fino, tender para um ípsilon da percepção⁶, mais tenderá para o contínuo propriamente dito, sendo este um limite, não somente físico, mas, antes de mais nada, fisiológico. (...) A qualidade do corte define a qualidade microestrutural do espaço liso ou estriado, em relação à percepção; (...)” (BOULEZ, 1972, p. 82 - 85)

É preciso ressaltar que definições mais abrangentes de “espaço liso” e “estriado” envolvem a escuta: a primeira tende à perda da sensação de continuidade temporal, e a segunda é o tempo organizado por estacas mesuradas, ainda que mudem seus padrões de régua frequentemente. Contudo, existem obras com ao menos alguns trechos em que as duas ordenações se confundem: a entrada, pela primeira vez, de 6 e 8 vozes simultâneas no 1º movimento de “*Musique Funèbre*”, possui tempo de compasso como divisor comum, mas o compasso da notação gráfica não é percebido auditivamente, e tende à uma escuta de tempo parado, portanto liso.

Tendo em consideração toda a discussão aqui delongada, ficou claro que tratamos bastante a respeito de detalhes de texturas ao longo da análise da obra, de maneira descritiva e os indagando acerca de suas funcionalidades. O que parece restar seria tratar a respeito de um diálogo com o conceito de “percepção textural”, a qual é definida pelos efeitos perceptivos gerados pelas texturas usadas e suas variações, em certas partes da obra. Além disso, é preciso debater a respeito da parte linear, que sofre tratamentos inusuais, portanto sendo um componente textural de importância diferente de uma “melodia principal”. E mais, é interessante verificar como esta obra dialoga com as inovações musicais trazidas pela segunda metade do século XX, visto que ela está a meio caminho entre a música velha e a música nova, e especialmente qual sua importância para a linguagem mais tardia de Lutoslawski.

---

⁵ Perceba como tal definição bate perfeitamente com a exploração que Lutoslawski realiza no 2º movimento de “*Musique Funèbre*”. Esta obra, de fato, não segue mais parâmetros de estruturação tradicionais, fora aqueles mais simplificadores, tais quais a rítmica reconhecível e desenvolvimento reconhecível de linhas bem características.

⁶ Esta ideia bate com a nossa imagem definida por “momento infinitesimal da percepção sonora”, no 1º parágrafo desta parte VI da tese.

Quando se faz uso de múltiplas vozes em condições de estrutura similar entre si, como ocorre no primeiro movimento de “*Musique Funèbre*” (onde as estruturas são idênticas), começa a entrar em cena uma perda perceptiva dos caminhos individuais, acentuada cada vez mais pela entrada sucessiva de mais vozes. Com o isso, os Contrapontos passam a ser ouvidos majoritariamente como uma paisagem cromática. As imitações canônicas, no começo facilmente percebidas a 2 vozes, começam a ser tão extensivamente aplicadas que não se consegue facilmente definir as vozes sendo imitadas, e isto é reforçado pela rítmica sem regularidade dos tempos fortes e pelas entradas próximas horizontal e verticalmente das vozes, mesmo que esteja claro que a a mais grave é a base de tudo. Isto é, poder-se-ia focar sob uma voz ou umas poucas mais, porém perde-se a referência imitava canônica da qual elas fazem parte. Assim, este movimento lida com um tipo de experimentação especulativa no próprio processo criativo, no qual há uma transformação do foco linear e temporal para o foco estático textural, este se estendendo no mínimo entre c. 22 e 29 (podendo ser considerado já de antes, quando estava a 6 vozes desde c. 17).

Um grande contraste textural é o grande esvaziamento que o 2º movimento traz, ficando com apenas 1 ou 2 vozes de c. 59 a 71, e a este conjunto escasso sendo acrescentadas breves pontuações de acordes, e sofrendo transformações que não afetam de maneira geral essa textura: 2 linhas horizontais (às vezes lentas, às vezes rápidas, nem sempre ambas presentes, quase sempre distantes em tessitura), com pontuações de acordes que não se sucedem proximamente, tudo isso até pelo menos c. 128. Mas apesar disso, há detalhes de percepção textural que são afetadas por 2 fatores que entram em cena: a particularidade dos caminhos dessas linhas, e a particularidade da densidade destes acordes.

Ao analisar Ligeti, FERRAZ denota um fenômeno ligado aos acordes pontuados da peça que são descritos (*cf.* FERRAZ, 1990, p. 10). Também de acordes curtos e de alturas próximas, vale para estes fenômenos de Lutoslawski o que vale para o observado no artigo referido: “(...) pontos sonoros que se assemelham à textura estatística ruído, dado o choque de fundamentais e de parciais” (*id. ibid.*). Além disso, dada a continuidade das linearidades particulares quase independentes da entrada destas pontuações densas (e que, conforme visto, cada vez se tornam mais densas), há também aqui a sensação de transformação textural “(...) do ponto (do cluster), à linha (melodia), ao plano (polifonia)” (*id. ibid.*, p. 11). No mínimo, se sente que os acordes pontuados afetam a densidade do discurso linear, e este se torna mais denso ritmicamente, enquanto o discurso harmônico se torna mais denso temporalmente e em

termos de aspereza sonora (dado o encaminhamento amplificado das dissonâncias, previamente observado e descrito). Apesar desta textura fixa inicial, há um grande desenvolvimento que se molda longamente, levando a uma polifonia mais definitiva, frequentemente de 3 ou mais linhas simultâneas, além das pontuações de acordes.

Existe uma diferença técnica nas concepções das diferentes linhas principais que pode ser melhor visualizada levando em consideração uma fundamentação via HINDEMITH (1942). No capítulo “*Step Progression*” (p. 193), o autor e compositor referido explica sua concepção para o que seria uma “melodia corretamente construída”, em termos que seguem atentamente aos pontos harmônicos importantes das linhas, e portanto válida para a música tonal e atonal:

“Important though the detailed work of seconds as connecting links between the harmonically significant tones of a melody may be, they achieve a really dominant position when they become the guide-posts of the melody. (...) The primary law of melodic construction is that a smooth and convincing melodic outline is achieved only when these important points form a progression in seconds.” (HINDEMITH, 1942, p. 193)

A “teoria” de Hindemith, onde as notas atingidas pela linha melódica adquirem uma demarcação significativa de um espaço harmônico, e que por isso precisariam de encaminhamento por graus conjuntos, é por Lutoslawski seguida, no segundo movimento, em apenas alguns poucos pontos. Em realidade, esta é uma forma de enxergar um papel harmônico inerente à linha principal, quando ela há, e que remete justamente à prática de “*part-writing*” tradicional, de base tonal. Até o c. 100 é seguida, embora não de uma maneira tal qual a fraseologia tradicional sugeriria. Depois disso, as figuras seguem-se de acordo com lógicas de transposições harmônicas cíclicas que já explicitamos, e se sucedem sem necessariamente buscar afixar seus materiais. De fato, considerando o caráter motivico forte das primeiras linhas, até seria natural imaginar que elas se exprimiriam de uma maneira mais “redonda”, *i.e.*, mais organizada tal qual um grupo temático básico, que dará origem a todo o resto. Porém, a partir dos grandes desenvolvimentos, o interesse pela organização melódica é preterido pelo interesse das mutações e mudanças de ideias. Em suma, as linhas se tornam rápidas e não adquirem nenhuma vez um caráter temático, e não seguem portanto esta lógica de “passos de segundas em notas melódicas importantes” em suas figurações rápidas e de maneira geral direcionais, possuindo apenas um contraexemplo após a seção inicial: a transição melódica entre c. 129 e c. 141, onde as colcheias entram finalmente constantes. Ainda assim, esta linha não se articula com ares de tema tonal, e praticamente nenhuma deste movimento - a série no primeiro

movimento, inclusive, tem mais característica temática que qualquer outra linha na obra inteira, coisa que tende a reforçar sua importância enquanto base temática principal. É possível perceber que, em realidade, as linhas rápidas (a partir de c. 141) que se colocam como principais - praticamente todas elas - assumem figurações que seriam mais características de linhas internas complementares, que fariam parte daquilo que se convencionou chamar “textura de acompanhamento”.

A nossa verificação do terceiro movimento percebe pequenos conflitos frente a outras divulgadas. Uma específica publicação parece entrar em conflito com a própria partitura à qual se tem acesso maior hoje: no artigo de BRUMBELOE (1983, p. 14), o exemplo 16, corroborado pela nota de rodapé 7, indicaria que o acorde em *cluster* começaria a partir do Dó, sendo identificado textualmente que tal *cluster* abarcaria uma 7ªm. Isto é, de fato, um erro, seja ele advindo da fonte à qual o autor teve acesso, ou de falha individual própria. Não somente encontramos o Si realizando uma terça com Ré na parte de vle. (c. 237, começo em c. 236 e final em c. 238), como de fato em todas as gravações às quais tive acesso pude ouvir a nota Si, a qual não constaria em tal acorde de acordo com Brumbeloe. Mas a maior confusão ocorre numa série de acordes que fundamentalmente não existem tal qual Brumbeloe reduz: em realidade, ele junta todas as notas de dois em dois acordes, provavelmente ao ver que várias das notas são coincidentes entre os acordes sucessivos. É verdade que isto se torna um bom recurso para ressaltar a presença de acordes diminutos como base da movimentação interna das vozes, contudo tal método não consta no texto sendo dito explicitamente, com clareza. Mais ainda, o autor não realiza a redução completa tal qual aqui fizemos, de maneira a mostrar que cada acorde possui todas as 12 notas uma única vez (afirmação importante para compreender a linguagem mais tardia do compositor). Da maneira como aparece em seu exemplo 17 (*id. Ibid.*, p. 15), aparentaria que várias das notas são verticalmente repetidas por oitavação.

Existem variadas razões para acreditar-se no papel desta obra ao alcance da linguagem madura e mais experimental de Lutoslawski, principalmente nos aspectos harmônico e textural. Podemos começar pelo jogo da escuta. Lutoslawski desenvolveu tipos de forma em que a primeira parte conteria menos informação musical que a segunda (RICE, 2010, p. 21). De certa maneira, já na obra que analisamos, apresenta-se o papel de uma escuta menos focada, muito mais esparsa de novidades e materiais, nos momentos texturais dos 1º e 4º movimentos, e principalmente no começo vazio do 3º movimento, assim como em certas transições deste mesmo movimento. Tal achado foi melhor explicado em entrevista pelo compositor, na qual

pouco antes diz acreditar que a presença de dois momentos de material importante confunde no ouvinte a concepção da peça integral:

“(...) I finally found a solution in a two-movement large-scale form in which the first movement prepares for the main one to follow. The first in meant only to interest, to attract, to involve, but never to fully satisfy the listener. During the movement the listener is supposed to expect something more important to happen, and may even grow impatient. This is exactly the situation when the second movement appears and presents the main idea of the work. This distribution of the musical substance over time seems natural to me, and conforms with the psychology of the perception of music.” (GIERACZYNSKI, 1989, p. 6)

As texturas de múltiplas vozes dos 1º, 3º e 4º movimentos antecipam um pensamento composicional focado na sonoridade texturizada. Esta descrição já antecipa aquela de sua linguagem posterior: *“His methods of forming multi-voiced textures make him appear as a composer who, while referring to the recognized paradigms of the past, creates new values”* (PAJA, 1990, p. 191).

De fato, os agregados harmônicos, frequentemente de 12 notas, uma em cada registro (KLEIN, 1999, p. 39), já desenvolvidos nas obras após o período neoclássico (culminando no “Concerto para Orquestra”), se combinam, na maturidade, com as técnicas de aleatorismo limitado (*id. Ibid.*, p. 40). Contudo, se fôssemos empregar a análise de compressão de densidade harmônica no 3º movimento (*id. Ibid.*, p. 46), descobriríamos uma das seções de música mais variáveis em todo o repertório do compositor. Os vários *clusters* de ordem mais densa do 3º movimento rareiam em sua obra posterior, como confirmamos na seguinte remarcação: *“(...) a number of 12-tone chords began even before 1960 to rely on as the basis of his harmonic technique (chords, not clusters: to speak of clusters and ‘sound-masses’ in his music betrays a serious misunderstanding)”* (STUCKY, 1981b, p. 530).

Em entrevista, Lutoslawski desvela como a sua predileção harmônica, cujo passado exploratório pôde ser visto na análise desta tese, levou-lhe dos paradigmas antigos de escrita neotonal para a incorporação daqueles pertencentes à escrita experimental:

“Harmony was the most important thing that I began working on, and I began with the extremities: that means the twelve-tone chord. (...) The fewer kinds of intervals you use in constructing your twelve-tone chord, the more characteristic is the general physiognomy of this chord. (...) The most characteristic type of twelve-note chord occurs when there is only one kind of interval used between neighbour notes.” (RUST, 1995, p. 214)

Contudo, foi somente influenciado pelo serialismo, sem de fato utilizar a estrutura coerentemente dodecafônica, nem sequer parcialmente serial, como pode ser corroborado pelo trecho seguinte:

“Invariably when he has used a recurring pattern of all 12 pitches (Musique Funèbre, Second Symphony, Preludes and Fugue, Les espaces du sommeil, Mi-parti), it has been for the sole purpose of generating a certain consistent harmonic colour. It follows that such rows must always have a special, repetitive construction. Structural unity of the Schoenbergian sort has always been secured by other, non-serial means; in none of Lutoslawski’s works (including the supposedly ‘serial’ Musique Funèbre) is it useful to speak of 12-note technique in any conventional sense. The row in Musique Funèbre is used to create a relentlessly grim fabric of 3rdless harmony that contributes powerfully to the atmosphere of mourning (...).” (STUCKY, 1981b, p. 531)

A respeito de textura, considero que a mesma lida com a percepção, e que é sujeita a uma escuta atenta e renovada no século XX, assim tornando-se um grande componente da sonoridade. Afinal, se todo som contém textura, e toda textura portanto é quebrável em menores texturas complementares, até as rugosidades de um instrumento executado de maneira muito característica e não tradicional (via técnicas estendidas, por exemplo) acabam servindo de interesse para a análise da sonoridade. Portanto, em última instância, analisar textura da forma mais dedicada e sistemática implica, necessariamente, na análise científica da sonoridade, tanto em termos físicos quanto em estratificação estatístico-matemática. Um “*grasp*” disso pode ser melhor observado em “Estética da Sonoridade” (GUIGUE, 2011), cujo grande escopo foge deste nosso trabalho mais limitado.

“Uma unidade sonora é, conseqüentemente, a síntese temporária de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade. (...) Assim, ao se tratar, por exemplo, do número de fatos sonoros que surgem durante determinado lapso de tempo, a escala de apreciação irá do “vazio” (simplicidade máxima) ao “saturado” (complexidade máxima); se, por outro lado, escolhe-se como critério a maneira pela qual esses fatos são distribuídos nesse mesmo lapso de tempo, a escala de avaliação representará, então, um valor que irá da mais estrita regularidade – uma pulsação fixa em valores iguais, por exemplo, correspondendo à simplicidade máxima – até a irregularidade mais assimétrica.” (GUIGUE, 2011, p. 50- 51)

A nossa análise de textura não teria como incorporar os parâmetros todos aventados por Guigue, visto que o objeto de estudo não é concebido por Lutoslawski enquanto interesse sistematizado de sua criação. O seu interesse não é no sonorismo *per se*, é em certas sonoridades com suas rugosidades particulares. A textura basicamente é um intermediário cognitivo entre a

nota e o timbre, por isso se torna elemento de sonoridade, ao qual aplica-se a mesma estrutura de formação total, conforme Guigue: “formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira” (*id. ibid.*, p. 47).

Concluimos assim que a análise polifônica de “*Musique Funèbre*” tal qual realizamos é componente indispensável da compreensão de sua textura, e assim evidencia todos os antecedentes da experimentação de ordem sonológica. Em particular, pudemos desenvolver os “Método dos Caminhos Especulativos” e “Método das Variáveis Sintéticas”, representando novas possibilidades de análise tanto do repertório tonal quanto do pós-tonal.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, S. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002.
- ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. Trad.: Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- _____. *Textos Escolhidos*. Trad.: Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALVES, J. *Três Ferramentas para a manipulação da textural musical: conceituação e aplicações em planejamentos composicionais*. Debates, UNIRIO, 2015.
- BAS, G. *Tratado de la Forma Musical*. Trad.: Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1947.
- BAYLEY, A. *The Cambridge Companion to Bartok*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BEDKOWSKI, S. & HRABIA, S. *Witold Lutoslawski: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press, 2001.
- BERRY, W. *Structural Function in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BIETTI, G. *La Comunicazione nella musica di Lutoslawski*. Nuova Rivista 29/1, 1995.
- BOUCOURECHLIEV, A. *Le Langage Musical*. Chemins de la Musique; Paris: Editions Fayard, 1993.
- BOULEZ, P. *A Música Hoje*. Trad: R. De Carvalho, M. A. L. De Barros; São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BRENNECKE, W. *Die Trauermusik von Witold Lutoslawski*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- BRUMBELOE, J. *Symmetry in Witold Lutoslawski's: Trauermusik*. Indiana Theory Review, Vol. 6, No. 3; Indiana: Indiana University Press, 1983.
- CASKEN, J. *The Visionary and the Dramatic in the Music of Witold Lutoslawski*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- _____. *Transition and Transformation in the Music of Witold Lutoslawski*. Contact 12, 1975.
- COGAN, R. & ESCOT, P. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976.
- COPE, D. *New Directions in Music*. Oxford: Brown & Benchmark Publishers, 1993.
- COX, C. & WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
- DANTAS, W. & ALVES, J. *Vetor Textural: uma ferramenta para o planejamento composicional*. Vitória: Editora da UFES, 2015.
- DUNSBY, J. *Considerations of Texture*. Music & Letters, Vol. 70, Nº 1; Oxford: Oxford University Press, 1989.

- DE LA MOTTE, D. *Contrapunto*. Trad.: Miguel Gallego; Barcelona: Editorial Labor S.A., 1995.
- GIERACZYNSKI, B. *Witold Lutoslawski in Interview*. Tempo, New Series, No. 170, 50th Anniversary 1939-1989; Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- GRIFFITHS, P. *Modern Music and After: Direction Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GUIGUE, D. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Harven: Yale University Press, 1973.
- FERRAZ, S. *Análise e Percepção Textural: Peça VII, de 10 Peças para sopros de Gyorgy Ligeti*. Cadernos de Estudos: Análise Musical, Nº 3; São Paulo: Atravez, 1990.
- HINDEMITH, P. *The Craft of Musical Composition - Book 1: Theory*. New York: Schott, 1942.
- KLEIN, M. *Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutoslawski*. Indiana Theory Review, Vol. 20, No. 1; Indiana: Indiana University Press, 1999.
- KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Education, Inc., 2006.
- MICHALSKI, G. *An Interview with Witold Lutoslawski*. Polish Music 23, nos. 2-3, 1998.
- OWEN, H. *Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky*. Belmont: Wadsworth Group, 1992.
- PAJA, J. *The Polyphonic Aspect of Lutoslawski's Music*. Acta Musicologica, Vol. 62, Fasc. 2/3; International Musicological Society, 1990.
- PERSICHETTI, V. *Armonia del Siglo XX*. Trad.: Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1985.
- PETERSEN, P. *Bartók und Lutoslawski: ein Vergleich*. "Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae", T. 24, Fasc. 3/4, Artigo do "Simpósio Internacional Bartók"; Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.
- PISTON, W. *Orchestration*. Victor Gollancz LTD., London, 1969.
- RAE, C. *The Music of Lutoslawski*. London: Omnibus Press, 2001.
- RICE, H. *Witold Lutoslawski and the Craft of Writing Nothing*. Tempo, Vol. 64, No. 253; Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- RUST, D. *Conversation with Witold Lutoslawski*. The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1; Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad.: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2008.,

_____. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, Inc., 1950.

SENNA, C. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Rio de Janeiro: tese (doutorado), UNIRIO, 2007.

SIMMS, B. *Music of the Twentieth Century – Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1995.

SKOWRON, Z. *Lutoslawski on Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

_____. *Lutoslawski Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical (em 6 lições)*. Trad.: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

STUCKY, S. *Lutoslawski and his Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981a.

_____. *Lutoslawski's Double Concerto*. The Musical Times, Vol. 122, No. 1662; Musical Times Publications Ltd., 1981b.

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

WHITTALL, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

ZAMACOIS, J. *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L., 2007.10

ZUBEN, P. *Ouvir o Som: Aspectos de Organização na Música do Século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

APÊNDICE

Consideramos, autor e orientador, a Composição como uma grande ferramenta para o processo de aprendizado de concepções da área de Sonologia, à qual a presente tese se insere. Toda a ideia teórica de música observada pelo autor pode ser aplicada em sua criação, mesmo inconscientemente. A análise da obra de Lutoslawski desvelada, a despeito de discussões que trouxe perante certos parâmetros de construção e teoria, poderia ser empregada nos mais diversos trabalhos de Musicologia, tendo em vista o desenvolvimento de ferramentas analíticas novas (“Método dos Caminhos Especulativos” e “Método das Variáveis Sintéticas”), descritas nas partes de Metodologia, II, III e na conclusão. Mas, além disso, a observação destas ideias sugere modos de enxergar a criação musical em seu componente organizacional. Sendo assim, me propus a apresentar a partitura de uma obra minha, feita enquanto vinculado ao programa de Mestrado em Sonologia do Departamento de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Breves comentários devem ser feitos acerca de seu contexto histórico, seu significado, sua relação com o desenvolvimento da tese, suas consequências, e um aviso aos leitores.

“*Ars Polaris*” teve sua composição iniciada em Dezembro de 2017, sendo finalizada em 2018 com o objetivo de ser executada através de um concurso de composição da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, “Festival Tinta Fresca”. Após a seleção de 5 obras, incluindo esta de autoria própria, conseguimos garantir a performance dela, além de uma premiação. Em particular, existem revisões de orquestração que devem ser feitas em prol de clareza e facilitação, e portanto não recomendo que a partitura a seguir seja tomada como modelo a ser copiado por quem for estudá-la.

Apesar de sua aparência conservadora, a obra possui influências não somente de Lutoslawski como também as de algumas sonoridades de sugestão espectral. “*Ars Polaris*” remete, em latim, a um título não programático e muito mais técnico: uma arte de organização por “polos”, num sentido que busca substituir o de “tonalidade” para algo mais expandido e inclusivo (STRAVINSKY, 1996, p. 41), onde se passa por vários tons distintos sem necessariamente forçar concentração sob algum deles. Pode surgir ao ouvinte uma interpretação

errônea na forma de um trocadilho com “ares polares”, cujo sentido é obviamente diverso mas não é de todo rejeitado por mim, ainda mais se puder servir bem à imaginação do ouvinte.

Considerando o trabalho textural bastante diversificado nesta minha criação, comparações já me foram sugeridas com toda a obra orquestral de Lutoslawski, das neoclássicas iniciais às mais experimentais. O trabalho de reaproveitamento de materiais que desenvolvo em toda a minha criação certamente poderia estimular uma análise através do meu “Método das Variáveis Sintéticas”, onde todas linearidades podem ser derivadas umas das outras através daquelas pequenas “equações” de transformações. Praticamente tudo o que escrevo, harmonica e melodicamente, tem um DNA, um tronco central de ideias a partir das quais todas as variantes florescem e se desenvolvem.

Enquanto produzia esta obra, minha preocupação maior foi testar diversas possibilidades de orquestração, que seriam vistas na execução. Isto de fato gerou nem sempre os melhores resultados, ao menos do ponto de vista da clareza e da performance de certas dificuldades, mas me gerou um aprendizado acerca do efeito das sonoridades que não teria tido caso tivesse me proposto a vencer via técnicas mais seguras e maior moderação. Ainda assim, considero que tudo o que escrevi teve uma finalidade prática, idiomáticamente falando, visto que aquilo que permite ao instrumentista certa confiança pela “facilidade” também lhe fornece maior domínio da expressão, o que ocasiona por fim a possibilidade de “soar melhor”. Pois é isto parte do bom efeito orquestral: penso que uma obra de execução idiomática familiarizada acarreta também uma sonoridade com controle e domínio maiores por parte do instrumentista.

Hanon G. L. Rossi

Ars Polaris

Duração = ca. 14'

Três movimentos agitados, seguidos sem pausa:

I - Incandescente - *attaca*

II - Spaziale - *attaca*

III - Sidereo - *final*

SOBRE A EDITORAÇÃO:

- Esta Partitura informa somente o Pseudônimo do compositor, na Folha de Capa;
- A partir da 3ª página, as linhas que nada executam são omitidas;
- Aglutinou-se ao máximo os instrumentos do mesmo tipo onde possível. Contudo, em prol da clareza, houve frequentemente a necessidade de separá-los em diferentes pentagramas. A fonte dificilmente poderia ser maior sem causar em algumas páginas colisões entre os "objetos";
- A gravação que acompanha a partitura foi feita nos Andamentos (bpm) indicados na Partitura. Há alguma folga, inclusive, para aumentá-los, particularmente no 3º movimento. Há limitações em toda Realização Digital, podendo conter trechos de execução imperfeita, contudo isto não deve atrapalhar uma compreensão parcial da obra. Não houve a intenção de tornar absolutamente fidedigna esta gravação digital, por não ser este o foco nem especialidade do presente compositor.

SOBRE A OBRA:

- Os músicos não tocam mais de um instrumento, com exceção da Percussão. Por exemplo: o 3º Clarinete não muda para Clarone.
- O 1º movimento "Incandescente" pode ser tocado até 104-108 bpm, se assim necessário, em prol de uma execução facilitada e mais lenta que a pedida. Ainda assim a obra integral não ultrapassará os 15 minutos;
- O 3º movimento "Sidereo" permite, se desejado e possível, andamento quase Presto nas seções "Un Poco Veloce";
- Quando escrito "libre", "ad lib.", ou "quasi", não há necessidade de rigor absoluto à notação formal (ritmica, gliss./port. etc.);
- Fica à escolha das Trompas o uso ou de Sordinas ou de Bouchés quando requeridos (Bouché/Sord.), bem como às Cordas os meios técnicos de gerar os harmônicos pedidos;
- Glissandi de todos os tipos (Gliss./Harm. Gliss.) são calculados de acordo com as séries harmônicas das Trompas e Trombones, assim como todas linhas mais rápidas que precisem das alterações das posições transpositoras F/B $\flat$ via pistão/chave.

ORQUESTRA SINFÔNICA:

Instrumentos transpositores **não** estão convertidos para notação em Dó.
Partitura com a notação lida pelos instrumentistas.

Piccolo

Flautas 1.2.

Oboés 1.2.

Corne Inglês

Clarinetes em B $\flat$ 1.2.3.

Fagotes 1.2.3.

Trompas 1.2.3.4.

Trompetes em B $\flat$ 1.2.3.

Trombones 1.2. + Trombone Baixo (ou 3.)
(são requeridos B $\flat$ 1 e B1 da linha do Tbn. B./3.)

Tuba

Tímpanos 1.2.3.4.

(F2-E2; C3-B $\flat$ 2; D $\flat$ 3-C3; G $\flat$ 3)

Perc. I

(Prato suspenso; Pratos a 2)

Perc. II

(Tam-tam/Gongo; Vibrafone)

Perc. III

(Carrilhão Orquestral/Tubular Bells; Glockenspiel)

Piano

Harpa

Cordas _____

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl. E
 Cl. B
 Fg.
 Cor.
 Tpt.
 Tbn.
 Tba.
 Timp.
 Pt.
 T-t.
 Vib.
 Car. O.
 Glock.
 Pno.
 Hp.
 Vni. I
 Vni. II
 Vie.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 4, measures 12-19. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *p*.

23

Picc. *ff* *f*

Fl. *f* *ff* *f*

Ob. *ff* 1.2. a 2 *f*

C. I. *ff* 1.2.3. a 3 *f*

Cl. *f* 1.2.3. a 3 *f*

Fg. *f* *pp* *f* *p*

Cor. 1. *f* *pp* 2. *f* *pp* 3. *f* *pp* 4. *f* *pp*

Tpt. *f* 1.2. a 2 *p* 1.2.3. a 3 *p*

Tbn. *ff* *p*

Tba. *ff* *p*

Timp. *f*

Vib. *ff*

Hp. *mp* *gliss.*

Vni. I *mf* *pp* (non div.) *ppp* *mp*

Vni. II *ff* *pp* (non div.) *ppp* *mp*

Vle. *unis.* *f* *p* *ff* *div.* *mf*

Vc. *f* *p* *f* *div.* *mf*

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, *mf*, and *p*. There are also rehearsal marks, including a large 'A' at the bottom right. The page is numbered '1' in the bottom left corner.

Picc. *ff*
 Fl. *f*
 Ob. 1.2. a 2 *ff*
 C. I. *ff*
 Cl. 1. *ff*
 Cl. 2.3 *ff*
 Fg. *ff*
 Cor. *mf*
 Tbn. *p*
 Vib. *ff*
 Glock. (l.v.) *ff*
 Pno. *ff*
 Vni. I *non div. PPP*
 Vni. II *non div. PPP*
 Vle. *p*
 Vc. *p*

98

TEMPO PRIMO

58

Pic. *ff* *sonoro*

Fl. 1. *ff* *mf* *f* *mf* *p*

Ob. *a 2* *f* *pp* *mf* *mf* *p*

C. I. *f* *pp* *mf* *mf* *p*

Cl. *f* *mf* *ff* *mp* *p*

Fg. *1. 2. a 2* *ff* *f* *ff* *pp* *p* *1. 2. a 2*

Cor. *ff* *ff* *mp* *mp* *(Bouché/Sord.)* *p* *f* *pp*

Tpt. *ff* *ff* *mp* *mf* *pp*

Tbn. *ff* *ff* *mp* *p* *pp*

Tba. *ff* *mp* *pp*

Timp. *mf*

Pno. *mp* *mf* *mf*

Hp. *ff* *gliss.* *Gi* *Ch* *Di* *BbD* *GbAb* *Cb*

Vni. I *div.* *ff* *mf* *mf* *unis.* *p*

Vni. II *unis.* *ff* *mf* *mf* *unis.* *p*

Vle. *unis.* *ff* *mf* *(sul D)* *div.* *p*

Vc. *(non div.)* *ff* *div.* *mp* *arco* *div.* *p*

Ch. *pizz.* *ff* *(pizz.)* *f* *mf* *arco* *p*

100

76

Picc. *f* *ff* *ff*

Fl. *f* *ff* *ff*

Ob. *f* *ff* *ff*

C. I. *f* *ff* *ff*

Cl. *ff* *ff* *pp*

Bs. *mp* *pp* *pp*

Cor. *mp* *pp* *pp*

Tpt. *ff* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *ff*

Vib. *ff* *ff* *ff*

Pno. *mf* *ff* *ff*

Vni. I *f* *ff* *ff*

Vni. II *f* *ff* *ff*

Vla. *f* *ff* *ff*

Vcl. *p* *pp* *pp*

Cb. *p* *pp* *pp*

83

Fl. *ff* *ff* *ff*

Ob. *ff* *ff* *ff*

Cl. *ff* *ff* *ff*

Bs. *ff* *ff* *ff*

Cor. *ff* *ff* *ff*

Tpt. *ff* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *ff*

Tba. *ff* *ff* *ff*

Timp. *ff* *ff* *ff*

Vcl. *ff* *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff* *ff*

div. *ff* *ff* *ff*

$\equiv$ $\equiv$

103

128

Picc. *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. *f* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Ob. *f* *ff* *a 2* *ff* *ff* *ff*

C. I. *ff* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. *f* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

1. *ff subito*

2. 3. a 2

1. 2. *ff*

3. *ff*

Fig. *ff*

Cor. *ff* *pp* *p* *mf* *mf* *mf*

(harm. gliss.) 1. 2. a 2 3

(harm. gliss.) 3. 4. a 2 3

Tpt. *f* *ff* *pp* *pp* *pp* *pp*

1. 2. 3. a 3

Tbn. *ff* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Tba. *ff* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Timp. *f* *pp* *f* *pp* *pp* *pp*

Glock. *mf* *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. *mp* *ff* *mf* *mf* *mf* *mf*

(l.v. sempre)

Vni. I. *f* *ff* *mp* *f* *f* *f*

unis.

Vni. II. *f* *ff* *mp* *f* *f* *f*

div.

Vle. *f* *ff* *mp* *f* *f* *f*

div.

Vc. *mp* *mf* *ff* *pp* *pp* *pp*

gliss.

Cb. *mp* *mf* *ff* *pp* *pp* *pp*

gliss.

135

Picc. *pp*

Fl. *pp*

C. I. (2.3. a 2) *f*

Cl. *pp* 1. *f* 3

Fg. *p* 1. *p* 2. *p*

Cor. 3.4. quasi port./gliss. ad lib. *mf*

Glock.

Vni. I *f* *ff* *pp* *f* *mf*

Vni. II *f* *ff* *pp* *f* *mf*

Vie. *fp* *fp* *f* *pp* *f* *mp* *quasi gliss.*

Vc. *f* *ppizz.* *(III)* *mf*

Ch. *f*

145

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *f*

C. I. 1. *f*

Cl. 1.2. *f*

Fg. 2.3. *ff* *p* 1.2. a 2 *ff*

Cor. *p*

Tbn. *ff* *pp*

Tba. *ff* *pp*

Pno. *pp* *mf*

Vni. I *div.* *ff* *un.* *mf*

Vni. II *un.* *f* *div.* *pp* *un.* *mf*

Vie. *ff* *mf*

Vc. *p* *f*

Ch. *p* *arco* *f*

165

Picc. *ff subito* θ *ff subito* θ

Fl. *ff subito* θ

Ob. *ff subito*

C. I. *ff subito*

Cl. *ff subito*

Fig. *ff subito* 1.2. a 2

Cor. *ff subito* 2. (2.)

Tpt. *pp* *ff subito* 3. 3.4.

Tbn. *ff subito*

Tba. *ff subito*

Timp. *ff*

T.-t. *ff* (l.v.)

Car. O. *ff*

Pno. *ff subito*

Hp. *pp*

Vni. I *pp* *ff subito*

Vni. II *pp* *ff subito* div.

Vic. *pp* *ff subito* div.

Vc. *pp* *ff subito*

Ch. *pp* *ff subito*

169

Picc. *pp* *ff*

Fl. *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff*

Cl. *pp* *pp*

Fg. *mp* *pp*

Cor. 1.2. *pp* 1.2. a 2 *ff* *pp*

3.4. a 2 *ff* *pp*

Tpt. *mf* *ff* *ff*

2.3. a 2 *ff*

2.3. a 2 *ff*

Tbn. 1.2. a 2 (harm. gliss.) *ff* *gliss.* *p*

Tba. *p* *ff* *pp*

Timp. *mf* *ff* *f*

Pl. *ff* (l.v.)

T.-t. *ff* (l.v.)

Car. O. l.v. (lascia vibrare)

Glock. *f*

Pno. *f*

Vni. I *ff* *pp*

Vni. II *ff*

Vic. *ff*

Vc. *div.* *mf* *unis.* *mp*

Cb. *mf* *mp*

175 poco accel. . . . . UN POCO PIÙ MOSSO

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. 1. *p* *mf*

C. I. *mp* *ff*

Cl. *mp* *f*

Bb. *mf* *ff*

Bb. *mf* *ff*

Cor. *ff* 1.2. a 2 1.3. a 2 2.4. a 2

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *pp*

Pt. (1.v.) *pp* *ff*

Vib. *p cresc.* *mf cresc.* *ff*

Pno. *pp cresc.* *mp cresc.* *f*

Hp. *p* *mf* *f*

Vni. I. *mp* *f*

Vni. II. *mp* *f*

Vle. *mp* *f*

Vc. *pp* *div.* *f* *unis.*

Cb. *pp* *ff*

181

Picc. *ff* *pp* rit.

Fl. *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp*

C. I. *mp*

Cl. *pp* *pp*

Fg. *ff* *pp*

Cor. *mp* *mp*

Tpt. *pp* *mp*

Tbn. *pp*

Tba. *ff* *pp*

Pt. *p* *ff* (l.v.)

T.-t. *ff* (l.v.)

Glock. *f* *ff*

Pno. *ff*

Hp. *glass.* (l.v. scappo) *f*

Vni. I *mp* *pp* rit.

Vni. II *mp* *pp*

Vle. *mp* *pp*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

SEGUE, ATTACCA

II - Spaziale

189

$\text{♩} = 80$ ANDANTINO MOVIDO

Pic. mf pp

Fl. mf pp

Ob. mf pp

C. I. mf pp

Cl. mf pp

B. mf pp

Fg. mf pp

Hp. mf pp

$\text{♩} = 80$ ANDANTINO MOVIDO

Vni. I quasi senza vibrato sempre, senza espressione div. sf sf

Vni. II quasi senza vibrato sempre, senza espressione div. mf sf sf

Vie. quasi senza vibrato sempre, senza espressione mf sf sf

Vc. quasi senza vibrato sempre, senza espressione mf sf sf

Ch. pp

II - Spaziale

[illegible]

113

230

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *pp*

C. I. *pp*

Cl. *pp*

Eg. *pp*

Cor. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Timp. *pp*

Vni. I *mf*

Vni. II *mf*

Vie. *mf*

Vc. *mf*

Ch. *pp*

sim.

249

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *f*

C. I. *f* *mp*

Fg. *p* *p*

Cor. 1.2. *p* 3.4. *p* 3. *p* 4. *p* (4.)

Vib. *mf*

Hp. *mp* (non-arpeggiato, only when indicated)

Vni. I *pp* *mp* *mp* *mp* *mf*

Vni. II (sul III) *pp* *sim.* *mp* *mp* *mf*

Vla. *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vcl. *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

247

Picc. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Ob. *mp* *f*

C. I. *mp* *mf* *f*

Cl. *mp* *mf*

Fg. *mp* *f*

Cor. *mf* *mp* *mf*

Vib. *mf* *mp* *mf*

Hp. (fast arpeggiato sempre, veloce ma non forte, leggero)

Vni. I

Vni. II

Vic. *mp* *fmp* *fmp* *fmp* *mf* *f*

Vc. *mp* *fmp* *fmp* *fmp* *mf* *f*

Cb. *mp* *fmp* *fmp* *fmp* *mf* *f*

PIÙ MOSSO SUBITO

253

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

C. I. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Cor.

Tpt. *pp* *mp*

Tbn. *mf*

Vib. *pp*

Vni. I *f* *pp*

Vni. II *f* *pp*

Vle. *mf* *f* *pp*

Ve. *mf* *f* *pp*

Cb. *mf* *f*

PIÙ MOSSO SUBITO

260 *accel.* *solo, veloce*

Pic. *f* *ff* *a*

Fl. *f* *p* *f*

Ob. *mp* *f* *p* *f*

C. I. *mp* *f* *p* *f*

Cl. *mp* *f* *p* *f*

Fig. *f* *ff* (a 3)

Cor. *f* 3. 4. a 2

accel.

Vni. II *f* *mp* *f*

Vie. *f* *mp* *f*

Vc. *f* *mp* *f*

Cb. *pp* *ff*

266 *velocissimo allucinante* **PRESTO** (♩ = 180) *molto rall.* **TEMPO PRIMO** (mov. I) *molto rall.*

Picc. *ff* *p*

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *mf*

C. I. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Fg. *ff* *mf*

Cor. *ff* *mf*

Tpt. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

Tba. *ff* *mf*

Timp. *ff* *mf* (from C3 to C/B2)

Pt. *p* *ff* (l.v.)

T.-L. *p* *ff* (l.v.)

Glock. *mp* *solo* (l.v.)

Pno. *ff* *mf*

Hp. *ff* *mf*

Vni. I *div.* *ff* *mf* *p* *molto rall.* **TEMPO PRIMO** (mov. I) *molto rall.*

Vni. II *ff* *mf* *p*

Vcl. *ff* *mf* *p*

Vc. *ff* *mf* *p*

Cb. *ff* *mf* *p*

SEGUE, ATTACCA

 $\equiv$ $\equiv$

mp

122

341

(SUBITO) EM TEMPO
DEL MOV. II
♩ = 80

Picc. *ff* *pp*

Fl. *ff* *pp* *mf*

Ob. *ff* *pp* *mf* *pp*

C. I. *mf* *f* *mp*

Cl. *f* *p* *pp* *f* *mp*

Fg. *pp*

Cor. (3.) *pp*

Tpt. *p*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

T.-L. *ff*

Vni. I *p* *f* *p* *pp*

Vni. II *p* *f* *p* *pp*

Vle. *pp* *div.*

Vc. *pp* *pp*

Cb. *div.* *pp* *unis.* *mf*

solo, espressivo

1. solo

[illegible]

poco rall. . . .

127

384

QUASI CADENZA.
TEMPO RUBATO
AD LIB.

A TEMPO (UN POCO VELOCE, $\text{♩} = 144-160$): CODA

Picc. *ff* *pp* *ff*

Fl. *ff* *pp* *ff*

Ob. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

C. I. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Cl. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Cl. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Fg. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Cor. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Tpt. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Tbn. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Tba. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Timp. *ff* *pp*

Car. O. *ff* *sempre*

Pno. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

QUASI CADENZA.
TEMPO RUBATO
AD LIB.

A TEMPO (UN POCO VELOCE, $\text{♩} = 144-160$): CODA

Vni. I *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Vni. II *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Vie. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Vc. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

Cb. *ff* *pp* *ff* *più ff possibile*

129

465 - - - - -

TEMPO PRIMO DEL MOV. II
♩ = 80

Fg. *p*

Timp. *p*

Hp. *mp*

Vni. I *mp* quasi senza vibrato sempre, senza espressione più *pp* possibile

Vni. II *mp* più *pp* possibile più *pp* possibile

Vcl. *mp* più *pp* possibile unis. *pp*

Vc. quasi senza vibrato sempre, senza espressione *pp*

Ch. quasi senza vibrato sempre, senza espressione *pp*

FINAL