UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA MUCHATTE TRENTO

Estudo de densidade e direcionalidade musicais como recurso para o regente coral e sua performance

São Paulo
2019

MARIANA MUCHATTE TRENTO

Estudo de densidade e direcionalidade musicais como recurso para o regente coral e sua performance

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

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

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.

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

Trento, Mariana Muchatte
Estudo de densidade e direcionalidade musicais como recurso para o regente coral e sua performance / Mariana Muchatte Trento ; orientador, Marco Antonio da Silva Ramos. -- São Paulo, 2018.
138 p.: il.

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

1. Densidade e Direcionalidade na Música 2. Regência e Repertório Coral 3. Práticas Interpretativas e Performance 4. Análise para Performance 5. Canto Coral I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

TRENTO, Mariana Muchatte. **Estudo de densidade e direcionalidade musicais como recurso para o regente coral e sua performance.** Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao **Leandro**, meu companheiro e amado, pela presença acolhedora.

À minha mãe **Célia,** por revisar o trabalho e presença amorosa.

Ao meu pai **Egyno**, pelo apoio imensurável e sensibilidade carinhosa.

Às minhas irmãs, **Laís e Júlia**, meus exemplos na minha vida, por acreditarem em mim.

Às instituições que trabalho, **Escola Waldorf Francisco de Assis** e **Companhia das Cordas,** pela compreensão e forte parceria durante o todo processo.

Ao ***Comunicantus* - Laboratório Coral** e ao **GEPEMAC**, que contribuíram para minha formação como regente-educadora e desenvolvimento acadêmico.

Ao **Coro de Câmara Comunicantus,** onde participo desde o princípio, com trocas de experiências e convivência intensa; pelo conhecimento das obras que integram esta pesquisa e por proporcionar um fazer musical extremamente significativo.

Ao meu querido professor e orientador, **Marco Antonio da Silva Ramos** que generosamente compartilhou seu profundo conhecimento e despertou os elementos essenciais para as indagações desta pesquisa. Pela inspiração no seu fazer musical e sobretudo o privilégio em ser sua aluna.

À professora, **Susana Cecília Igayara,** por sua disposição em ajudar e clarear os caminhos de pesquisa.

À **Claudia Helena Alvarenga,** por sua música inspiradora e pela gentileza em conceder seu olhar nítido e coerente através da entrevista.

À **Caiti Hauck-Silva,** pelas firmes e norteadoras correções, por me orientar sobre a escrita acadêmica e ajuda nas traduções dos poemas em alemão.

Ao professor **Paulo de Tarso Salles,** membro da qualificação, pelas orientações e conselhos precisos.

À professora **Marisa Rosana Lacorte**, grande inspiradora, por transformar minha relação com o fazer musical e despertar em mim o olhar investigador e questionador para a música.

Aos amigos **Fred Teixeira, Mirella Napolitano, Mariana Hammerer, Carolina Andrade, Denise Castilho, Gina Falcão, Felipe Fonseca**, **Munir Sabag** pela convivência, carinho e auxílio.

Aos meus queridos **alunos e cantores**, que me apoiaram, pela constante aprendizagem e por possibilitar minha realização pessoal/profissional como regente-educadora.

E a todos que colaboraram direta ou indiretamente, muito obrigada!

Mas, na verdade, será o peso atroz e a leveza bela?
O fardo mais pesado esmaga-nos, verga-nos, comprime-nos contra o solo. [...]
Quanto mais pesado for o fardo,
mais próxima da terra se encontra a nossa vida e mais real e verdadeira é.
Em contrapartida, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, fá-lo voar, afastar-se da terra, do ser terrestre, torna-o semi-real e os seus movimentos tão livres quanto insignificantes.
Que escolher, então?
O peso ou a leveza?
[...] a contradição pesado-leve é a mais misteriosa e ambígua de todas as contradições.

Milan Kundera

RESUMO

Esse trabalho tem como objeto o estudo das variações de densidade e seu diálogo com direcionalidade nos processos de composição musical estabelecendo indicações para análise interpretativa. Uma vez que problematizamos os conceitos de densidade e direcionalidade, buscamos estabelecer leituras dessas variáveis tanto quanto ao seu comportamento harmônico, rítmico, contrapontístico, timbrístico, transformações de intensidade, seja vertical ou horizontalmente, quanto à trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música, assim como no uso do silêncio. O pensamento metodológico está apoiado tanto no Referencial Silva Ramos de Análise de obras corais (2003), que deu origem as nossas reflexões sobre densidade e direcionalidade, quanto em outras referências, igualmente estruturais, que são: Wallace Berry (1976), Arnold Schoenberg (1969, 2012), Barenboim (2007, 2009), Riemann (1896), Menezes (2002, 2006) e Schenker (1996, 2000). Ao tratar diretamente do significado destes parâmetros na estrutura musical, buscamos responder a principal pergunta deste trabalho: como tais variáveis e seus entrelaçamentos podem contribuir para uma análise voltada para construção de possíveis futuras performances. Divide-se em três capítulos, no primeiro constituímos três premissas de densidade: *i)* densidade vertical, a partir da análise das obras de Berry (1976), *ii)* densidade horizontal, com base nos fundamentos composicionais de Schoenberg (2012), *iii)* densidade dramática, fundamentada a partir de Ramos (2003). Realizamos a análise do madrigal *Moro Lasso* de Carlo Gesualdo para compreender o significado da densidade na estrutura musical e a sua contribuição para uma análise voltada para performance. No segundo capítulo, desenvolvemos as ideias de direcionalidade como um movimento transformador, destacando a direcionalidade melódica e harmônica, caracterizando também na ausência desta, a adirecionalidade. Percebemos na revisão bibliográfica e análise comparativa conceitual, a importância do conflito e do contraste para a caracterização e/ou intensificação da direcionalidade. Por fim, na análise interpretativa da obra Salmo 22 de Claudia Alvarenga, apontamos para as variações de densidade, em toda sua abrangência, como um possível elemento formador dos conflitos, contrastes e estranhamentos influenciadores de direcionalidade.

Palavras-chave: Densidade e Direcionalidade na Música; Regência e Repertório Coral; Práticas Interpretativas e Performance; Análise para Performance; Textura, Densidade e Silêncio; Canto Coral

ABSTRACT

This work has as its object the study of density variations and its dialogue with directionality in the processes of musical composition, establishing indications for interpretative analysis. Once we have problematized the concepts of density and directionality, we seek to establish readings of these variables as well as their harmonic, rhythmic, contrapuntal, timbre, and intensity transformations, either vertically or horizontally, as well as the psychological-dramatic plot in the relationships between text and music, as well as in the use of silence. Methodological thinking is supported both in the Silva Ramos Reference Framework for Choral Works (2003), which gave rise to our reflections on density and directionality, as well as in other, equally structural, references that are: Wallace Berry (1976), Arnold Schoenberg (1969, 2012), Barenboim (2007, 2009), Riemann (1896), Menezes (2002, 2006) and Schenker (1996, 2000). When dealing directly with the meaning of these parameters in the musical structure, we try to answer the main question of this work: how these variables and their interlacings can contribute to an analysis directed to the construction of possible future performances. It is divided into three chapters, in the first one we establish three density assumptions: (i) horizontal density, based on the compositional foundations of Schoenberg (2012), (ii) the density of the vertical density, from the analysis of Berry's works (1976), (iii) density based on Ramos (2003). We performed the analysis of the madrigal Moro Lasso by Carlo Gesualdo to understand the meaning of density in the musical structure and its contribution to a performance - oriented analysis. In the second chapter, we develop the ideas of directionality as a transforming movement, highlighting the melodic and harmonic directionality, also characterizing in the absence of this, the adirecionalidade. We noticed in the bibliographic review and conceptual comparative analysis, the importance of conflict and contrast for the characterization and / or intensification of directionality. Finally, in the interpretative analysis of Claudia Alvarenga's Psalm 22, we point to the density variations, in all their scope, as a possible element forming the conflicts, contrasts and strangeness that influence directionality.

Keywords: Density and Directionality in Music; Regency and Coral Repertory; Interpretive Practices and Performance; Performance Analysis; Texture, Density and Silence; Choral singing

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Milhaud, Six Sonnets for mixed chorus; No. 3. (c. 1-7) (BERRY, 1976, p.187)....10
Figura 2 - Representação da análise (BERRY, 1976, p.188) 11
Figura 3 - Contraltos (versos dissílabos) 18
Figura 4 -Soprano e Contraltos (3 sílabas) 18
Figura 5 - Tenor, Soprano e Contralto (4 sílabas; terceira estrofe) 19
Figura 6 - Baixo, Tenor, Contralto e Soprano (5 sílabas)....19
Figura 7 – Compressão-densidade nas vozes masculinas 20
Figura 8 - Compressão-densidade 21
Figura 9 - Número-densidade 21
Figura 10 - b) Diminuição c) Aumentação 25
Figura 11 - Redução, omissão e condensação 26
Figura 12 - Mendelssohn, Suleika, Op.57/3- Extensão do movimento rítmico (SCHOENBERG,2012, p.81)....27
Figura 13 - Intensificação da cadência mediante concentração (SCHOENBERG,1991, p.53)28
Figura 14 - Threnody: To the Victims of Hiroshima de Penderecki, compasso 6-7 (KOSTKA, 2006, p.221)....34
Figura 15 - Beethoven, Sonata para Piano Op.13 - alteração súbita (Barenboim, 2009, p.14) 37
Figura 16 - Wagner, Tristão e Isolda, Prelúdio – alteração gradual 37
Figura 17 - Beethoven - Sonata para Piano Op.109 - alteração gradual 38
Figura 18- Arpejos diatônicos - Allegros 41
Figura 19 – Cromatismos - Adagios....41
Figura 20- Seção A, compasso 1 ao 5 42
Figura 21 - Seção B, compasso 6 ao 13....43
Figura 22 - Compasso 10 ao 13 44
Figura 23– Seção C 45
Figura 24 – Seção D 46
Figura 25 – Seção B 47
Figura 26 - Seção B' 47
Figura 27 – Mudança de densidade – mudança de verso 48
Figura 28 - Terceiro momento homofônico, Compasso 53 ao 57. 49
Figura 29 - Seção Final....49

Figura 30 - Soprano 1, compasso 65 e 66.....50
Figura 31 - Parte B - Cadência Suspensiva 55
Figura 32 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.164) 57
Figura 33 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.171) 57
Figura 34 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.183) 57
Figura 35 - Invenção n°1 - Bach. Edição Urtext. Anotações da Professora Marisa Lacorte ...62
Figura 36 - Exercício de percepção sugerido pela Professora Aida Machado – Relações de Tensão (T)/Relaxamento(R).....63
Figura 37- Exemplos propostos por Berry (1976, p.194).....64
Figura 38 - Ilustração dos movimentos melódicos (GROUT e PALISCA, 1994, p.100).....65
Figura 39 - Qualidades dinâmicas (Koellreuter, 1986, p.13) 68
Figura 40 – Qualidades dinâmicas.....69
Figura 41 – Sensíveis - Conflito.....69
Figura 42 - Introdução apresentando o ostinato que caracteriza parte B.....76
Figura 43 - Figura rítmica realizada no piano na parte A e 'A 76
Figura 44 - Parte B - Manuscrito.....77
Figura 45 - Ponto Culminante 77
Figura 46 - Gráficos dos blocos texturais (JARVLEPP, 1982).....81
Figura 47 - Seção Polifônica 84
Figura 48 – Contrastes.....84
Figura 49 – Chor der Engel – Schubert (Compasso 11-16) 86
Figura 50 - Schubert - Chor der Engel (Compasso 17-24).....87
Figura 51 – Processo cadencial (Compasso 25-26).....88
Figura 52 - Salmo 22: Parte A - Seção 1 (compassos 1-12).....91
Figura 53 - Salmo 22 - Compassos 1-6 92
Figura 54 - Salmo 22 – Alteração no ritmo-textural (compassos 6-12) 93
Figura 55 - Salmo 22 - Parte B (comp. 12-21) - Contraste 94
Figura 56 - Salmo 22 - Parte B - Seção 3 - densidade harmônica.....96
Figura 57 - Salmo 22 - Seção de maior densidade 97
Figura 58 - Salmo 22 – Reexposição - Primeira pergunta.....98
Figura 59- Concentração harmônica para processo cadencial.....99
Figura 60 - Salmo 22 - Cadência final.....100

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **1**

2. CAPÍTULO I: DENSIDADE MUSICAL: DEFININDO CONCEITOS A PARTIR DA BIBLIOGRAFIA **8**

2.1 Densidade Vertical 8

2.1.1 Análise da peça *Les Djinns* de Gabriel Fauré 15

2.2 Densidade horizontal 23

2.3 Densidade dramática 30

2.3.1 Gesto Musical 30

2.3.2 Densidade dramática na relação texto / música 32

2.3.3 *Combattimento* - aumento de densidade rítmica relacionada ao drama textual 35

2.3.4 Densidade e o uso musical do silêncio 36

2.4 Densidade e seu significado na estrutura musical 38

2.4.1 *Moro, lasso, al mio duolo* de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa. 39

2.4.2 *Moro* e *Vita*: variações de densidade e mudanças de afeto 41

3. CAPÍTULO II: DIRECIONALIDADE MOVIMENTO TRANSFORMADOR **51**

3.1 Direcionalidade na performance: gesto interno e externo 58

3.2 Direcionalidade de alturas ou melódica 61

3.3 Direcionalidade harmônica 67

3.4 Adirecionalidade 75

4. CAPÍTULO III: APRECIANDO O DIÁLOGO ENTRE AS VARIAÇÕES DE DENSIDADE E AS DIREÇÕES INTERPRETATIVAS **79**

4.1 Conversando com Claudia Helena Alvarenga: As mudanças de densidade e direcionalidade na obra Salmo 22 89

4.1.1 Salmo 22: Parte A - Seção 1 (compassos 1- 12) 91

4.1.2 Salmo 22: Parte B - Seção 2 (comp. 12 – 21) 94

4.1.3 Salmo 22: Parte B - Seção 3 (comp. 21 – 31) 96

4.1.4 Salmo 22: Parte A' – Reexposição - Seção 4 (comp. 32- 50) 98
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **102**
6. REFERÊNCIAS **104**
APÊNDICE A. Tabela - Análise Le Djinns - Fauré **109**
APÊNDICE B. Roteiro de Entrevista – Claudia Helena Alvarenga **110**
ANEXO A. Les Djinns Op. 12 – Gabriel Fauré/ Victor Hugo **116**
ANEXO B. Moro Lasso - Gesualdo **122**
ANEXO C. Vier Zigeunerlieder Nr.4 – Brahms **123**
ANEXO D. Die Stadt – Schubert **124**
ANEXO E. Lux Aeterna – Ligeti **125**
ANEXO F. E questa vita un lampo – Monteverdi **126**
ANEXO G. Chor der Engel – Schubert **127**
ANEXO H. Salmo 22 – Claudia Alvarenga **128**

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem a intenção de abordar um tema voltado à área de análise para a interpretação musical, decorrente do interesse em aprofundar questões interpretativas vinculadas às variações de densidade em diálogo com a direcionalidade, na perspectiva de oferecer recursos e ferramentas para o desenvolvimento da performance. A revisão bibliográfica nos permite destacar terminologias utilizadas para estas duas variáveis, problematizando suas leituras através da análise de processos composicionais.

Notamos que a criação do fio condutor interpretativo de um repertório musical não implica em um ato estanque e nem tampouco em uma reprodução, réplica das partituras originalmente escritas. Requer um processo que permita atingir a profundidade nas reflexões, com o dever de fugir de análises rasas e superficiais. Necessita de um olhar investigador do performer criativo que vai além do domínio de técnicas mecânicas. Caminha para o encontro de uma unidade, amparada em escolhas responsivas para questões relacionadas com a prática interpretativa em sua essência.

> [...] a finitude de qualquer interpretação musical é baseada na infinidade de possibilidades disponíveis. A partitura é a substância final, o trabalho terminado e a sua interpretação são finitos, uma expressão temporária que toma lugar no tempo, tendo começo e fim. Ser capaz de entender a essência da música nela mesma é estar disposto a começar uma pesquisa interminável, por isso a tarefa do músico não é exprimir ou interpretar a música como tal, mas aspirar, tornar-se parte dela. É quase como se a interpretação de um texto criasse um subtexto próprio que se desenvolvesse, comprovando, variando e contrastando com o texto real. Esse subtexto é inerente à partitura e é ilimitado; ele resulta em um diálogo entre ela e o intérprete, e sua riqueza é determinada pela curiosidade desse último. ((BARENBOIM, 2009, p.55)1

A interpretação musical propõe ao intérprete, de modo desafiador, a buscar escolhas, alternativas e combinações que são inúmeras, infinitas[2]. Ao intérprete torna-se imperativo

[1] Tradução Eni Rodrigues

[2] É necessário observar que há uma finitude quando falamos em concretizações de escolhas interpretativas, como uma gravação ou no momento da performance.
"...gestos expressivos não são fixos. Qualquer tipo de desvio da regularidade pode ser expressivo. Mas apenas uma paleta limitada de gestos é usada por um intérprete e apenas um conjunto limitado é usado em qualquer período. Isto é o que torna possível usar um repertório de gestos para definir o estilo da performance do interprete ou de um período. *Assim, um 'estilo de performance' é um conjunto de gestos expressivos característicos de um intérprete individual que, juntos, constituem seu 'estilo pessoal'; uma característica de um período ("estilo de período") ou um grupo (por exemplo, estilo nacional).*" (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 18, itálico do autor, tradução nossa)

conhecer o universo teórico-criativo do compositor, contextualizando sua criação, aprimorando a capacidade de mergulhar em seus valores e premissas, abrindo espaços dialogais entre eles. Através desse diálogo, emergem suas escolhas, seu fio condutor para performance. A presente pesquisa está amparada no desejo de aprofundar e identificar mecanismos pertinentes a esse universo, oferecendo recursos e ferramentas para o intérprete desempenhar sua atuação.

Durante a minha formação[3], nas aulas de regência coral, ao preparar estudos para performance de um madrigal renascentista, percebi o peso e a leveza de uma escrita rítmica e como a sua variação afetava a escolha de andamento da obra. Deparei-me, com o direcionamento do professor Marco Antonio da Silva Ramos, com um elemento estrutural, trabalhado em procedimentos composicionais, na análise e na interpretação musical: a densidade.

O interesse técnico-científico por este componente resultou na elaboração da pesquisa de Iniciação Científica, intitulada "Densidade e Interpretação", financiada pela PIBIC/CNPq[4], sob a orientação de Marco Antonio da Silva Ramos no período de 2012/2013. Encontramos três conceitos de densidade que se complementam:

- **A densidade vertical**. Apresentada por Wallace Berry (1976) que a classificou em duas categorias: *i) density-number* (número-densidade) e *ii) density-compression* (compressão-densidade). Berry revela as influências diretas da densidade nas questões de timbre, dissonâncias, independência ou interdependência das vozes.

- **A densidade horizontal ou de mudança**. Encontrada ao descrever outros termos para as mesmas ideias de densidade, principalmente nas obras teóricas de Arnold Schoenberg (2012), podendo ser considerada uma densidade de mudança que envolve principalmente aspectos rítmicos e harmônicos.

Apontamos no trabalho a curiosidade criativa que resulta em busca infinita, visto que as possibilidades são infinitas, depende do quão aguçado é o olhar do intérprete para a obra e de quais componentes/elementos/ parâmetros ele deseja ressaltar.

[3] Licenciatura em Música - ECA/USP

[4] Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

- **A densidade de caráter dramático**. Reflexão resultante das indagações sobre Gesto Musical, conceito desenvolvido por Marco Antonio da Silva Ramos (1997, p.148). Ramos define gesto como "o discurso musical construído a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo". Nesta visão, Ramos permite a pesquisa de um conceito de densidade em outras expressões artísticas e em sua dimensão subjetiva.

Então, diante desta categorização de densidade, surgem as seguintes inquietações teórico/práticas, referentes à estrutura de uma obra: como são identificadas tais categorias, como se comportam e como aplicá-las de forma eficaz em uma análise voltada para futura performance. No primeiro capítulo vamos nos debruçar sobre estes pontos e apresentar através de análise os exemplos de tais categorias no repertório vocal/coral, apontando as relações encontradas, aprofundando as discussões ao tratar diretamente do seu significado na estrutura musical.

A presente pesquisa pretende proporcionar análises de obras musicais, inicialmente a partir da densidade em suas vertentes vertical, horizontal e dramática, enfatizando a influência direta exercida nos parâmetros do som. O objetivo é oferecer possíveis ferramentas e recursos de análises que permitam identificar o modo como os três tipos de densidade se constituem e interagem nas obras, o que permitirá perceber o fenômeno e, igualmente, a forma de como tais tipos se relacionam e interferem nas escolhas interpretativas e, assim, na performance. Cumpre ressaltar que neste trabalho a premissa máxima é que toda obra analisada será devidamente respeitada no que tange à interpretação: é sabido que a obra analisada precede o conceito analítico que se constrói, portanto, ressaltamos o cuidado em evitar a imposição de possível adequação da obra analisada à terminologia proposta. Buscamos apontar momentos onde o referido recurso oferece novas escolhas interpretativas para além do cânone, ainda que apoiado nele, sugerindo uma leitura interpretativa plausível e transparente pela lente das variáveis de densidade e direcionalidade.

Ainda no primeiro capítulo, será apresentada uma análise interpretativa do madrigal *Moro Lasso* de Carlo Gesualdo com enfoque nas variações de densidade. A obra foi objeto de estudo nas aulas de Regência Coral já citada e observamos a densa relação de texto e música presente na composição, um dos motivos para a escolha. No processo desta análise, buscamos confirmar o estreito relacionamento entre as variações de densidade musical com as mudanças

de densidades dramáticas do texto, partindo das questões gestuais descritas em Ramos (2003), organizando o texto a partir da tentativa de compreensão de tais elementos.

No segundo capítulo, a pesquisa avançou como revisão bibliográfica e análise comparativa conceitual. As premissas de Berry (1976) sobre densidade motivaram questões relativas ao parâmetro direcional, um movimento musical transformador.

> Dentro do parâmetro de direção, os termos homodirecional, heterodirecional e contradirecional ("movimento" em linha reta existe como possibilidade junto com o movimento para cima e para baixo), possuem uma potencial aplicabilidade às relações entre componentes de textura. (BERRY, 1976, p.193) (tradução nossa)

Inquietações que despertaram a necessidade de conhecer, analisar e agrupar os significados e os usos da direcionalidade para contemplar e relacionar com o conceito de densidade. Provocamos no segundo capítulo uma discussão sobre o conceito de direcionalidade, tendo embasamentos localizados nas obras de Barenboim (2009), Caznok (2003), Lacorte (2003) e Menezes (2002, 2006). No âmbito da performance, como gesto direcional interno/externo ou objetivo/subjetivo, agregamos ao debate autores como Sessions (1968 apud Cone, 1968) e Ramos (2003).

Para elucidar as questões sobre direcionalidade melódica e harmônica, colocamos em diálogos os autores que são referências e expoentes teóricos sobre a temática. Schoenberg (1969, 2001) com seu olhar categorizador e ao mesmo tempo didático nos princípios e procedimentos composicionais; Riemann (1893) pela harmonia funcional e Schenker (2000, 1996) que prima pela estrutura fundamental. A partir deste diálogo, caminho pelos dizeres dos diferentes autores sobre os desdobramentos da temática, seus marcos teóricos, e chegamos a duas variáveis da direcionalidade harmônica: *i)* as qualidades dinâmicas inatas ao sistema tonal; e *ii)* as intensificadas pelo conflito, estranhamentos e contrastes. Os aspectos metodológicos deste segundo capítulo seguem-se à luz dos processos de problematização dos conceitos identificados por meio de uma análise comparativa das obras dos autores acima citados. Resultante de um olhar epistemológico, procuramos similaridades, paradoxos e complementaridades interpretativas que serão demonstradas e justificadas com pequenos trechos de análises, citações de autores e relatos de experiências.

As questões que se seguem motivaram as reflexões do terceiro capítulo:

- Como esses conceitos de densidade e de direcionalidade podem ajudar a descrever processos composicionais em uma obra?

- Como esses conceitos podem contribuir para uma análise voltada para a performance?

- Quanto das mudanças de densidade se entrelaçam entre seus diversos níveis para construir direcionalidades significativas na orientação de escolhas para performance?

Cabe aqui mencionar que durante o mestrado, cursei a Disciplina - Práticas Laboratoriais em Regência Coral I e II, ministrada no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes - ECA da Universidade de São Paulo - USP pelo docente responsável Professor Doutor Marco Antonio da Silva Ramos, tendo como espaço privilegiado para lecionar a disciplina, os ensaios do Coro de Câmara *Comunicantus*[5]. Cumpri as suas demandas atuando frente ao coro e como coralista. A peça Salmo 22 de Claudia Helena Alvarenga (1968), que recebe ao final desta pesquisa uma ampla análise interpretativa, integrou significativamente o repertório do referido Coro entre os anos 2016/2017. Logo de início notamos que Alvarenga propõe às vozes femininas uma improvisação que contem a construção de uma diminuição rítmica. Aponta ao performer buscar, paulatinamente, maior densidade rítmica, criando um efeito inesperado. Tive a oportunidade de tomar contato direto, vivenciando as mudanças de densidade horizontal, bem como perceber a reprodução da dramaticidade do texto quando as vozes expressam o acréscimo de movimentos rítmicos. Nesta peça também observamos como as variações de densidade podem intensificar as direcionalidades.

Após minha qualificação, em um evento do GEPEMAC[6] (Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto), Claudia Helena Alvarenga foi convidada para proferir uma palestra com o tema "Recursos poéticos associados à composição coral – Salmo 22". A compositora gentilmente aceitou participar de um encontro reflexivo com conversas

[5] Coro de bolsistas mantido pela Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo (USP). As atividades são supervisionadas pelos professores Marco Antonio da Silva Ramos (coordenador) e Susana Cecília Igayara.
[6] Membro desde 2013

esclarecedoras e nos conceder uma entrevista, na qual compartilhou seu processo composicional. Os dados coletados e os relatos obtidos alavancaram a análise da obra, destacando as variações de densidade e seu diálogo com a direcionalidade.

Para maior clareza, seguem os objetivos definidos para a pesquisa:

- Estabelecer, entre as múltiplas formas de abordagem do tema da densidade musical e direcionalidade, diferenças e similaridades terminológicas e teóricas.

- Relacionar a densidade e a direcionalidade com os parâmetros do som discutindo seu papel na estrutura musical.

- Identificar e levantar exemplos musicais nos quais os processos composicionais podem ser descritos pelas variações de densidade e direcionalidade.

- Realizar análise interpretativa de obras corais para uma futura performance, tendo como parâmetro enfatizar o diálogo entre as variações de densidade e seu reflexo na direção musical.

O foco desta pesquisa foi, ao discutir e problematizar os fundamentos propostos pelos autores citados, oferecer uma visão ampla das diversas formas de abordagem da densidade e da direcionalidade, encontrando elementos unificadores, possibilitando assim ao intérprete substanciar suas escolhas interpretativas através do conhecimento destes processos composicionais.

Resumindo, dividimos a presente pesquisa em três capítulos:

Capítulo I: onde definimos conceitos e questões interpretativas sobre densidade a partir da revisão bibliográfica, descrevendo procedimentos composicionais ilustrados em exemplos de peças corais ou com forte influência deste elemento musical em sua estrutura. Validamos este olhar através da análise interpretativa de um madrigal, na qual se justifica a escolha pela densa relação entre texto e música que refletem as próprias características madrigalescas;

Capítulo II: problematização da ideia de direcionalidade, elemento necessário para à discussão formulada nesta pesquisa, tendo como origem o diálogo entre autores sobre como se constitui o impulso e o movimento musical, levantando exemplos no repertório musical onde os processos composicionais podem ser descritos pela direcionalidade.

Capítulo III: Ao reconhecer as particularidades de cada elemento, investigamos como as mudanças de densidade podem conduzir a direcionalidade.

As considerações finais arrematam as possibilidades das variações de densidade e seu diálogo com a direcionalidade.

2. CAPÍTULO I: DENSIDADE MUSICAL: DEFININDO CONCEITOS A PARTIR DA BIBLIOGRAFIA

2.1 Densidade Vertical

A leitura cuidadosa e crítica da bibliografia permitiu-nos o estudo da densidade e textura como descritores analíticos de procedimentos composicionais muito próximos.[7] Evidenciou-se no segundo capítulo (*texture)* do livro *Structural Functions in Music* (1976, p.184-300), a abordagem de Wallace Berry das qualidades e classificações da textura, problematizando os conceitos pré-existentes, a forma como apreciou as características intrínsecas à textura, expressando as relações deste parâmetro com outros eventos e elementos musicais, bem como os reflexos desta interação na estrutura composicional e na performance (BERRY, p. 184).

Para Berry, textura é concebida como um elemento da "estrutura musical, formada e condicionada pelo número de vozes ou por outros componentes que projetem materiais musicais no meio sonoro, e, quando há dois ou mais componentes, pelas interrelações e interações entre os mesmos" (BERRY, 1976, p.191, tradução nossa).

A textura é condicionada, em parte, pela "quantidade desses componentes, que podem soar simultaneamente ou em concorrência, projeções e substâncias de suas linhas componentes, ou de outros fatores sonoros constituintes, como a ressonância"[8] (BERRY, 1976, p.184, tradução nossa).

Berry ainda divide o parâmetro textura em características quantitativas (pode ser avaliado e expresso em quantidade/números) e qualitativas (determina a propriedade pela qual irá se individualizar)[9]. "As interações dos elementos da textura musical caracterizam o aspecto

[7] Pesquisa realizada na Iniciação Científica – Bolsa PIBIC/CNPq 2012/2013
Parte do texto está em artigo com publicação em anais intitulado: "O conceito de Densidade: Horizontalidade e Verticalidade" na IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – PPGM- UNIRIO, 2016.

[8] "Berry empregou o termo *componente* em referência a qualquer elemento formador da textura". (MOREIRA, 2008. P.348)

[9] Qualitativo – Determinativo de qualidade (Atributo, condição natural, propriedade pela qual algo ou alguém se individualiza, distinguindo-se dos demais; maneira de ser, essência, natureza) (Dicionário Michaelis).
Quantitativo - Relativo ou pertencente à quantidade ou à sua medição. [...] **2** Que é ou pode ser avaliado ou expresso em quantidades. (Dicionário Michaelis).

qualitativo". O que nos permite verificar com clareza esta característica qualitativa é a independência e interdependência entre os elementos sonoros coexistentes que são decisivos para a moldagem expressiva de uma estrutura musical. (BERRY, 1976, p.185).

A importância de compreender todo o pensamento conceitual e analítico de Berry sobre a textura musical justifica-se quando o autor pontua que a densidade, além de ser uma propriedade desse parâmetro, é o aspecto quantitativo da textura (BERRY, 1976, p.184). Assim, o uso do termo quantitativo como uma particularidade da textura refere-se ao "número de componentes, sendo esse um dos aspectos da densidade. O grau de compressão e volume do espaço intervalar é também outro parâmetro mensurável" (BERRY, 1976, p.204, tradução nossa).

Portanto, Berry (1976, p. 184, tradução nossa) classifica densidade como uma "propriedade do parâmetro textura, quantitativa e mensurável, condicionada pelo número de componentes simultâneos ou concomitantes e pela extensão do espaço vertical que esses componentes abrangem e ocupam". Berry classifica a densidade em dois princípios: *i)* o número de componentes denominada *density-number*; *ii)* a proporção entre o número de componentes sonoros e um espaço pré-estabelecido denominada *density-compression.* Para efeito de tradução para à língua portuguesa optamos pela proposta da Profa. Doutora Adriana Lopes da Cunha Moreira onde *density-number* utilizaremos número-densidade e *density-compression* utilizaremos compressão-densidade. (MOREIRA, 2008, p.349)

> Se duas notas estão dispostas em um intervalo de segunda e elas são sucedidas por um intervalo de sexta (a mais aguda uma quarta acima e a mais grave uma segunda abaixo), ocorre um evento sonoro característico da textura, que não envolve somente número-densidade, mas também compressão-densidade (e também outros fatores qualitativos) (BERRY, 1976, p.185, tradução nossa).

Berry nos ensina que o grau de proximidade no qual cada componente sonoro é separado, alinhado verticalmente (grau de compressão), consiste em um aspecto da densidade. Com isso, um intervalo de segunda sobreposta apresenta uma textura mais densa do que um intervalo de quinta sobreposta (BERRY, 1976, p.209)[10]. Relaciona também densidade com

[10] "É curioso questionar o porquê de um trítono harmônico aparentar ser mais denso que um intervalo de terça sobreposta?" (BERRY, 1976, p. 209) Trazendo os fenômenos acústicos e ressonância, Renata Botti (2003, p. 16-18) explicita sobre como o uníssono, ao receber em uma de suas notas, uma variável pequena de frequência, torna-se um batimento. Com uma maior variável de frequência, surge uma sensação de rudeza (banda crítica). Quando ultrapassa uma diferença maior, pode soar como uma consonância. Esta disparidade é maior em um intervalo dissonante, tornando-se mais denso acusticamente.

timbre ao sugerir a colocação de dois instrumentos tocando juntos com uma diferença intervalar comprimida (compressão - segunda maior), mostrando consequentemente a produção de diferentes intensidades, dependendo da homogeneidade ou disparidade dos timbres desses instrumentos. (BERRY, 1976, p.184) John Vinton, autor que discutiremos à página 13, traz uma reflexão que dialoga com as premissas de Berry:

> Uma textura muito densa, por exemplo, pode resultar de pouco sons, se ele ocupar um espaço intervalar pequeno (p. ex, um cluster de segunda menor) ou se eles estão sobrepostos em uma estrutura complexa (p. ex. sons produzidos por um contrabaixo no seu registro mais grave. (VINTON, 1974, p.241)[11]

A seguir vamos reproduzir dois exemplos utilizados por Berry (figura 1 e figura 2) a título de demonstração e ilustração de como as progressões, variações e recessões da textura, juntamente com os fatores qualitativos e quantitativos, influenciam a estrutura musical. Na terceira peça dos Seis Sonetos para coro misto de Milhaud, essas mudanças são condicionadas por fatores qualitativos: independência ou interdependências das vozes; e quantitativos: números de componentes. (BERRY, 1976, p.187)

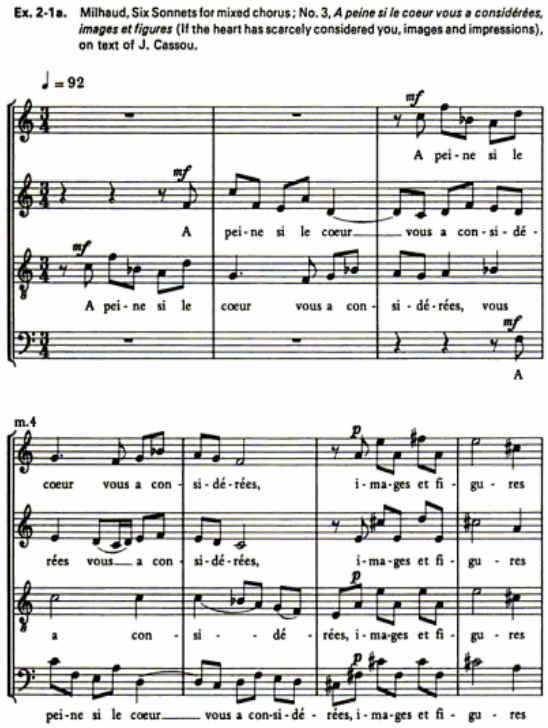

Figura 1 - Milhaud, Six Sonnets for mixed chorus; No. 3. (c. 1-7) (BERRY, 1976, p.187)

[11] Tradução Renata Botti.

Abaixo se encontra a representação escolhida por Berry para demostrar a quantidade de vozes e se estas são classificadas como independentes ou interdependentes. Observa-se no primeiro compasso, que Milhaud expõe uma única voz representada por Berry como o número 1. No segundo compasso, o mesmo tema é reexposto na sua inversão (independência), gerando na representação dois números "1" separados por uma pequena barra (como uma fração). Quando ocorre a interdependência, os números de vozes são somados, por exemplo, quando há a apresentação do número "2" no quinto compasso.

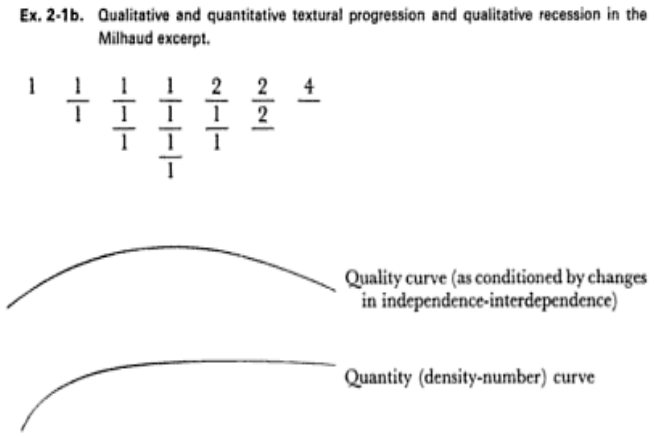

Figura 2 - Representação da análise (BERRY, 1976, p.188)

O aspecto quantitativo é caracterizado pelo número-densidade, número de componentes que se apresenta como o número de vozes. O momento mais denso é no quarto compasso quando Milhaud expõe as quatro vozes independentes. Neste exemplo, Berry torna clara a função estrutural resultante do diálogo entre as características qualitativas e quantitativas da textura. A metodologia desenvolvida por Berry foi eleita para ser amplamente utilizada neste trabalho como ferramenta de análise, evidenciando as variações de número-densidade e as relações de independência e interdependência nas obras.

Com a metodologia de trabalho definida, houve a necessidade de buscar pensamentos e ideias convergentes, divergentes e talvez paradoxais sobre as diversas e diferentes conceituações de densidade. Inicialmente encontramos uma sucinta formulação sobre textura no dicionário inglês enciclopédico "The Grove Dictionary of Music and Musicians" (SADIE, 2001). Lá, se vê uma exposição das possíveis aplicabilidades do parâmetro textura, utilizando os aspectos verticais tanto de uma peça como de um trecho musical, considerando as partes

individuais ou vozes que são colocadas juntas, delimitando os atributos como timbre ou ritmo, até mesmo características próprias da performance, como articulação ou variação de dinâmicas. (SADIE, 2001)

Por ser um dicionário enciclopédico, nota-se que o verbete textura é retratado com informações ligadas à aplicação do termo e classificações gerais. Aponta os compositores que utilizaram deste parâmetro incluindo uma pequena relação bibliográfica. No verbete, encontra-se no conteúdo explicativo, afirmações acerca da inexistência de equivalência etimológica do termo textura em outro idioma, sendo que há uma equivalência na língua portuguesa. Na língua italiana, a palavra *testura* e *tessitura* referem-se ao registro de somente uma linha, normalmente vocal. No idioma alemão a palavra *satz* é a que mais se aproxima do significado de *texture*, quando remete a uma organização contrapontística (*dezimensatz*) ou melodia acompanhada (*kantilenensatz* – onde a melodia está na voz mais aguda e o acompanhamento nas vozes mais graves) (SADIE, 2001).

Não se obteve êxito na pesquisa pelo verbete densidade (*density*) no dicionário Grove. No verbete textura, encontramos referências sobre essa propriedade: o conceito é utilizado, mas com outras denominações qualitativas. Quando é citado o espaçamento de acordes (*open or close harmony*) como um aspecto da textura, utiliza-se do termo *thickness* que engloba sinônimos como a espessura/densidade. Quando enumera exemplos do aspecto acima, ele lista características como: *Lightness/Heaviness* (leveza e peso).

> Assim a "densidade" de uma sonoridade é determinada pelo número de partes, a quantidade de duplicação no uníssono ou oitava, a" leveza "ou" peso "das forças atuantes envolvidas e o arranjo de linhas instrumentais em um trabalho orquestral. (SADIE, 2001, tradução nossa)

Constata-se, portanto, que textura e densidade são elementos conceitualmente inter-relacionados, já que a densidade é um elemento estrutural do parâmetro textura. Berry (1976) e Sadie (2001) desenvolvem a ideia de densidade como resultantes de quantidade de componentes sonoros verticalmente distribuídos no espaço que foram projetados, influenciados pelas características qualitativas e por forças atuantes como variações de dinâmicas, articulações e timbres.

Outra contribuição importante para o presente estudo, está na obra de John Vinton (1974). Autor do *Dictionary of contemporary music* (1974), Vinton traz no seu verbete sobre textura, um viés ampliador da discussão sobre o parâmetro:

> Dessa forma, numa composição musical a textura descreve relações entre vozes (por exemplo, textura contrapontística e homofônica) e a qualidade do som produzido por uma combinação de instrumentos, determinada pela sua cor instrumental e o modo pela qual produzem certas notas. Certos compositores contemporâneos, especialmente no meio eletrônico, usaram a textura dos sons como elementos estruturais, enquanto outros compositores usavam notas (VINTON, 1974, p. 741).

Notamos que o autor assinala a existência de uma diferenciação nos processos composicionais que envolvem a textura, caracterizadas pelo estilo do compositor e/ou pelo período histórico em que a obra está situada. O professor e compositor Silvio Ferraz (1990) afirma que historicamente, a textura na música ocidental sempre foi resultante do trabalho de melodias, harmonias, complexos rítmicos dispostos para descrever gestos extramusicais. Complementa que a música contemporânea utiliza textura em minimamente duas funções fundamentais: ora como uma função de distinguir, ora como uma função de ligar eventos sonoros. Corresponde em alguns compositores à temática principal. (FERRAZ, 1990)

A característica de elemento predominante amplia as possibilidades de aplicações texturais, movimentando novas ideias sobre textura e, em consequência, sobre densidade. A pesquisa bibliográfica destaca ainda, no âmbito teórico musical do séc. XX e contemporâneo, Stefan Kostka. Em seu livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, apresenta a relação próxima entre timbre e textura na música pós-tonal, existindo uma linha muito tênue entre os processos composicionais timbrísticos e texturais, principalmente ao olharmos uma composição que envolve uma grande orquestra, por exemplo (Kostka 2006, p. 222-44).

Kostka descreve uma breve conceituação de textura que se aproxima das ideias de Berry (1976), Sadie (2001), Vinton (1974):

> A textura é um pouco difícil de definir, embora a maioria de nós tenha uma boa ideia do seu significado. Poderíamos dizer que a textura se refere às relações entre as partes (ou vozes) em qualquer momento de uma composição; diz respeito especialmente às relações entre ritmos e contornos, mas também se preocupa com aspectos como espaçamento e dinâmica. (KOSTKA, 2006, p.222, tradução nossa).

O autor conduz uma discussão sobre a diferença entre o que ele denomina de *tradicional textures* (textura tradicional) e *compound texture* (textura em camadas). Propõe que a classificação tradicional em monofônico, homofônico e contrapontístico torna-se limitada quando há uma estruturação de discurso musical com predominância do parâmetro textural, tornando-se necessário o recurso de texturas em camadas ou textura composta. (KOSTKA, 2006, p.230)

O professor e compositor Paulo de Tarso Salles utiliza da textura em camadas para desenvolver as análises dos processos composicionais na obra de Villa-Lobos. Em seu livro (2009), classifica o recurso ao descrever os seus seguintes aspectos:

.

> Tal critério se baseia em três aspectos: a. determinação do número de camadas texturais; b. avaliação da densidade de cada componente em particular; c. avaliação da densidade geral da textura. […] Outro ponto importante é a autonomia rítmica e harmônica entre as camadas, ou seja, uma avaliação do modo de relacionamento tonal entre elas a partir do tratamento de sons considerados "dissonantes" ou "consonantes" (SALLES, 2009, p. 72)

Os critérios descritos acima foram escolhidos para a avaliação das texturas villalobianas. Salles afirma que foram desenvolvidos baseados nas sugestões de análise textural de Berry. Podemos encontrar as semelhanças na utilização da densidade como elemento estrutural. Interessante perceber que Salles propõe o termo autonomia entre as camadas. Esse termo engloba as noções das relações de independência e interdependência classificados por Berry como o construtor do aspecto qualitativo da textura.

Além da textura em camadas, Kostka apresenta outros dois processos composicionais pós-tonais, desenvolvidos através da textura, que são constituídos por variações de densidade: a estratificação (*stratification*), "sucessivas mudanças abruptas na textura ou sobreposição de dois elementos em registros diferentes"; a massa sonora (*sound-mass*) usada, por exemplo, quando "as alturas não são tão importantes quanto o impacto físico ou psicológico que podem causar". (KOSTKA, 2006, p.230-233). Compositores como Ligeti, Varese e Xenakis utilizaram dos processos composicionais que são definidos como massa sonora, planos ou volumes sonoros, fazendo do número-densidade e da compressão-densidade estruturantes do discurso musical. (BOTTI, 2003, p.21-22) Esses novos processos estruturais resultam de novas definições e termos que são recorrentes no ambiente teórico-musical e de análises interpretativas:

> As definições de texturas como rugosas, granuladas, lisas, se referem a superfície, onde se escondem os jogos de relações estruturantes e os princípios dinâmicos que possibilitam passar de uma textura à outra (FERRAZ, 1990)

Importante mencionar, apesar de não ser o objeto deste trabalho, como decorrência do caminho textural acima descrito, as experimentações eletroacústicas executadas inicialmente pelos músicos franceses na década de 70. Os compositores desenvolveram uma técnica de composição que destaca o timbre ou a cor instrumental dando a eles maior influência na estrutura da obra. O novo fazer musical deu origem ao movimento de música espectral, tendo como percussores Gerard Grisey, Tristan Murail e Hugues Dufourt. O termo é oriundo de espectrograma, uma representação gráfica para estudos relativos a amplitude, volume, dos harmônicos gerados por cada som. (KOSTKA, 2006, p.233). No âmbito da musicologia, sonologia e computação, esta é uma das ferramentas que possibilita visualizar concretamente as variações de densidade, principalmente geradas pela disposição vertical dos componentes, resultantes de timbres ou combinações dissonantes. Cumpre ressaltar que a presente pesquisa pretende mencionar a existência desta ferramenta, porém não ousa discorrer detalhadamente sobre este tema. O espectrograma é uma ferramenta facilitadora da percepção de densidade na estrutura da obra. É claro que tal visão é importante, mas não cabe no espaço de mestrado, além do que já conseguimos elaborar, está, portanto, fora do nosso olhar neste momento. Percebo que para futuras pesquisas a leitura de Didier Guige, Charles de Paiva Santana, Pauxy Gentil-Nunes e Alexandre Carvalho, que utilizam as formulações de Berry como fundamentos das discussões texturais, colocando-as em diálogo com teorias matemáticas e da musicologia computacional.

2.1.1 Análise da peça *Les Djinns* de Gabriel Fauré

A seguir estudaremos amparados pelos ensinamentos de Berry, os processos de criação musical referentes as duas variáveis de densidade (número-densidade e compressão-densidade). Ressaltamos que utilizaremos tais conceitos como recursos de análise, buscando ampliar o campo teórico musical voltado para questões interpretativas, partindo do princípio que as intenções do compositor são enigmas para o intérprete analista (Ramos, 2003).

O exemplo que vamos utilizar é a obra *Les Djinns* Op.12 (Os gênios), composta por Gabriel Fauré (1845-1924) em 1875, para coro e piano[12]. A análise desta foi um trabalho realizado para a disciplina "Análise Musical para Performance: Interfaces entre Criação e Interpretação a partir do Universo Coral". [13] Docente responsável: Marco Antonio da Silva Ramos. A disciplina forneceu um encaminhamento norteador importante para as discussões concretizadas no trabalho. Foram realizadas reflexões sobre os motes de densidade, direcionalidade e gesto musical dentro do repertório coral proposto em sala de aula.

Para a análise interpretativa da peça de Fauré, fez-se necessário entender, compreender e a aplicar o "Referencial Silva Ramos de Análise Orientada" (RAMOS, 2003). Foi uma análise discutida e construída em sala de aula, onde cada aluno/participante desenvolveu uma pesquisa (apresentação de seminário e entrega de trabalho acadêmico sem publicação para uso interno dos alunos) com enfoques diferentes[14]: Selma Boragian, os aspectos rítmicos da peça; Munir Sabag, a relação do texto e música; Felipe Fonseca, os aspectos harmônicos; Denise Castilho, aspectos texturais. O meu objeto de estudo foram as questões relativas a densidade e suas variações. Transcrevo neste trabalho, partes deste processo, que trouxeram grande contribuição para o desenvolvimento da presente pesquisa. Ressalto que decidimos olhar pontualmente para as variações de número-densidade e número-compressão do Coro, já que ele nos dá indicações objetivas e singulares de densidade vertical. [15]

O título atribuído para a obra é análogo ao do poema do escritor francês Victor Hugo (1802-1885). [16] Fauré aproxima o discurso musical do discurso poético, utilizando-o como elemento estruturante da peça (RAMOS, informação verbal[17]). A construção musical é desenvolvida por meio da progressão textural de densidade que reflete as tensões e conflitos apresentados no texto.

---

[12] Existe além da versão Coro e Piano uma versão para Coro e Orquestra. Esta análise é sob o prisma da performance com piano. Alertamos que esta mudança deixa suscetível a influências nas percepções de densidade.
[13] CMU52102/1: Disciplina ministrada no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes -ECA da Universidade de São Paulo – USP
[14] Menciono os alunos com a permissão de cada um.
[15] As grandes mudanças de densificação horizontal ocorrem no âmbito instrumental. Logo no início da peça, as semibreves, transformam-se mínimas, aumentando o ritmo harmônico. A cada frase do poema o piano também apresenta aumento da densidade horizontal.
[16] Poema em anexo.
[17] Conhecimento adquirido em aula expositiva na apresentação de trabalho acadêmico.

> Curioso notar [...] as experiências inovadoras de Hugo no campo da visualidade poética, como o mencionado poema "Les Djinns", presente na obra Les Orientales, de 1829. O poema inicia-se com uma estrofe de versos dissílabos e segue progressivamente até uma estrofe de versos decassílabos, para depois, em movimento inverso, decrescer a outra estrofe de versos dissílabos. O desenho realizado na página é de um diagrama que apresenta uma subida e uma queda, o que se associa com o aumento e a diminuição da tensão no plano do conteúdo. (BUORO, 2014, p.21)

O elemento visual do poema retrata a densificação. A peça se inicia com o piano na tríade de fá menor em sua distribuição mais fundamental (tônica, terça e quinta). A primeira frase musical, pertencente aos contraltos, estabelece um padrão de construção de densidade que será repetido durante a peça.

Estrofe	Compasso	Sílabas
Primeira	1-10	2
Segunda	11-18	3
Terceira	19-26	4
Quarta	27-34	5
Quinta	35-49	6
Sexta	51-66	10
Sétima	67-82	8
Oitava	85-97	6
Nona	99-106	4
Décima	107-114	3
Final	115-122	2

Tabela 1 - Estruturação silábica do poema (SABAG, informação verbal organizada em sala de aula)

A cada acréscimo de sílaba poética é igualmente acrescentada uma voz, ampliando-se a densidade vertical. Entram, respectivamente, contraltos (compasso 2), sopranos (compasso 11), tenores (compasso 19 – tenor anuncia o seu texto "A voz mais aguda").

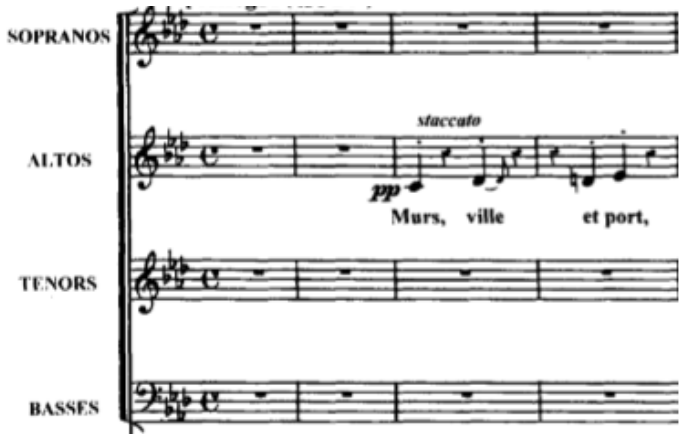

Figura 3 - Contraltos (versos dissílabos)

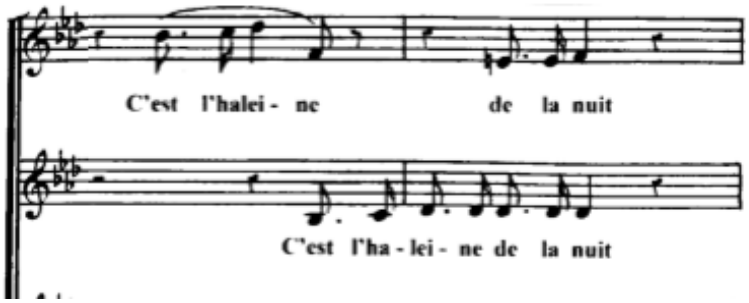

Figura 4 -Soprano e Contraltos (3 sílabas)

Na segunda estrofe, aponta-se a primeira relação de compressão-densidade. No compasso 12, final da melodia conduzida por imitação entre sopranos e contraltos, *naît un bruit* (nasce um ruído), e compasso 14, *de la nuit* (da noite), há um movimento de compressão e descompressão (2m-3M). Um intervalo de segunda sobreposta apresenta uma textura mais densa do que um intervalo de terça sobreposta. Ocorre também no compasso 18 e 20 espelhando-se com a estrofe equivalente no final da peça: comp. 100, comp.108, comp.110.

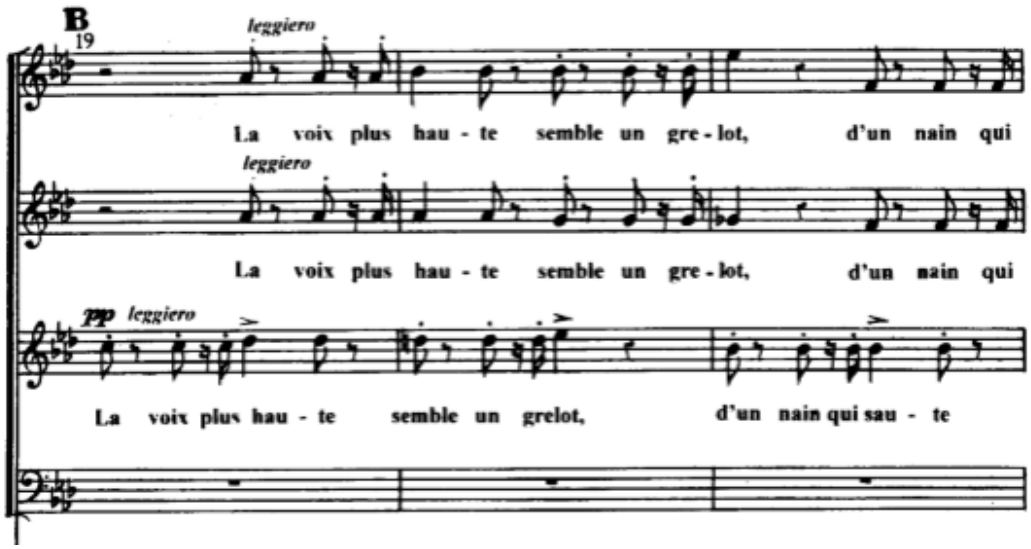

Figura 5 - Tenor, Soprano e Contralto (4 sílabas; terceira estrofe)

Uma interrupção[18] ocorre na quarta estrofe, entrada dos baixos no compasso 27 (O ruído próximo) que é sucedida por uma resposta dos contraltos na anacruse para compasso 28 (O eco o reprisa). Desenha-se os dois extremos da densidade vertical: começando com uma voz (baixos e contraltos) chegando a 4 vozes no comp. 29. A estrutura deste verso é reexposta com outro texto (comp. 31-34), que direciona as vozes para um uníssono na palavra Deus.

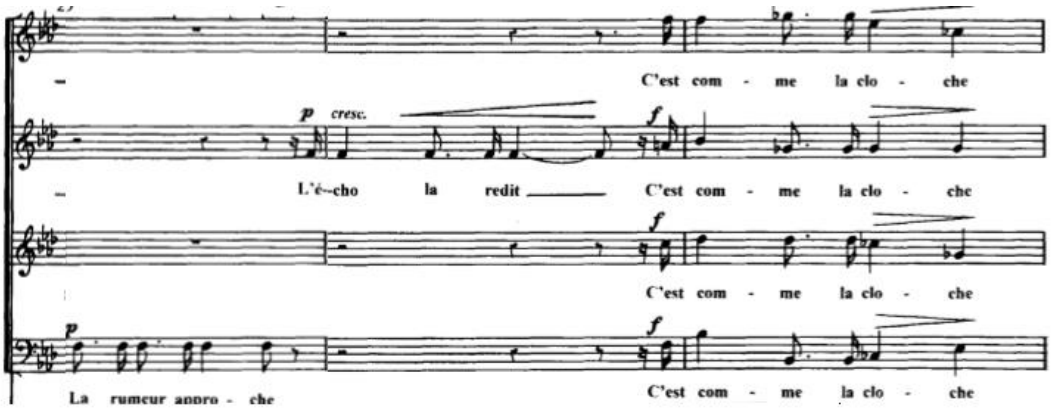

Figura 6 - Baixo, Tenor, Contralto e Soprano (5 sílabas)

[18] No compasso 26 há uma pausa coral, dando espaço para um momento importante de densificação rítmica no acompanhamento. Com as semicolcheias, o acompanhamento conduz uma diminuição do movimento rítmico e do acréscimo de notas curtas na mão direita, preenchendo todos os compassos, encerrando somente no 48. Acompanhando o aumento progressivo da densidade vertical, na quinta estrofe, são apresentadas semicolcheias na mão esquerda numa escala cromática ascendente (comp. 38, 40, 42 e 44) representando uma diminuição do movimento cromático que havia sido apresentado anteriormente. Constitui o momento de maior compressão rítmica da mão esquerda.

Observar-se, portanto, as variações e o aumento progressivo do número-densidade na composição coral. Fauré escreve as próximas estrofes (6, 10 e 8 sílabas) em movimento homorrítmico percorrendo processos de intensificação. No compasso 45 acrescenta-se mais uma voz (Baixo II) caracterizando um aumento da densidade vertical. Ela antecede o uníssono correspondente ao momento de maior tensão musical (compasso 51-58)[19]. A densificação conduz para a intensificação atribuída para o trecho do texto com a maior quantidade de sílabas (10), traduzindo a tensão e desespero causado pela aproximação do turbilhão de maus espíritos. Ainda em processo de intensificação, as vozes abrem-se harmonicamente com o direcionamento melódico ascendente atingindo os limites da tessitura.

Surpreendentemente, no compasso 67 – que marca o início da seção correspondente à frase de 8 sílabas onde se observa o começo do espelhamento - Fauré promove uma compressão: as 4 vozes são dispostas para o coro masculino.

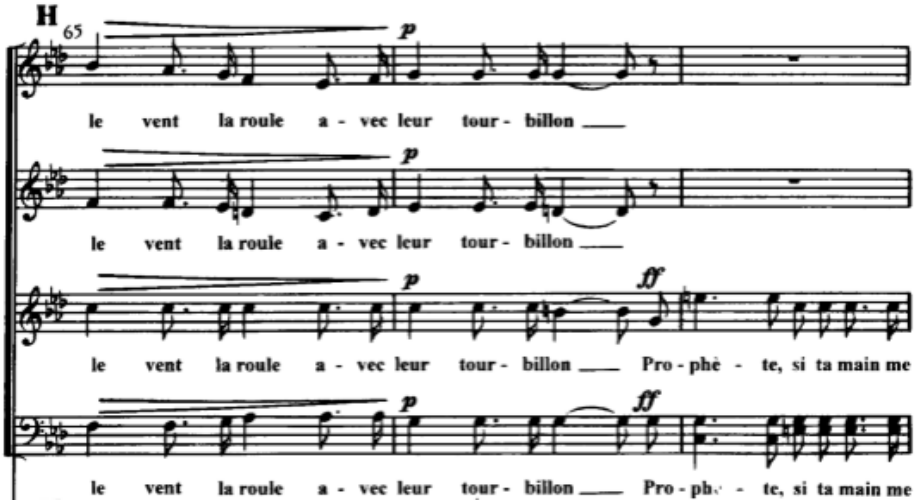

Figura 7 – Compressão-densidade nas vozes masculinas

Aqui temos um dos exemplos mais interessantes de compressão-densidade. As quatro vozes do coro são condensadas em quatro vozes masculinas. Na palavra *obscurs démons* (demônios obscuros), a melodia dos tenores sai de uma quarta justa sobreposta e se comprime em uma dissonância (segunda maior)[20].

[19] Partitura completa em anexo

[20] O acompanhamento tem uma brusca mudança, com uma ampliação na densidade rítmica que será trabalhada em outras obras; após um movimento de semicolcheias, há um diálogo de um compasso de acordes em mínimas (acompanhando as colcheias do coral) com um compasso de escalas tercinadas (preenchendo as mínimas do coral).

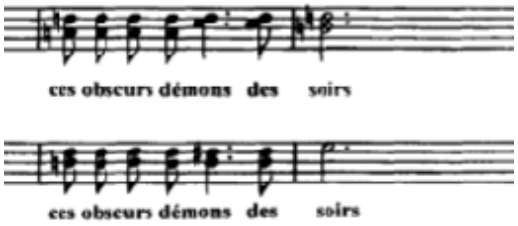

Figura 8 - Compressão-densidade

Ao final da estrofe, nos compassos 81 e 82 (Figura 9), há um adensamento no coro em número de componentes e grau de compressão. O compasso começa com coro a 4 vozes e, no início do terceiro compasso, a linha do tenor abre-se em duas vozes (tenor 1 e tenor 2). No quarto tempo do compasso 81 (colcheia pontuada), a voz de contralto é dividida em contralto 1 e contralto, formando um intervalo de segunda maior. Na semicolcheia, a dissonância é resolvida na descompressão, mas o número de componentes se mantem até o final da frase. O texto, que diz *Sur ces vitraux noir* (negros vitrais), comporta as mudanças de densidade, carregado de um peso dramático. Na última nota do coro da estrofe, na palavra *noir,* a maior número-densidade coral se concretiza.

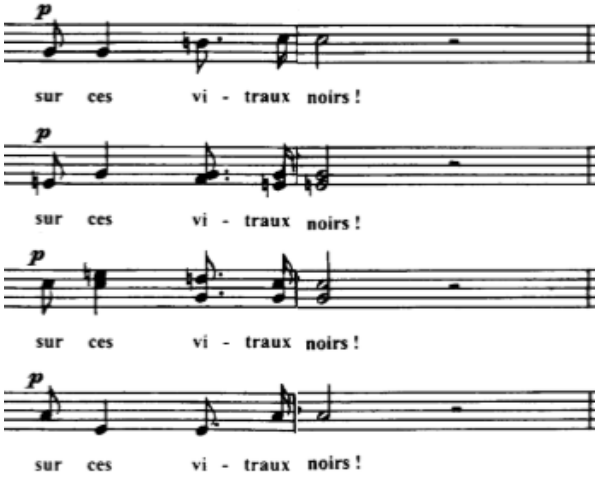

Figura 9 - Número-densidade

Na tabela abaixo, identificamos, em cada frase do poema, seu ponto mais denso verticalmente. Observamos que os pontos ápices, estão relacionados com a quantidade de sílabas do texto.

Quantidade de sílabas	Maior número de componentes - Coral
2	1
3	2
4	4
5	5
6	5
10	4
8	6
6	4
4	4
3	2
2	1

Observa-se que, ao atingir as 10 sílabas - o ponto central do poema[21] - o processo de acúmulo vertical de notas é interrompido, em toda a seção, mantendo-se de uma maneira constante (as 4 vozes do coro). Com isso, a sexta estrofe não se constitui como o momento mais denso da peça, mas como de maior intensidade e menor variação de densidade. Ressalta-se que as estrofes anterior e posterior apresentam os maiores número-densidade e compressão-densidade[22].

[21] SABAG, informação verbal.

[22]Maior número componentes – Piano e Coral - Tabela em anexo
No sentido de maior dinâmica e extremos de tessitura/ timbres, o momento ápice de densidade gerada ocorre no compasso 49, na seção de 6 sílabas, sobre a palavra *Plafond* (limite máximo, teto). Quanto ao número-densidade proposto por Berry, ele se dá em seu ápice no compasso 71, na seção de maior compressão-densidade da obra.

A densificação, ao observar o coro, está ligada ao acréscimo e decréscimo de sílabas do texto. A peça espelha o texto com níveis de densidade da sobreposição de vozes impactando a densidade até o seu menor grau. Nota-se que a peça também incorpora os outros dois conceitos de densidade, mas foi escolhida para exemplificar densidade vertical, por estar intrinsicamente ligada à estrutura da obra, construindo a imagem do texto proposta por Vitor Hugo[23]. Os resultados texturais são usados para estruturar o próprio discurso musical, para escrever gestos extramusicais. Portanto, percebe-se coerência inerente entre o desenvolvimento do texto e os elementos musicais formadores da densidade.

2.2 Densidade horizontal

> *Densidade: a quantidade, proximidade e/ou complexidade dos sons em uma textura. A densidade é relativa e depende, entre outros fatores, do registro e momento temporal da textura, bem como do espectro de sobreposição de sons.*
>
> **John Vinton**

Pauxy Gentil-Nunes e Alexandre Carvalho atentam que as respostas para as questões sobre textura estão ligadas, em sua maioria, a superfície musical. Aprofundando os conhecimentos trazidos por Berry (1976), os autores propõem duas maneiras de enxergar a textura: por "seus elementos imediatamente acessíveis, como timbre, articulação, instrumentação, densidade rítmica e de alturas, por um lado, e por outro, as relações funcionais entre as diversas partes musicais simultâneas, determinadas por relações de contraste, complementaridade, dependência, semelhança". (GENTIL-NUNES e CARVALHO, 2003, p.40)

Destacamos aqui os conceitos de densidade rítmica e de alturas citados por Gentil-Nunes e Carvalho. Há uma proximidade entre a denominada densidade de alturas e as duas características desenvolvidas por Berry, número-densidade e compressão-densidade. Notamos também as questões qualitativas e quantitativas ao mencionar os elementos imediatamente acessíveis e as relações entre eles, respectivamente. Percebe-se a adição de um outro olhar para a densidade, relacionando-a com o momento temporal.

[23] O piano é um dos responsáveis pelas mudanças na densidade rítmica conduzindo as transições entre as sessões e apresentando os novos aspectos da densidade horizontal. Conduz também o processo de aumentação melódica e a extensão do movimento rítmico no espelhamento para o final da peça.

Este aspecto temporal e espacial é explorado por Renata Botti em sua pesquisa de mestrado em Musicologia (2003). "Densidade remete ao número de componentes sonoros dentro de um tempo musical; também à relação entre o número de componentes em um determinado espaço intervalar". (BOTTI, 2003, p. 14). Em consonância com a conceituação de Botti, Salles (2009, p. 69) afirma que "a densidade de uma textura implica a quantidade de elementos envolvidos e a distância entre esses elementos em relação a sua ocorrência temporal"

Podemos, então, apontar que a densidade também implica em um movimento rítmico. Encontramos em Berry momentos em que discorre sobre o aspecto rítmico da densidade relacionando-a com o *textural rhythm* (ritmo-textural, tradução nossa). Da mesma maneira que eventos tonais, melódicos e harmônicos expressam qualidades e um determinado movimento/encadeamento (*pacing*), que podemos descrever, respectivamente, como ritmo tonal, ritmo melódico, ritmo harmônico, as mudanças significativas na textura são denominadas ritmo-textural. A ideia de variação rítmica da textura pode ser estendida para todos os aspectos qualitativos e quantitativos relacionados a esse parâmetro, com isso, podemos citar a *density rhythm* (ritmo-densidade, tradução nossa). "A quantidade de mudanças na textura, tanto em uma progressão quanto recessão, é um aspecto vital para os efeitos expressivos. O ritmo-textural é o mais óbvio e imediato efeito onde as mudanças de densidade estão envolvidas". (BERRY, 1976, p.201) A variação da frequência de acréscimos de vozes em uma exposição imitativa de um motivo fugato é um fenômeno rítmico e pode causar uma rápida ou lenta, mais ou menos densa a sucessão no ritmo-textura.

Portanto, Berry identifica inicialmente densidade sobre um sentido vertical, mas aplicando seus conceitos em outros âmbitos, nos deparamos com uma densidade caracterizada pela horizontalidade. Esse posicionamento torna-se visível nas explicações de Schoenberg sobre os processos composicionais. Ao estudar a primeira obra traduzida de Schoenberg (2012): *Fundamentos da Composição Musical*, temos a possibilidade de observar as diversas denominações utilizadas pelo autor ao registrar as mudanças e contrastes de texturas para descrever eventos musicais caracterizados por variações de densidade. Ele adota termos analíticos que estão relacionados com o conceito de densidade musical, como, por exemplo: acréscimos e decréscimos rítmicos (2012, p.56) tal como condensação e intensificação da harmonia mediante a concentração (2012, p.53 e 62). Um outro exemplo é o grau de aumentação ou diminuição motívica: uma técnica composicional que remete ao aspecto

quantitativo de textura (o número de componentes em relação a um espaço melódico pré-estabelecido), portanto, a densidade no sentido horizontal.

O tradutor, Prof. Dr. Eduardo Seincman (in SCHOENBERG, 2012, p. 13-14) alerta em seu prefácio à edição brasileira que "muitos dos termos utilizados por Schoenberg não são habituais, o que, de forma alguma, impede a sua utilização e entendimento". Adverte que ele faz uso de termos corriqueiros (frase, sentença e período) atribuindo significados diferentes para tais podendo às vezes causar dúvidas. Seincman afirma que "as ressalvas são feitas com intuito de auxiliar a compreensão técnica dos conceitos de Schoenberg, e não no sentido de refutar suas proposições". A presente pesquisa não tem essa preocupação. O que se busca são indícios e possibilidades de que as ideias de textura e densidade tenham sido por ele explicitadas e/ou formuladas utilizando outros termos, diferentes daqueles presentes nas obras de Berry e outros posteriormente.

Schoenberg, no seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (2012), adota os seguintes termos analíticos que estão relacionados com o conceito de densidade horizontal[24]:

i) Diminuição e Aumentação:

Schoenberg exemplifica modos de "repetições literais" que diretamente associam-se ao parâmetro densidade, ao discorrer sobre o tratamento e utilização do motivo, que se vale da repetição, podendo ser literal, modificada ou desenvolvida (SCHOENBERG, 2012, p.37).

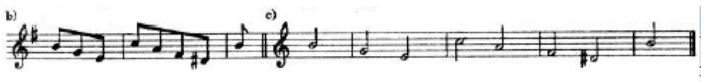

Figura 10 - b) Diminuição c) Aumentação

ii) Redução, omissão e condensação**:**

Os intervalos podem ser mudados quando se abrevia o motivo, mediante a eliminação ou condensação de notas (SCHOENBERG, 2012, p.38).

[24] Parte do texto está em artigo com publicação em anais intitulado: "O conceito de Densidade: Horizontalidade e Verticalidade" na IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – PPGM- UNIRIO, 2016.

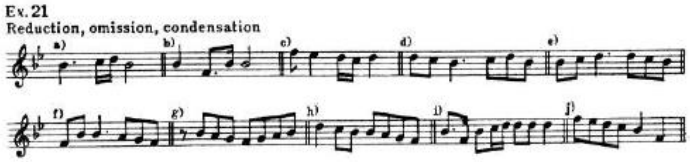

Figura 11 - Redução, omissão e condensação

iii) Acréscimo/decréscimo de movimentos rítmicos e diminuição/extensão rítmica:

Ao constituir o perfil cadencial de uma melodia, Schoenberg (2012, p.56) afirma que esta assume certas características que são contrastantes, obedecendo à "tendência às notas curtas" (acréscimo de notas de menor duração), ou ao contrário, utilizando notas longas (decréscimo de notas).

Schoenberg oferece como exemplo das variações de movimentos rítmicos a canção *Suleika*, composta em 1837 por Felix Mendelssohn. A obra é a terceira canção dos Seis Lieder Op.57 e tem seu texto atribuído a Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832).

"O que significa o movimento?
O vento leste traz boas novas?
O refrescante movimento de suas asas
Traz calafrios para profunda ferida do coração."[25]

[25] Tradução nossa. Primeira estrofe: *Was bedeutet die Bewegung? Bringt der Ost mir frohe Kunde? Seiner Schwingen [frische][1] Regung Kühlt des Herzens tiefe Wunde*.

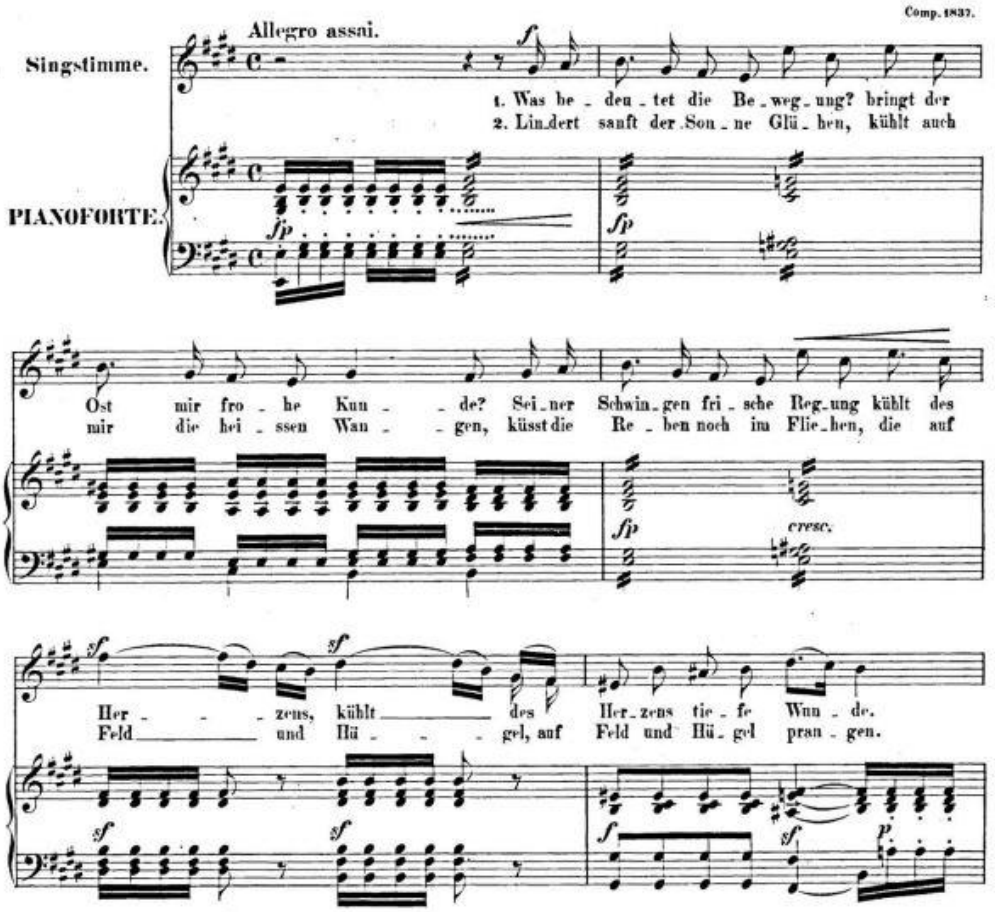

Figura 12 - Mendelssohn, Suleika, Op.57/3- Extensão do movimento rítmico (SCHOENBERG,2012, p.81)

O *lied* apresenta, no perfil cadencial do acompanhamento do piano, uma redução na densidade horizontal, que reflete o conteúdo do texto: ao se falar do coração propõe-se uma extensão rítmica em contraste com as células que caracterizavam o movimento sugerido no início do poema.

iv) Intensificação da cadência mediante concentração:

Ao falar sobre a construção do consequente sobre a dominante, Schoenberg escolhe como um dos exemplos o *Trio de Cordas* Op.3-II, de Beethoven. Nota-se, nos compassos 6 e 7, o uso de dois acordes por compasso, esse recurso é chamado por Schoenberg de intensificação da cadência mediante concentração (Fig.7) (SCHOENBERG,1991, p.53).

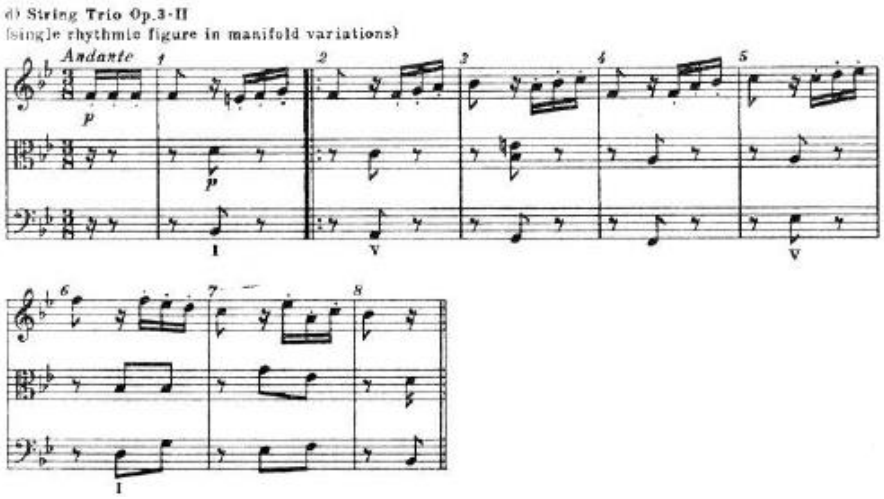

Figura 13 - Intensificação da cadência mediante concentração (SCHOENBERG,1991, p.53)

Pode-se perceber que o termo intensificação não está necessariamente ligado à densidade, pois o que ocorre nesse exemplo é uma reafirmação da tonalidade, uma intensificação da cadência e não um aumento de densidade. O termo voltado para a ideia de densidade é concentração. A concentração que ocorre é caracterizada pelo aumento de densidade harmônica: ao iniciar a música, há a disposição de um acorde, uma harmonia por compasso; entretanto, nos compassos 6 e 7 há um maior grau de mudanças harmônicas, com dois acordes por compasso: (tonalidade de Sib maior) compasso 6 – I – IV; compasso 7 – ii – V7, caracterizando o perfil cadencial.

v) Liquidação:

É possível encontrar alguns termos causadores de variações de densidade quando Schoenberg trabalha a técnica de liquidação de uma sentença.

> A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação.-(SCHOENBERG, 2012, p.59)

O propósito da liquidação é o de neutralizar a extensão ilimitada da sentença, mas pode-se dizer que possui uma ideia de densidade ao considerar que essa técnica implica não apenas o crescimento, aumentação, extensão e expansão, mas igualmente a redução, condensação e intensificação.

Nota-se que os exemplos que remetem à densidade em Schoenberg (2012), na estruturação musical, estão conectados a eventos de maior condensação ou aumentação da estrutura, recursos para o perfil cadencial, e podem exercer uma função de variação motívica. Tais recursos, quando explorados, estão vinculados à compressão ou descompressão dos ritmos, intervalos, harmonias e melodias e, portanto, dialogam com a presença da variação de densidade em uma obra. Caracterizam a densidade que inclui como variável o ritmo/tempo, podendo ser chamada de densidade rítmica, horizontal ou de mudança.

> A densidade é o parâmetro referente à maior ou menor presença de elementos formantes numa textura. Para estruturas polifônicas ou homofônicas suas medidas correspondem ao acúmulo vertical de sons ou de eventos e, para estruturas monódicas, ela compreende o acúmulo horizontal - envolvendo indiretamente o parâmetro elementar de duração do som.
> Nos casos polifônicos ou homofônicos, a densidade pode estar tanto relacionada aos sons presentes na textura como também aos eventos nascidos de grupos de sons representativos em destaque na estratificação da textura. Com isto, a alteração da densidade não está necessariamente ligada ao aumento do número de sons numa passagem musical, podendo estar ligada a um aumento do número de eventos, ou estruturas qualificáveis como tal (estratos sonoros), sensivelmente claros à percepção e permeáveis à estrutura da textura em questão." (FERRAZ, 1990)

Partindo de todos os teóricos acima citados, podemos elaborar e concluir uma primeira premissa sobre a densidade. Densidade no seu sentindo vertical é um parâmetro que corresponde ao número ou grau de compressão de componentes projetados em um espaço sonoro. Com caráter quantitativo, pode sofrer influências das variações de dinâmica, timbre, articulação, ressonâncias, por exemplo. Ainda pode ser visto como uma textura em camadas, ou formantes texturais. Atrelada ao aspecto rítmico, o parâmetro é ampliado para a questão temporal adicionando horizontalidade, com possibilidades de densificações nas escolhas de duração. Imprime vasta influência ao ritmo textural (quantidade de eventos), ritmo harmônico e na construção das variações melódicas. Perceber as variações de densidade como algo integrado às relações de independência, interdependência, contrastes e semelhanças dialogando com os possíveis impactos na estrutura musical é uma ferramenta de inestimável valor criativo para o intérprete.

2.3 Densidade dramática

Com intuito de trazer à tona a discussão sobre o caráter dramático da densidade, recorremos ao Referencial Silva Ramos de Análise Orientada para a Performance Musical (2003) que busca conduzir e despertar o olhar do intérprete para investigação acerca de determinada obra para além da perspectiva objetiva seguindo igualmente um enfoque subjetivo. Por meio de um conjunto de questões, permite fundamentar uma concepção interpretativa de maneira consciente, crítica e consistente. No que tange aos aspectos rítmicos, harmônicos observa-se que Marco Antonio da Silva Ramos emprega o termo densidade na formulação de perguntas propostas ao intérprete:

> 1.6. A obra apresenta grande densidade rítmica? No sentindo horizontal ou vertical? No todo ou em partes? [...]
> 1.6.2 Caso existam, essas alterações de densidade ocorrem por transição ou por corte?" (RAMOS, 2003, p.86)

E segue com demais indagações:

> 2.2.3.2.6. Existem momentos em que a densidade harmônica varia? Onde? (RAMOS, 2003, p.89)

Ramos (2003) propõe diversas questões analíticas, colaborando significativamente na viabilidade da efetivação das intenções do intérprete. Incrementa um olhar criativo nos processos composicionais através do uso musical do silêncio e igualmente através da relação texto e música no campo da poética. As questões elaboradas buscam trazer embasamentos à pesquisa e permitem emergir novas indagações quanto a constituição de uma densidade à luz das escolhas expressivas de um performer. Para promover uma concepção de densidade fundamentada na aspectos extramusicais, que inclusive são intrínsecos ao fazer artístico, partimos do conceito de Gesto Musical desenvolvido por Ramos, indispensável para discussão que ora vamos travar.

2.3.1 Gesto Musical

O conceito de Gesto Musical recebe significação peculiar na obra de Ramos (1997, 147-165). Seus estudos mostram que no processo de preparação de uma concepção da obra, o

intérprete precisa perceber também, que "existem momentos em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo" (RAMOS, 1997, 148). Vai além, recomendando que se deve permitir encontrar nos fatos musicais, os processos composicionais que favoreçam sua concepção interpretativa, dando liberdade às inspirações que transcendem na composição, quer sejam "principais e secundárias, estruturais, afetivas ou mesmo metafísicas". (RAMOS, 2003, p.55).

O conceito de gesto musical na obra de Ramos está definido em duas categorias principais: *i)* o gesto musical sobre referência musical; *ii)* e o gesto musical sobre referências não musicais. Na primeira vimos que, "o fato musical novo se dá em referência a algo externo a ele, fazendo um discurso sobre um discurso já feito e conhecido (metalinguagem)" (1997, p.149). Já na segunda vimos que ocorre sob a influência dos "domínios da literatura, do teatro, da imagem visual, da natureza, da psicologia" (RAMOS, 1997, p.150).

Ramos elabora com detalhamento os aspectos psicológicos e/ou dramático a fim de que o intérprete possa traduzir e reproduzir suas intenções em sua performance. Didaticamente dividiu o gesto musical sobre referências não musicais em subcategorias: *i)* descritivos (situações psicológicas, visuais e miméticos) e *ii)* dramáticos e/ou narrativos (RAMOS, 2010, p.61-63).

O gesto musical dramático e/ou narrativo é pensado como encadeamentos de ações ou enredos, narrados ou representados, cantados ou musicados, explícitos ou frequentemente sugeridos e agrupados como apresentados nos subitens abaixo (RAMOS, 2003, p.63-64):

> a) O gesto musical inflexional – Que se define pelo sentido de pontuação, de entonação, de expressividade ao discurso musical; [...]
> b) O gesto musical integrado à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos – [o discurso] a serviço do enredo, seja quando sublinha certos fatos importantes, seja quando toma para si o papel de participante do cenário ou [...] quando representa, [...] narra ou; [...]
> c) O gesto musical integrado à representação de um papel teatral – [...]Caracterização de um personagem. (RAMOS, 1997, 156-158)

O gesto musical com referências não musicais - que busca sua fonte na literatura e teatro - torna-se de extrema importância para a percepção da densidade dramática. Um discurso musical denso se estabelece em abordagens que sublinham ou integram discursos dramáticos.

2.3.2 Densidade dramática na relação texto / música

Seguindo a mesma linha de raciocínio sobre o gesto como uma referência externa formadora do discurso musical, iniciou-se um refinamento da definição de densidade com referências não musicais que, principalmente na expressão da música vocal e sua relação com o texto, exerce grande influência na estruturação de uma obra: a densidade literária.

Segundo Moisés (1977, p.89), para estabelecermos uma análise completa é necessário ponderar tanto sobre os aspectos da microestrutura quanto da macroestrutura, culminando em visão macrocósmica da obra. A primeira característica analisada poderia ser a Ação, ou seja, "a soma de gestos e atos que compõe o enredo, o entrecho ou a história". (*idem*)

A ação pode ser externa ou interna; uma verdade (verossimilhança) ou a necessidade; com maior ou menor grau de intensidade ou densidade. Por intensidade, entende-se o volume, a quantidade, a "frequência da ação ou melhor dos ingredientes que compõe a ação. Por densidade, entende-se a altura ou/e a condensação de tais ingredientes" (MOISÉS,1977, p.94). Segue relacionando a intensidade com a velocidade e ao "número de componentes de uma ação". Por outro lado, associa densidade com o que é compacto e com a lentidão que os componentes da ação ocorrem nas cenas.

Comparando as descrições acima, percebe-se que a "ação intensa é contrária à densidade", mas elas funcionam muito bem juntas. Há casos em que a densidade é gerada pela "intensidade com que se acumulam e se interseccionam vários planos de ação" (1977, p.95). Como se acumulam em diferentes tomadas, transitando entre diversos planos, o que parece veloz trata-se na verdade de uma intensidade aparente, pois o tempo ainda é lento nas células narrativas.[26]

Trata-se de exceções, visto que após a apresentação dos conceitos de densidade e intensidade, Moisés busca esquematizar generalizações da prosa de ficção. Sendo assim, a intensidade, concebida como "sinônimo de velocidade, volume e frequência da ação, é característica da ficção linear ou extrospectiva" (MOISES, 1977, p.96). Por sua vez o conto

[26] O exemplo dado por Moisés (1977, p.95) que caracteriza esse processo é a obra ***Ulysses*** de James Joyce.

explora também a densidade, sendo condensação de pormenores resultante do alargamento de um instante de realidade; como "minúsculo espelho em que se refletisse uma legião de minúcias dramáticas e psicológicas" (1977, p. 98) como da intensidade (velocidade das cenas).

Moises segue nos ensinando que a densidade condiz totalmente com as matrizes do romance introspectivo, prevalecendo sobre a intensidade, diferente do romance psicológico que localiza os dramas dos personagens no nível da consciência, "invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos de linguagem, das associações involuntárias" (MOISES, 1977, p.96-99)

É interessante notar que a intensidade e a densidade são inversamente proporcionais, pois à medida que aumentamos a densidade decresce a intensidade, e vice-e-versa (1977, p.100):

Tabela 2 – Ralação entre intensidade e densidade (Moises, 1977, p.100)

As reflexões feitas acima trazem embasamento e permitem emergir novos questionamentos como: Há uma relação direta entre as variações de densidade dramática do texto e da música? Elas se conectam com procedimentos estruturais de aumento e redução da densidade? Estas são questões que agora se apresentam e serão debatidas ao longo da presente pesquisa.

Oferecemos um exemplo da relação entre texto e densidade dramática musical presente na obra *Threnody: To the Victims of Hiroshima* do polonês Penderecki composta em 1961. Nessa peça, o compositor utilizou novas técnicas composicionais ampliando as relações entre timbre e textura, estruturando a obra com a linguagem expandida dos instrumentos de cordas (KOSTKA, 2006, p. 220-222). Conduz seu discurso musical por meio de uma massa sonora que produz variações de densidade através de eventos texturais sobrepostos.

Durante a pesquisa de iniciação cientifica[27], para validar as influências da relação texto e música na densidade psicológica, propusemos a audição desta peça no Seminário de Pesquisa: "Revisão bibliográfica sobre o conceito de densidade em música, a partir do Referencial Silva Ramos de Análise Musical", organizado pelo Grupo de Estudo e Pesquisa Multidisciplinares na Arte do Canto (GEPEMAC), no dia 24 de maio de 2013, no Departamento de Música da ECA/USP.

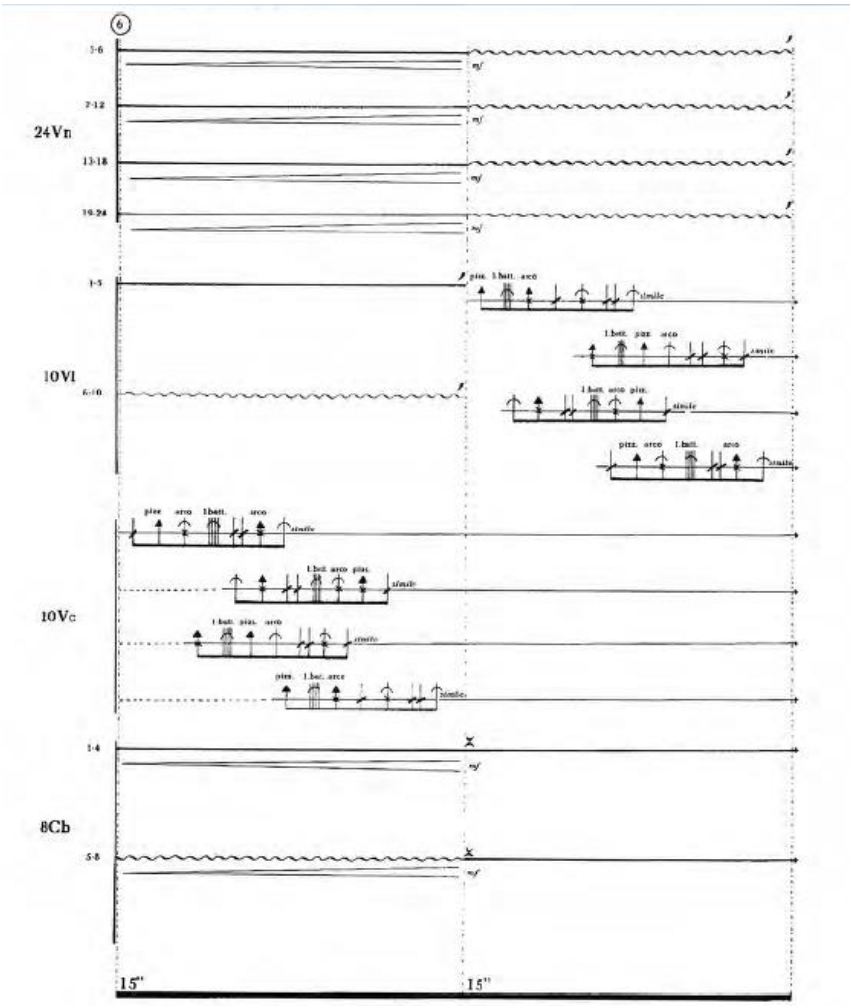

Figura 14 - Threnody: To the Victims of Hiroshima de Penderecki, compasso 6-7 (KOSTKA, 2006, p.221)

[27] "Densidade e Interpretação", financiada pela PIBIC/CNPq, sob a orientação de Marco Antonio da Silva Ramos no período de 2012/2013.

A obra foi ouvida primeiramente sem que o título fosse anunciado aos participantes do seminário. Ao ouvir pela segunda vez a peça, o título foi revelado, impactando cada um em seu imaginário e no seu conhecimento adquirido ao longo da vida sobre a Bomba de Hiroshima e seus prejuízos humanitários. Ao expor o título, agrega-se significado dramático-textual para a obra. Com isso, há um aumento da densidade dramática, pois são somados camadas e níveis de consciência, como por exemplo: a sonoridade dissonante gerada pelas escolhas do compositor, o gesto musical integrado à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos e, por fim, a memória e escuta de uma dor e sofrimento das vítimas da guerra.

2.3.3 *Combattimento* - aumento de densidade rítmica relacionada ao drama textual.

Na história da música ocidental, por volta de 1600, a relação texto e música enfrentou uma reviravolta decisiva. Até aquela época a música praticamente não ultrapassava os limites de uma poesia posta em música. (HARNONCOURT, 1998, p.165)

> [...] surgiu-se a ideia de fazer-se da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música. Tal música deveria tornar-se dramática, pois um diálogo já é em si dramático; seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação e conflito. (HARNONCOURT, 1998, p.165)

A obra *Combattimento di Tancredi e Clorinda,* composta em 1624 pelo italiano Monteverdi carrega a inesperada criação de uma nova ferramenta composicional (YGAYARA 1998/99). O compositor escolheu para essa ópera um texto que pudesse exprimir a violência do sentimento de raiva e ira. Diz ele:

> Entretanto, como não consegui encontrar na música dos compositores antigos nenhum exemplo capaz de exprimir o estado de alma agitado... e como sei que o que mais emociona a nossa alma são os contrastes, objetivo que a boa música deve também procurar atingir... comecei a pesquisar com todas as minhas forças a forma de expressão agitada... encontrei na descrição do combate entre Tancredo e Clorinda os contrastes que me pareceram mais apropriados para serem traduzidos em música: a guerra, a prece, a morte. (MONTEVERDI apud HARNONCOURT, 1998, p.169)

Monteverdi constituiu para este fim o *stile concitato*, ou seja, estilo agitado. Transforma o tempo lento no tempo rápido e chega à subdivisão do tempo em dezesseis semicolcheias. (IGAYARA, 1998/99 p.87) A expressão é aplicada tanto aos instrumentos como ao canto.

> Explorei, então, os *tempi* rápidos, aqueles que nascem num agitado clima de guerra, opinião com que concordam os melhores filósofos (Platão) ... e encontrei o efeito procurado dividindo a semibreve em semicolcheias que se ataca separadamente, sob um texto que exprime cólera. (MONTEVERDI apud HARNONCOURT, 1998, p.169)

Observa-se que as mudanças de *afectus* do texto (IGAYARA 1998/99) estão em consonância com as variações de densidade rítmica, considerando que sob o aspecto literário, a densidade estabelece um acúmulo e profundidade de discursos. Os diferentes níveis de consciência e de conflitos dispostos em um espaço menor constroem o drama psicológico que compacta a expressão artística. No contexto musical, quando isso ocorre, a dramaticidade é aparente e transcrita sonoramente. Desta maneira, a ressignificação artística do texto, inclusive com a performance corporal, agrega mais uma camada para a interpretação. Com diversos níveis de conflitos, num sentido dramático, podemos incorporar o viés das variações de densidade rítmica como uma das possíveis interpretações para o estilo *concitato*, que através do acréscimo de notas curtas, pode refletir numa condensada relação entre texto e música.

2.3.4 Densidade e o uso musical do silêncio

A seguir vamos elucidar outros elementos qualitativos de densidade além do campo da poética e a sua relação com o texto: o uso musical do silêncio. Ramos propõe as seguintes questões em seu referencial:

> 5.1.2. Do ponto de vista de supressão da matéria sonora, os silêncios se instalam por procedimentos de corte, filtragens ou tendência dinâmica?
> 5.1.3. Do ponto de vista da supressão do silêncio, os sons se instalam por procedimento de corte, adição ou tendência dinâmica? (RAMOS, 2003, p.85)

Observamos que as questões levantadas por Ramos entram em diálogo com as questões de Barenboim sobre as "diversas possibilidades que surgem na criação do som. Se ao nascer do silêncio absoluto, a música o interrompe ou se se desenvolve a partir dele. Aponta a diferença entre as duas situações citadas acima: "a primeira representa a alteração súbita, enquanto a segunda, uma alteração gradual. Em linguagem filosófica, poderia-se dizer que essa é a diferença entre ser e 'vir-a-ser" (BARENBOIM, 2009, p.14).

Reproduzimos aqui três exemplos dados por Barenboim que esclarecem as diferenças entre a alteração súbita ou gradual do silêncio. O primeiro exemplo é a abertura da Sonata op.13

do compositor Ludwig van Beethoven. Para Barenboim (2009, p.14), "é um caso claro de interrupção do silêncio, um acorde bem definido o irrompe, e a música começa".

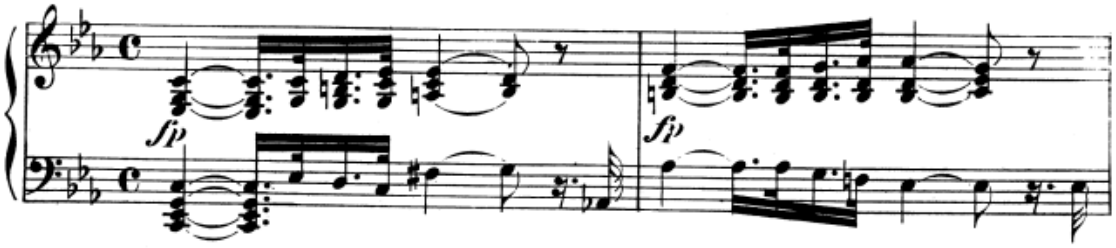

Figura 15 - Beethoven, Sonata para Piano Op.13 - alteração súbita (Barenboim, 2009, p.14)

Refletindo sobre as questões de densidade sugeridas no Referencial Silva Ramos, no que se refere ao uso musical do silêncio, é no momento acima, do ponto de vista da supressão do silêncio, que os sons se instalam por procedimento de corte. Podemos contribuir para esta análise, ao aportar que por se caracterizar como corte, a alteração súbita torna a supressão mais densa. [28]

Como segundo exemplo, citamos o Prelúdio de Tristão e Isolda, obra de Richard Wagner, no qual Barenboim (2009, p.14-16) demonstra como "um exemplo evidente de som que evolui do silêncio. A música não começa com o movimento da lá inicial para o fá, mas do silêncio para o lá". Ocorre gradualmente, sem corte. A supressão do silêncio é feita por adição, sendo assim, menos densa.

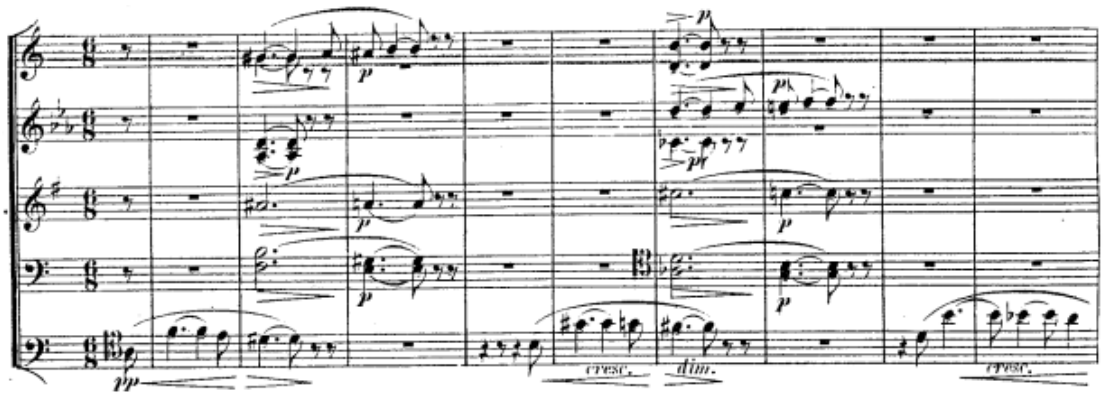

Figura 16 - Wagner, Tristão e Isolda, Prelúdio – alteração gradual

[28] Para um aprofundamento da questão, trabalhamos a obra de Ramos (1997, p. 129-147)

Para Barenboim, o mesmo acontece na Sonata para Piano Op.109, de Beethoven. Aqui também, a música não começa com o movimento sonoro, mas do silêncio para o som. "Tem-se a sensação de que a música já começou [...]. A música já deve existir na mente do pianista, para que quando ele a toque, ela possa criar a impressão de que reúne algo já existente, embora não no mundo físico" (BAREMBOIM, 2009, p.16).

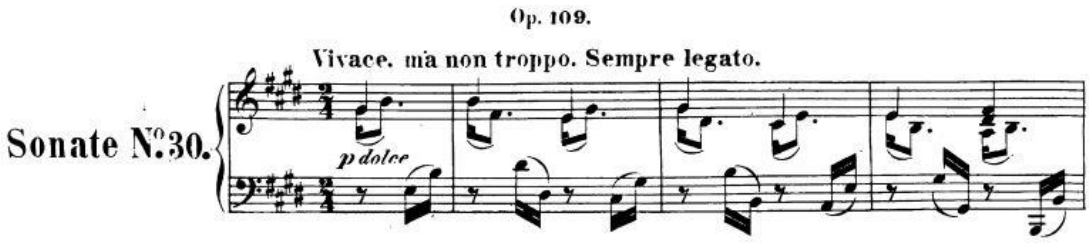

Figura 17 - Beethoven - Sonata para Piano Op.109 - alteração gradual

Barenboim segue analisando:

> Na Sonata Patética, o acento na primeira nota faz um intervalo bem definido com o silêncio. No caso da Op.109, no entanto, é imperativo não começar com um acento na primeira nota, porque essa ênfase, por definição, quebraria o silêncio. (BAREMBOIM, 2009, p.16)

Vimos acima que as dinâmicas sugeridas pelos compositores Wagner e Beethoven justificam o interesse pela relação de densidade com o silêncio. Quando a alteração é súbita e mais densa, temos como indicação o *fp* no primeiro exemplo. Da mesma maneira, quando ela é gradual e de menor densidade, temos as indicações de *pp* e *p dolce*, segundo e terceiro exemplo, respectivamente. Em análise comparativa, temos como resultado uma variação no número-densidade, podendo deixar bem demarcado para estas obras que quando a alteração é súbita é claramente mais densa.

2.4 Densidade e seu significado na estrutura musical

A música estabelece e manipula conflitos o tempo todo,
especialmente no trabalho do compositor.
Identificá-los e compreendê-los são o cerne do trabalho de
analistas e intérpretes.
A arrumação dos conflitos e a sua função em cada momento do
discurso musical são as formas que o compositor encontra para plantar os
seus Enigmas.

Marco Antonio da Silva Ramos

No item anterior procurou-se expor e apurar o referencial de análise, aplicando em exemplos de repertório vocal. A proposta deste item é investigar como a densidade e suas variações podem auxiliar a descrever processos composicionais em uma obra contribuindo para uma análise voltada para performance. Segundo Berry (1976, p. 209), a questão de densidade, como os demais aspectos de textura, possui alta complexidade, principalmente quando se relaciona com outros parâmetros musicais e seu significado na estrutura da peça.

Investigamos uma possibilidade analítica em que os três conceitos de densidade e suas relações com outros parâmetros musicais se mostrem fortemente representados. Escolhemos para esse fim, um madrigal renascentista que pode conduzir o intérprete, ao se aprofundar no âmbito das variações de densidade, a criar performances que despertem um novo olhar para as questões interpretativas propostas.

Na análise faremos leituras, no âmbito das variações de densidade, tanto ao seu comportamento rítmico e contrapontístico, em seus processos de condução melódica (rítmica e frequencial) ou nos processos de sobreposição, quanto em suas consequências madrigalescas[29]. Trataremos também aspectos timbrístico, assim como o uso do silêncio pelo compositor. Tais procedimentos tem como objetivo a construção de uma leitura da trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música.

2.4.1 *Moro, lasso, al mio duolo* de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa[30].

O madrigal italiano de Carlo Gesualdo (1560-1613), intitulado *Moro, lasso, al mio duolo,* foi composto para cinco vozes *a capella* e publicado no *Sesto Libro di Madrigali* (n.17) em 1613.

[29] "Transmitir ao ouvinte as ideias e as paixões do texto" (GROUT e PALISCA, 1994, p.234)

[30] Parte do texto da publicação e apresentação da comunicação intitulada: "*Moro, lasso, al mio duolo* de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa" na IV Jornada Acadêmica Discente do PPGMUS da ECA/USP.

Nota-se que é uma obra composta em seu último ano de vida. No texto dramático, traduzido para o português por Marco Antonio da Silva Ramos, Gesualdo expõe um conflito entre aquela que deveria trazer a vida, mas traz, em seu lugar, a morte.

Moro, lasso, al mio duolo,	*Morro, entregue à minha dor*
E chi mi può dar vita,	*E quem pode me dar vida,*
Ahi, che m'ancide e non vuol	*Ai, que me mata e não quer*
darmi aita!	*me dar ajuda!*
O dolorosa sorte,	*Oh, dolorosa sorte,*
Chi dar vita mi può,	*Quem me dar vida pode,*
Ahi, mi dà morte!	*Ai, me dá morte!*

Comumente, o madrigal dá aos versos uma leveza no tratamento musical, através de uma grande variedade de texturas, numa sequência de partes contrapontísticas, outras homofônicas, sempre fundamentadas em uma única frase do texto (GROUT e PALISCA, 1994, p.234). Incluso na estética maneirista, ao pintar as palavras do poema ou semifrases, Gesualdo propõe uma inovação na maneira de compor os madrigais. Cada palavra em seu madrigal, principalmente no sexto livro, gera uma nova ideia musical. Gesualdo ultrapassa a música *reservata*, onde o sentido musical deve ajudar a vivenciar o conteúdo do texto, mostrando uma característica mais barroca dos *affectus*.

> A música vocal é essencial para compreender a teoria dos afectos, porque estando estes contidos nos textos, os compositores faziam emergir as melodias da própria palavra, acentuando as diversas impressões que os versos exprimiam. (PEREIRA, 1996, p. 100)

Gesualdo desenvolve, como se observa nas análises a seguir, um comprometimento com as paixões e dores do texto, procurando se igualar ao que deve ser transmitido. A palavra *morir*, por exemplo, carrega duplo significado (erótico e referente à morte) nas poesias italianas do século 16, mas para Gesualdo, a palavra morte e dor estão inteiramente expressando as essências do seu significado literal, mostrando o seu sentido mais verdadeiro (EINSTEIN apud WATKINS, 1973, p.175).

Nesse diálogo entre texto e música, ao expor o conflito entre o ato de dar a vida e dar a morte, a obra apresenta momentos musicais característicos a essas duas expressões. Gesualdo permeia de melodias e arpejos diatônicos os trechos mais *allegros* e, em contraste, de

cromatismos e dissonâncias os *adagios*. Assim, a música suporta e dá vida artística à dramaticidade conflituosa do texto (WATKINS, 1973, p. 178).

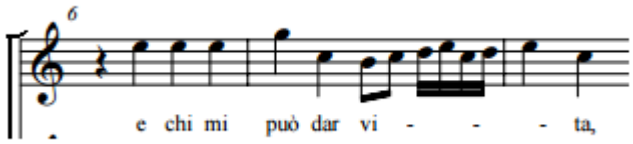

Figura 18- Arpejos diatônicos - Allegros

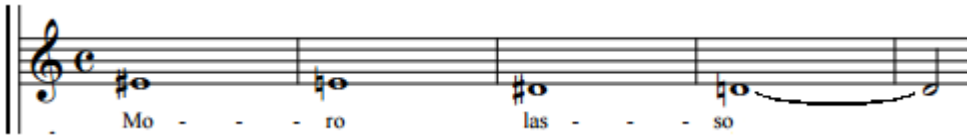

Figura 19 – Cromatismos - Adagios

2.4.2 *Moro* e *Vita*: variações de densidade e mudanças de afeto

O fim da música consiste no deleite
e em mover em nós variados afectos.

René Descartes

Pode-se constatar que há um forte diálogo entre os madrigalismos propostos para o texto e as variações de densidade que Gesualdo opera composicionalmente. A peça começa com um gesto homofônico que se utiliza de 11 dos 12 tons cromáticos (WATKINS, 1973, p. 178), exceto o lá sustenido, para o texto "Morro, entregue à minha dor". O cromatismo melódico é uma das maiores características do estilo de Gesualdo, mesmo quando muitos teóricos proibiam seu uso e consideraram danoso ao contraponto e as estruturas modais. (GROUT e PALISCA, 1994, p. 242)

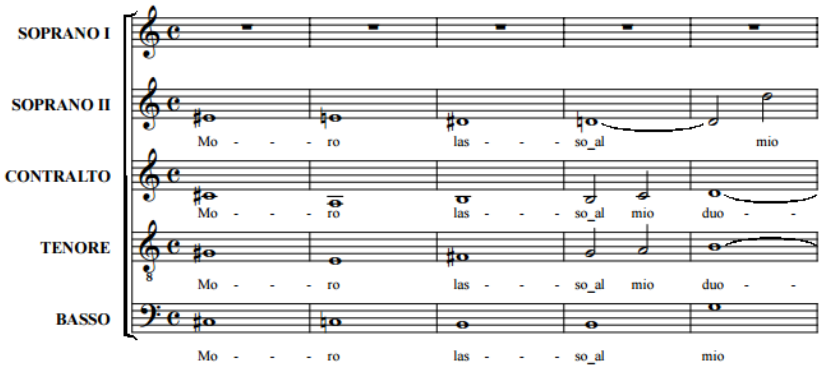

Figura 20- Seção A, compasso 1 ao 5

Gesualdo fala da morte em uma tessitura grave e com mudanças cromáticas em condução homofônica. A presença de paralelismos gera um acúmulo de mudanças verticais nos processos de sobreposição de vozes resultando em uma intensificação mediante concentração (termo utilizado por Schoenberg (2012, p. 53) para a ideia de densidade). A concentração cromática pode gera uma grande tensão[31], e, que, ao se somar ao salto de sexta do baixo e de oitava do Soprano II (compasso 5), aponta para um repouso oferecido pela leveza das Sopranos do compasso 6 para o 7.

O salto de oitavas era muito frequente nos madrigais e possuía um papel importante nas cadências. Ele emprega um sentido extramusical que costuma ser da metáfora de vida e morte. Gesualdo também utiliza o salto de sexta nos baixos com sentido extramusical como representação metafórica para vida. Há também o uso da quinta diminuta na soprano II (compasso 6-7) que aparece na forma cromática/diatônica e é tratada como sensível descendente e está em Gesualdo sempre ligada a textos mórbidos (TURCI-ESCOBAR Apud MARTINS, 2008, p.13 -19).

[31] Watkins (1973, p. 182) propõe reflexões sobre os processos de sobreposições utilizando ferramentas posteriores de análises harmônicas. Ressalta-se que o objetivo desta análise são leituras, no universo da densidade musical, tanto quanto ao seu comportamento rítmico e contrapontístico, em seus processos de condução melódica ou nos processos de sobreposição como acima descritos.

No compasso 6-7, há uma diminuição brusca no número-densidade, conceito proposto por Barry que dispõe a densidade como número de componentes (BERRY, 1976, p.185).

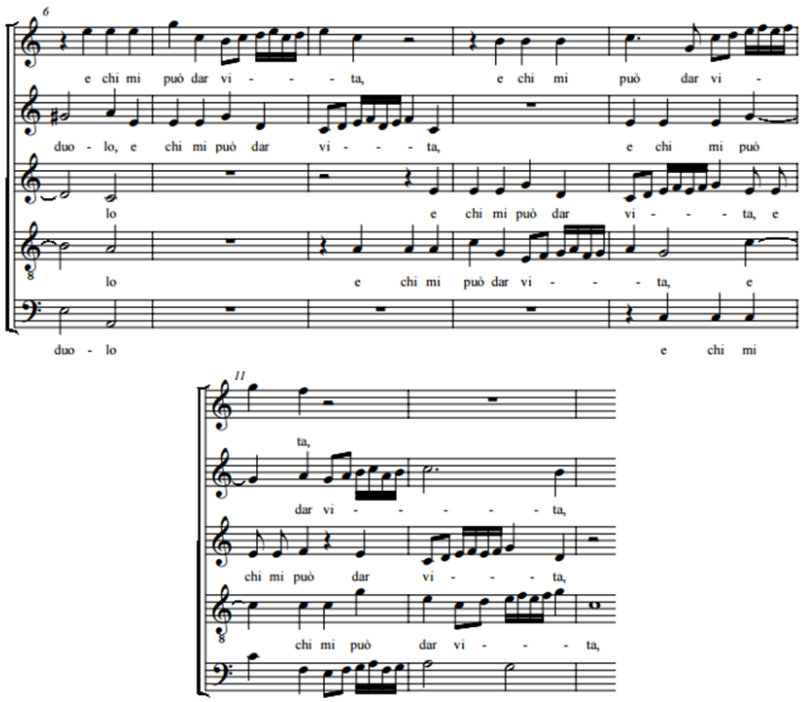

Figura 21 - Seção B, compasso 6 ao 13

Assim, uma nova linha do poema é apresentada, “E quem pode me dar vida”. Utilizando-se de melismas e de uma melodia diatônica, a música se transforma com um andamento mais fluente. Ele pinta a palavra *vita* em uma região aguda, que é antecedida por um arpejo diatônico. Há claramente um aumento da densidade horizontal por acréscimo de movimentos rítmicos e diminuição rítmica (SCHOENBERG, 2012, p.81), tendo seu momento mais denso nos compassos 11 e 12, maior compressão horizontal das exposições da célula rítmica que caracteriza a palavra vida.

O processo imitativo que ocorre na seção B produz uma variação no número-densidade tanto pela sobreposição de vozes quanto pelo espaçamento das entradas de cada voz. Abaixo encontra-se uma representação desenvolvida por Barry para demonstrar o número de vozes, do compasso 6 ao compasso 13 e, se estas, estão qualificadas como independentes ou interdependentes. Cada coluna representa um compasso. Com isso, no compasso 6, Gesualdo expõe uma única voz representada pelo número 1. No segundo compasso, o mesmo tema é

reexposto, gerando dois números 1. Quando ocorre uma interdependência de vozes há uma apresentação do número 2, como demonstrado na coluna do compasso 11 (soprano 2 e baixo).

1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 2 1
1 1 1 1 1
1 1 1 **1**
1 1

O aspecto quantitativo é caracterizado pelo número-densidade e o momento mais denso surge, portanto, no compasso 10 quando Gesualdo apresenta as 5 vozes independentes. Após a máxima de número-densidade, uma única nota no tenor aparece por filtragem no compasso 13. Este termo é empregado por Ramos (1997, p.131-132) nos procedimentos de instauração do silêncio. Quando parte do conjunto se cala e parte continua, a filtragem é estabelecida apresentando, nesse momento, a densidade em sua máxima simplicidade. Sendo assim, uma condução por filtragem para o silêncio.

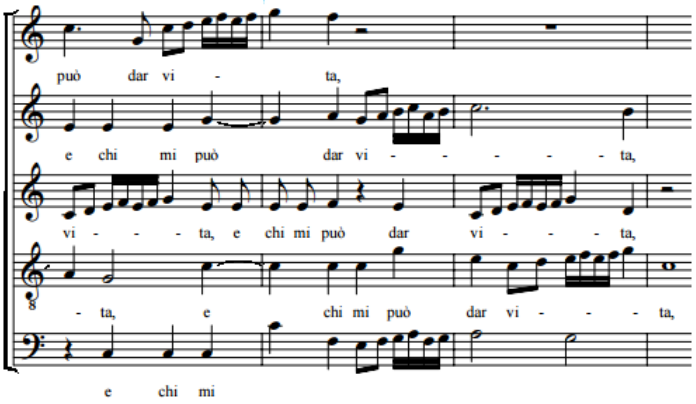

Figura 22 - Compasso 10 ao 13

Na seção C, em um ataque no contratempo, sugerindo um *forte-piano*, a voz Contralto inicia exibição do texto "Ahi, che m'anci de". Surgem entradas de lamentos deslocados ritmicamente para o contratempo do compasso, sendo uma delas de Soprano I no limite da tessitura escolhida para a peça. Melodicamente, ocorrem arpejos descendentes de acordes diatônicos diminutos nas vozes das extremidades e, nas demais vozes, predominâncias

cromáticas. Chegam em um acorde diatônico maior, o mesmo do início da peça, transformado, sendo a chegada do lamento e não a partida.

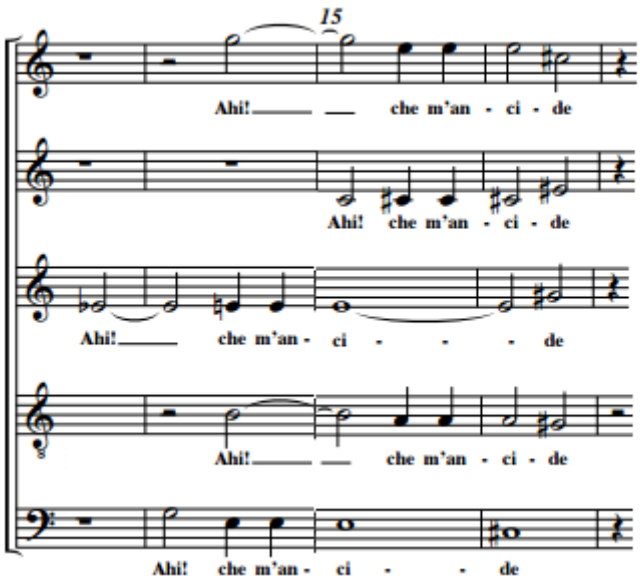

Figura 23– Seção C

O movimento imitativo é interrompido quando todas as vozes se silenciam pela primeira vez durante a peça. Um bloco textural com menor densidade horizontal é apresentado (seção D) com uma diminuição melódica do tenor que não participa da homofonia iniciada pelas outras vozes. *E non vuol darmi aita!* é dito uma segunda vez exatamente com as mesmas notas, o mesmo silêncio, propondo a reafirmação em uma maior intensidade. O cromatismo que aparece na soprano nos compassos 20-21, transforma o intervalo de terça maior com o baixo para uma terça menor em perfil cadencial conduzido para o silêncio.

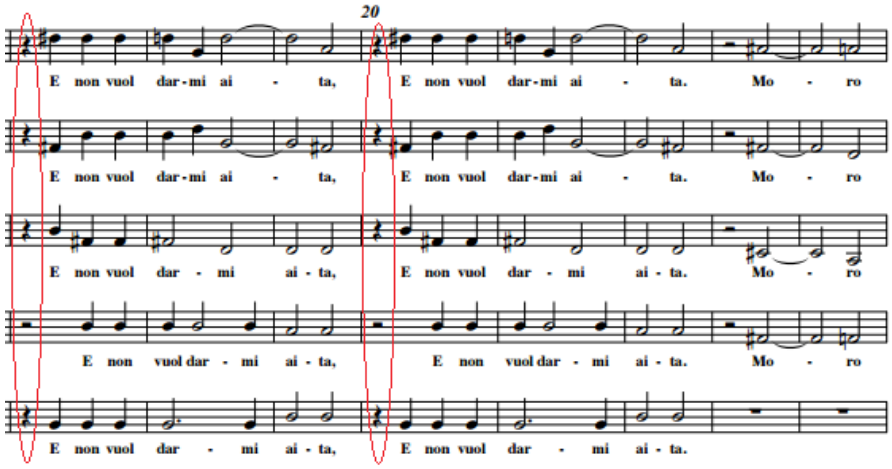

Figura 24 – Seção D

Há uma quebra estrutural do poema, que retoma seu início e retorna para a dor da primeira estrofe do texto. Com isso se dá o segundo momento homofônico, compasso 23, reexposição da seção A, uma quarta acima (considerada dissonância na época) e com uma variação timbrística na qual as vozes mais agudas apresentam o gesto cromático (soprano I novamente em seu limite de tessitura atingido por um salto de oitava, após o salto sexta menor do tenor).

É importante ressaltar que a seção B, C e D também são reexpostas e igualmente passam por alterações timbrísticas e densificações em suas macroestruturas. A seção B’ já apresenta um processo imitativo e fugato extremamente mais denso. Contraltos com colcheias logo no início da seção. Nota-se que não ocorre o processo de filtragem. Pelo contrário, no final da estrofe o silêncio se torna absoluto. Há uma compressão rítmica de toda seção B’, que é condensada em 7 compassos, um compasso a menos do que B. Aplicando a representação utilizada por Berry (primeira coluna compasso 28), fica perceptível a mudança textural e o aumento da densidade da seção B’ em comparativo com a seção B:

1 1 1
2 1 1 1 2
1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 2 3

Visualmente percebe-se a maior compressão de células rítmicas (colcheias e semicolcheias) que caracterizam a palavra vida entre a seção B e B’.

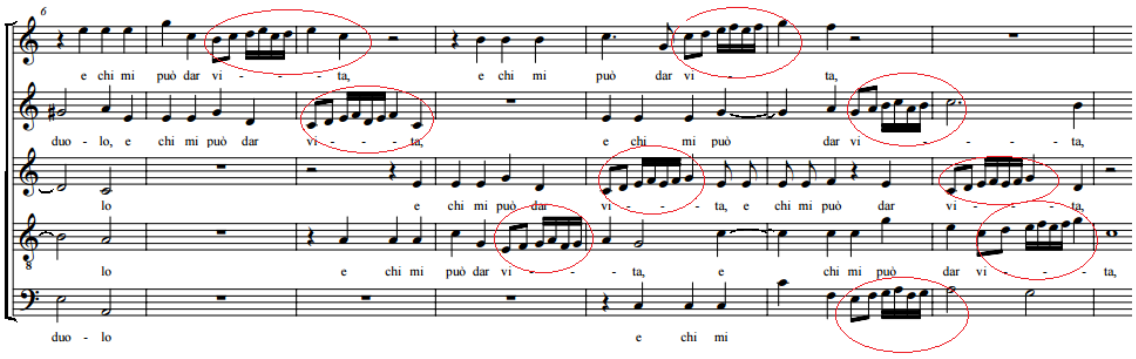

Figura 25 – Seção B

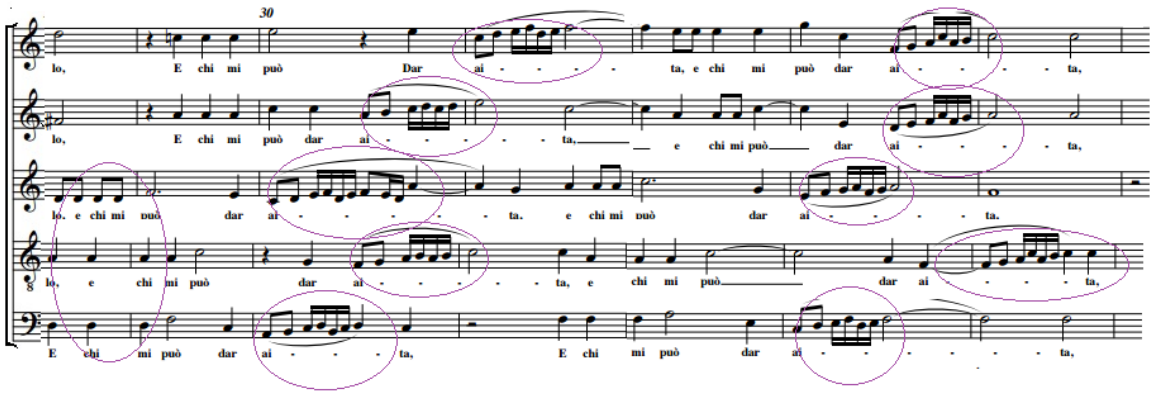

Figura 26 - Seção B’

Inicia-se novamente o lamento, seção C’ bastante semelhante estruturalmente com a primeira exposição. Ela é toda transposta um tom abaixo e com isso Gesualdo começa o seu jogo textural. A seção D´ainda apresenta as características de D, com o desencaixe do tenor, mas todas as vozes estão em um movimento de intensificação. Do compasso 39-44, todas as vozes homofônicas caminham com movimento ascendentes.

No compasso 39 - baixo inicia com um salto de oitava; compassos 40-41 - Sopranos se movimentam em grau conjunto para a nota sol; compasso 40-41- Contralto com um salto de quinta; compasso 40-41 - somente tenor suspende uma dissonância para a resolução em direção a última nota dessa estrofe que atingindo a completa homofonia: um acorde diatônico de Dó com quintas nas vozes mais agudas e a terça no tenor em acordo com a tonalidade de A menor.

> Apesar do uso comum de melodias descendentes relacionadas à morte, o oposto não se faz verdadeiro, ou seja, Gesualdo raramente utiliza melodias ascendentes ligadas a textos sobre "vida". Turci-Escovar (2004, p.216) afirma que, na maioria dos casos, o uso de melodias ascendentes com conotações extramusicais na obra de Gesualdo está ligado a textos sobre dor, miséria e tormento. (MARTINS, 2008, p.46)

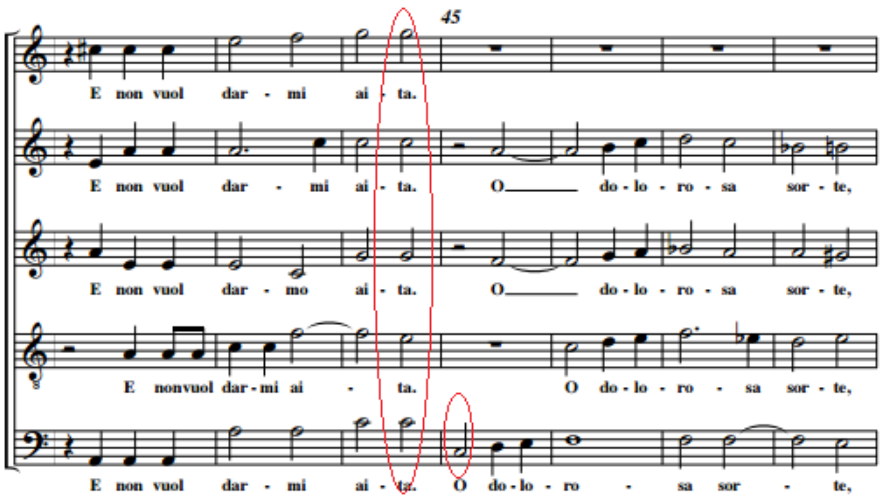

Figura 27 – Mudança de densidade – mudança de verso

Após o máximo de intensidade surge novamente o máximo da simplicidade textural, a densidade em sua leveza, na mudança de seção, o baixo também se desloca da homofonia que será proposta e inicia-se *O dolorosa sorte* com as vozes graves. O movimento melódico paralelo da Soprano II e Contralto conduz para um número-compressão no compasso 48. Um intervalo dissonante de segunda menor na palavra *sorte* é resultado do movimento ascendente de terças paralelas, pintando com ironia a palavra. A condução cromática das vozes superiores pode ser vista, com as ferramentas posteriores de análise, como uma progressão de Bb com sétima maior para o acorde triádico de E maior. Há uma diminuição de número-densidade no compasso 49. Isso traz consequências trimbrísticas, onde na reafirmação da *dolorosa sorte* os baixos se silenciam, tenor ataca sozinho e as vozes agudas respondem em homofonia.

Como um paralelo à construção inicial da obra, no compasso 53, antecedendo a última seção, há o terceiro momento homofônico, o de maior número-densidade e densidade rítmica, que carrega o impulso do texto "Quem me dar vida pode,". Esse fluxo melódico é interrompido

e fragmentado pelos ataques de lamento dos sopranos e tenor ocasionando uma diminuição do número-densidade já que as vozes retomam um processo de independência.

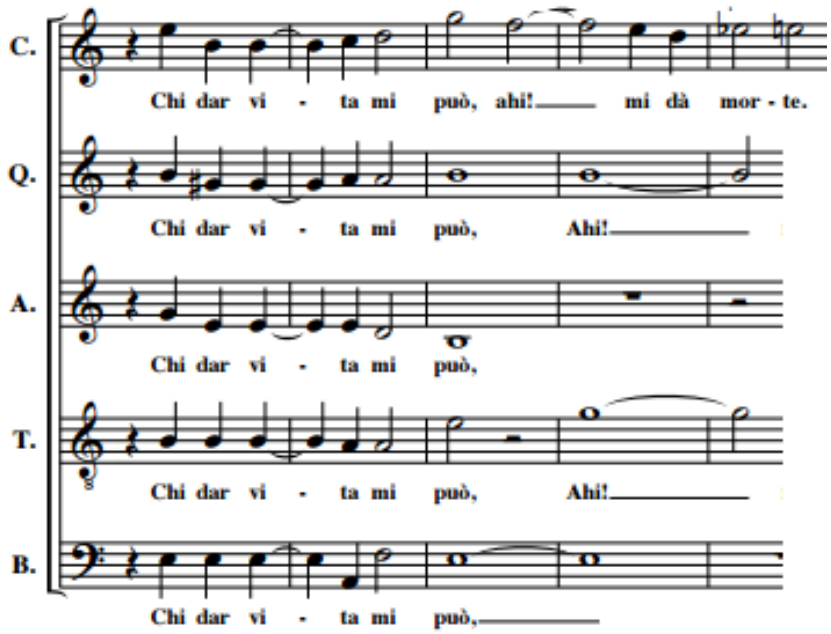

Figura 28 - Terceiro momento homofônico, Compasso 53 ao 57.

Na seção final, os intervalos de segundas e trítonos, apresentados no momento do texto *Ahi, mi dà morte* (Ai, me dá morte!), constituem um aumento da utilização de dissonância causando o aumento de densidade O grau de proximidade no qual cada componente sonoro é separado, alinhado verticalmente (grau de compressão), consiste em um aspecto da densidade.

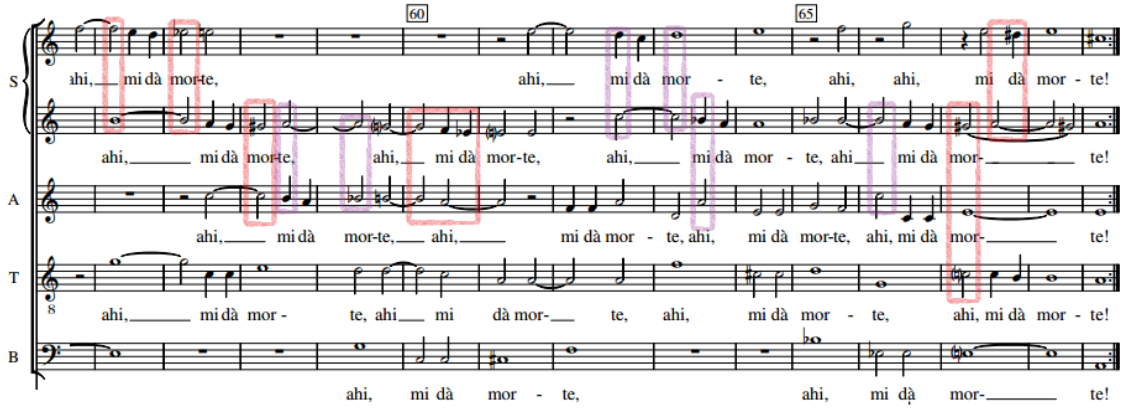

Figura 29 - Seção Final

Nos oito últimos compassos, é interessante observar que, como no início do madrigal, Gesualdo utiliza 11 tons dos 12 cromáticos, não mais como um movimento melódico-cromático, mas como um movimento contrapontístico, resultando no que posteriormente seria estabelecido como uma cadencia clássica (V-I) (WATKINS, 1973, 191).

A última seção carrega o ápice do conflito, representado, no compasso 65 e 66, pela soprano em suas notas mais agudas, aqui há uma interrupção que compõe um gesto expressivo resultante da dualidade construída na obra.

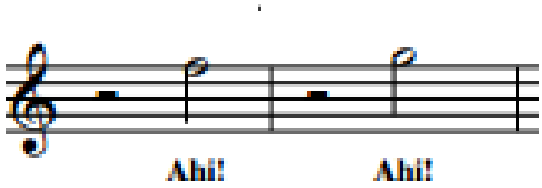

Figura 30 - Soprano 1, compasso 65 e 66.

Ao criar duas interrupções em um discurso que não cessa, este gesto entrecortado se alia à ideia de morte, de *rallentando*, e de silêncios que querem ocupar espaço para concluir a obra. O silêncio e o som. A morte e a vida.

Portanto, há uma relação direta entre as variações de densidade e a trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música. Essas variações em Gesualdo se conectam com procedimentos estruturais da obra. As intensas mudanças de afetos na música sublinham as dualidades com suas ambiguidades do texto e, assim, dialogam com o ritmo das variações de densidade.

3. CAPÍTULO II: DIRECIONALIDADE MOVIMENTO TRANSFORMADOR

Tudo o que já vive já traz em si a própria morte...
A vida e a morte coexistem já na mesma origem.
O que existe entre elas é o tempo

Arnold Schoenberg

Wallace Berry (1976, p.185) afirma que "se uma única altura soar, a textura em sua máxima simplicidade é estabelecida. Quando a segunda nota soar simultaneamente, amplia-se a densidade". Diante desta citação, suscitam novas perguntas a serem respondidas: o que acontece entre estes dois estados sonoros? Qual a inter-relação entre os dois sons? Como se constrói a conexão entre eles? A ação no entre? As inquietações teóricas acerca de como e o que ocorre entre os estados sonoros permitem refletir sobre as afirmações Berry para embasar estes questionamentos.

Barenboim (2009, p.18) afirma que as notas espelham um dos maiores fenômenos do ser vivente: o impulso de vida e a certeza da morte. "Quando se executam cinco notas que estão ligadas, cada uma delas luta contra o poder do silêncio que quer lhes tomar a vida, e, por isso, posicionam-se em relação à nota anterior e à seguinte." Ele ainda complementa que o "músico deve possuir a capacidade de agrupar as notas". De ouvir o entre. O impulso sonoro que quebra o silêncio, da mesma maneira que conduz para o mesmo. Neste existir sonoro, as notas se relacionam através do que há no entre. Com esse princípio, subentende-se um movimento. Vida, morte e as relações no percurso. (2009, p. 13-14)

> Quando se ouvem dois saltos sucessivos na mesma direção, por exemplo, é despertada no ouvinte a sensação de continuidade do movimento. Aliada a uma estrutura tonal, essa direcionalidade se impõe de forma inequívoca. (Caznok, 2003, p.149)

Barenboim propõe uma ideia desenvolvida no âmbito da microestrutura: uma frase, um agrupamento de cinco notas. Associando as premissas de Caznok e Berry, surge uma reflexão sobre a macroestrutura tonal: aqui a relação de continuidade do movimento transpassa para macroestrutura. Ao transportar o pensamento para a macroestrutura tonal, a relação se espalha para as grandes formas e suas seções. A estrutura tonal tem, em suas macrorrelações, um sistema que promove a direcionalidade de uma maneira mais clara e inevitável: as conduções cadenciais, a força de uma dominante-tônica, as afirmações harmônicas e melódicas de uma

tonalidade, e até as grandes formas (ABA, forma sonata). Elas sugerem um fluxo. Schoenberg (2012, p.257) afirma que "é também evidente [...] que as formas mais desenvolvidas não podem ser construídas pela simples união de 'tijolos' musicais, ou pela 'cimentação' das ideias em molduras predeterminadas".

Vejo que ao ter consciência do entre na micro e macroestrutura de uma obra, o ouvinte nota um movimento, um caminho. A vivência do movimento é possível, nas palavras de Caznók, por meio da escuta ativa. A discussão sobre as implicações musicais do ouvinte está distante do foco deste trabalho[32]. Mas torna-se necessário iluminar esse aspecto ao perceber que os pensadores musicais associam a percepção do movimento ao ato de escutar. Flo Menezes (2006, p.135) afirma que "escutar é ouvir direções". Este fluxo é percebido pelo ouvinte e está integrado as transformações da própria obra.

> O que importa à escuta musical é, no entanto, perceber como se *motiva* (do latim *motus* – movido) o som, aproveitando o que de essencial distingue a música da maioria das outras artes: o tempo, mas através da transformação (direcionalidade). (MENEZES, 2002, p.30)

A música desperta o tempo[33]. De Schoenberg, Berry, Barenboim, Menezes e Casnók, busco uma síntese. O som move-se no tempo e espaço. Movimentos múltiplos, pelo qual, o que sofre o impulso, percorre o tempo. Desenha uma direção. Demonstra um fluxo livre que pode ser condicionado a uma tonalidade ou a um impulso transformador. Não necessariamente um fim, ou uma vontade de percorrer algo pré-determinado. Aquilo que (se) move possui essa direção.

Notamos que Menezes adiciona uma outra condição para essa relação sonora que se move no tempo: a possibilidade de transformação. Denomina a direção como o som que se transforma no tempo. Não só uma relação de direção espacial, mas de continuidade. Uma continuidade que implica o movimento no movimento.

---

[32]"A distribuição direcional da intensidade sonora emitida por uma fonte é caracterizada pela direcionalidade. A direcionalidade é um dos atributos do som produzido por instrumentos musicais que influenciam na percepção sonora do ouvinte. A combinação da direcionalidade da fonte sonora com a acústica da sala produz uma sensação de espacialização do som, que tem sido investigada com interesse crescente por pesquisadores da área de acústica musical e eletroacústica". (Arruda, J.R.F.; Gautier, F.; Renger, M.; Le Carrou, J.L.; Gilbert, J., 2004)

[33] Título do livro de DANIEL BARENBOIM, 2009

Estes conceitos são discutidos por Marisa Lacorte, em sua dissertação de mestrado[34], ao mencionar o musicólogo Vitor Zuckerkandl. Para ele "ouvir música é ouvir o movimento no movimento". Continua nos provocando inquietações: "como devemos entender o tipo de audição que pode perceber progressões tonais como movimento?" (ZUCKERKANDL apud LACORTE, 2008, p.152)

Lacorte preserva a beleza do movimento ao detalhar um voo da andorinha em seus processos diretamente relacionados ao pensar e decidir, longe do intuitivo e aleatório, revelando os impulsos internos independente das forças externas. Ao mencionar o percurso do voo das andorinhas e suas intrínsecas manifestações de processo decisório nos traz a reflexão do conceito de movimento tonal, não apenas em sua explicação teórica, mas sobretudo a relação entre movimento animado e inanimado. O que é esse movimento tonal? Qual é a relação entre "Movimento animado e inanimado, entre mover-se, ou automoção, e ser movido por outra coisa, ou estar em movimento?" (LACORTE, 2008, p. 153)

Afinal, o que move?

> O movimento da folha, diz ele [ZUCKERKANDL], é inteiramente determinado por forças ativas externas: a folha se rendeu a elas. "Quão diferente é o voo da andorinha". Aqui realmente podemos ver essa orientação, direção vinda de dentro; impulsos internos estão trabalhando. Sem dúvida, também estão envolvidas forças externas e a força interna não as põe de lado ou as ignora; ao contrário, ela baseia suas próprias ações nela, entra em acordo com elas, ora cedendo, ora resistindo, como que brincando. Se o pássaro cede ao vento ou gravidade, deixa-se levar ou cai, isto não apenas acontece; acontece com o consentimento do pássaro que pode ser retirado a qualquer momento. Quando é retirado, quando o movimento é revertido, quando o pássaro voa contra o vento ou sobe verticalmente ou espirala ou circula, o que quer que faça resulta de uma decisão que deve ter sido diferente, e é exatamente por esse motivo que os movimentos do pássaro nunca são descontrolados, acidentais, arbitrários, mas, pelo contrário, internamente consistentes, determinados e guiados por impulsos internos. Em comparação com o movimento da folha, que é inteiramente determinado, necessário, que jamais poderia ser diferente disso, parece-nos aleatório, arbitrário, acidental.
>
> O filosofo afirma que o movimento tonal é movimento animado. [...] um jogar de forças, um acordo entre elas, um ceder e resistir, cada passo livremente tomado, determinado de dentro, guiado através de um impulso interno, o resultado de um todo bem ordenado, significativo. (LACORTE, 2008, p.154)

Pensar o voo da andorinha sob a perspectiva de direção nos permite salientar a existência de um processo criativo decisório e de escolha de rota, percurso. Ao transpor esta perspectiva

[34] *A música como portadora de valores humanos essenciais.* UNESP: 2003

dentro de um sistema tonal, observa-se a existência de definição de direção, onde as relações são firmemente postas e desenvolvidas em uma tradição de processos composicionais. A grande escolha nos processos criativos, tanto do eu compositor, quanto do eu intérprete, cabe identificar esse movimento animado, que pressupõe forças inerentes e que o compositor ou intérprete deve ceder ou resistir. No brincar com as forças que sugerem uma direcionalidade e impulsos interno/externos, nota-se a relação do processo criativo da construção de uma performance.

Podemos oferecer como exemplo, a quarta canção cigana de Johannes Brahms Op. 112, composta em 1891.

Vier Zigeunerlieder Nr.4	*Quatro canções ciganas Nr.4*
Hugo Conrat	*Tradução nossa*
Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe,	*Querida andorinha, pequena andorinha,*
Trage fort mein kleines Briefchen!	*Leve adiante minha pequena carta!*
Flieg zur Höhe, fliege schnell aus,	*Voe alto, voe rápido,*
Flieg hinein in Liebchens Haus!	*Voe para dentro da casa da minha amada!*
Fragt man dich, woher du kommest,	*Se alguém perguntar de onde você vem,*
Wessen Bote du geworden,	*De quem você se tornou mensageiro,*
Sag, du kommst vom treusten Herzen,	*Diga, você vem do coração mais fiel,*
Das vergeht in Trennnungsschmerzen.	*Que está morrendo por causa da dor da separação.*

Escrito para um quarteto vocal com piano, a peça inicia-se na tonalidade de Ré menor. Na seção B, exposta em Ré maior, nota-se que o compositor propõe resistência entre o que convencionalmente se espera de um perfil cadencial suspensivo: “tendência às notas curtas”, “concentração harmônica” (SCHOENBERG, 2012, p.56). No trecho cadencial exposto abaixo, observa-se um pedal na dominante (Nota Lá), preparando a reintrodução da tônica em Ré menor.

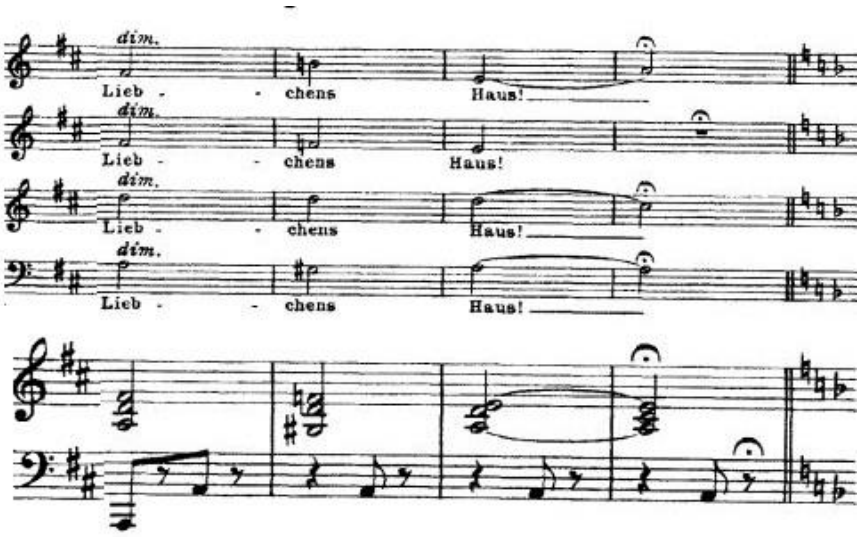

Figura 31 - Parte B - Cadência Suspensiva

Brahms constrói a densidade dramática ao propor os contrastes como: decréscimo do movimento rítmico e diminuição de processos harmônicos, "contradizendo [a] tendência [do perfil cadencial] pelo uso de notas longas (como um *ritardando*)" (SCHOENBERG, 2012, p.56). No pedido, "voe para a casa de minha amada", o compositor acrescenta um elemento gerador de conflito representado pelo *dim.* no momento de tensão harmônica, comprimindo mais a sensação de suspensão da tonalidade. O compositor se opõe as forças tonais, criando um atrito e um silêncio quase palpável. Ali se dá a real suspensão.

Esse fluxo pode ser também percebido quando o impulso do voo foge de um sistema pré-estabelecido. As forças assim se transformam nos próprios parâmetros sonoros, nas quais os compositores contemporâneos, as enxergam como matéria bruta composicional. Dentro deste novo pensamento musical, no âmbito da música contemporânea, o compositor e professor belga Henri Pousseur propõe uma discussão sobre direcionalidade através das estruturações periódicas, além de contrapor a assimetria (ou mais radicalmente, segundo Pousseur, o atemporal e estático) resultante da música serial. Repensa o discurso musical por meio de uma organização das durações. Em seu texto "Por uma periodicidade generalizada", analisa o fenômeno musical "das propriedades elementares da onda: comprimento de onda, amplitude, forma da onda e fase. Pousser aponta diferentes formas de obter direcionalidade, mostrando a importância para tal elementos periódicos dentro da música" (ABRAMOVAY, 2011)

> Notadamente influenciado pelas pesquisas sobre sons e ondas sonoras decorrentes do desenvolvimento da música eletroacústica na época, o artigo de Pousseur apresenta as diferentes formas de direcionalidade obtidas através dos fenômenos periódicos,

> utilizando representações gráficas de ondas como modelo para as estruturas direcionais encontradas nas obras. Aqui, as formas de onda são uma espécie de interface visual que auxilia a compreensão dos fenômenos observados na escuta, e Pousseur aponta diversas relações entre essas "interfaces" e ondas sonoras observadas através das pesquisas em eletroacústica (ondas senoidais, retangulares, "dente de serra", triangulares, etc.). (ABRAMOWAY, 2011, p.2-3)

Um exemplo disso é a análise direcional proposta por Flo Menezes (2006, p.135-189), da Bagatela Op.9 de Anton Webern. Em seu livro "Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa", traz no seu primeiro capítulo o seguinte tema: "micro-macrodirecionalidade em Webern: por uma análise direcional das *Sechs Bagatellen Op. 9* de Anton Webern".

Flo Menezes (2006, p.139) levanta questões sobre "até que ponto inexistem direcionalidades, com referências a todos os aspectos do som (essencialmente massa, intensidade, alturas, durações, timbres), nas *Bagatelas*?" Desenvolve uma estruturação ampla para a discussão sobre direcionalidade, analisando as obras pelo viés de todos os parâmetros sonoros e fora do âmbito tonal. Ele propõe a direcionalidade quanto "condução de um caminho claro de um estado sonoro ao outro" (Menezes, 2006, p.141) sob os prismas das:

1) Durações: "periodicidade e aperiodicidade".

2) Dinâmicas: Mapeando as polarizações das intensidades

3) Timbre: ideia de "polarização de timbres", no qual Webern polariza diferentes tipos de ataques possibilitando assim uma análise direcional timbrísticas.

4) Alturas e registro: Polarização dos extremos da altura/registro, agudos e graves. A obra, vista como pontilhista, é comumente classificada como estática e, portanto, adirecional. O autor diz que somente três delas podem ser chamadas de estáticas (1, 2 e 4), mas as outras são "pertinentemente direcionais". (Menezes, 2006, p.142-187)

Todos os parâmetros sonoros são acompanhados por representações gráficas da direcionalidade geradas ao se relacionar com o vetor tempo. Tem-se como exemplo os gráficos feitos para a Bagatela n°3[35]:

[35] Optamos por reproduzir os gráficos desenvolvidos por Menezes a fim de retratar uma das possibilidades de se conceber um gesto interpretativo. A premente importância da demonstração gráfica ganha nitidez quando uma determinada peça exigir um condutor, visto que contribui para a definição do gestual do próprio regente.

1) Dinâmica

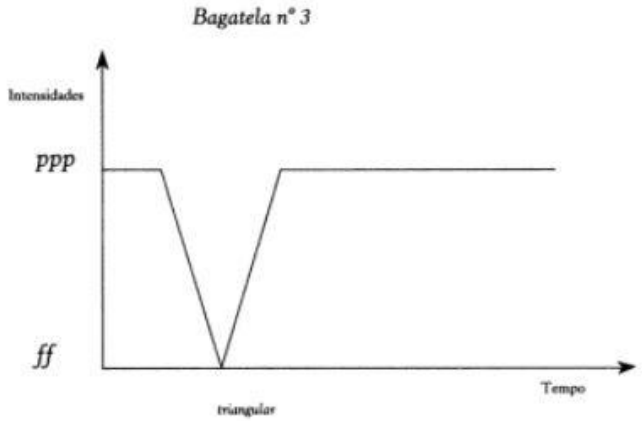

Figura 32 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.164)

2) Timbre

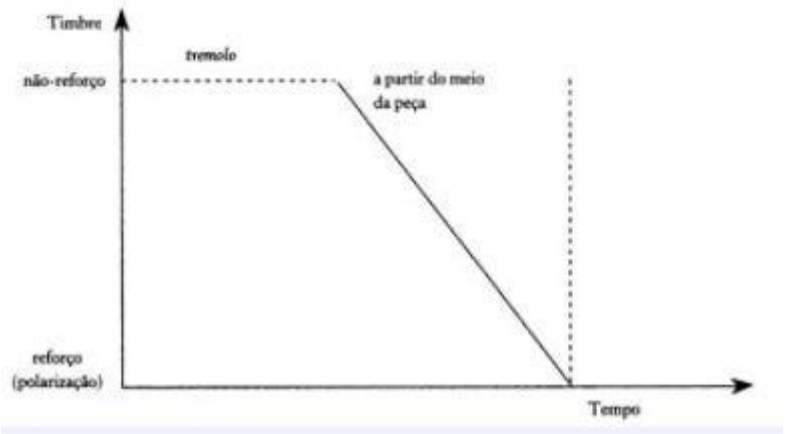

Figura 33 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.171)

3) Altura e registro

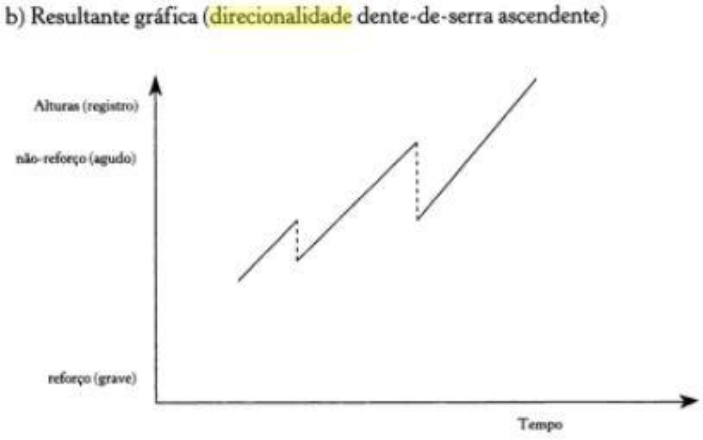

Figura 34 - Gráfico de autoria de Flo Menezes (2002, p.183)

Ao traçar as polaridades, Menezes compõe um gesto e o considera como representante gráfico direcional das transformações de cada parâmetro ao longo da obra. Abramoway (2011) diz que essas semelhanças vão além de gestos melódicos e que podem auxiliar em uma análise direcional. Pousser traz em seu artigo análises de gestos melódicos presentes por exemplo na obra de J.S Bach que se assemelham ao movimento de ondas sonoras. (VALENTE, 2012, p.40-42)

> Sob a perspectiva da Periodicidade Generalizada de Pousseur, cada um destes movimentos representa um gesto ondulatório autônomo, um sistema composto por diversos materiais (no caso, notas musicais) que estabelecem diferentes conexões. Porém, sob um aspecto mais amplo, cada um destes gestos é apenas mais um material que, somado a outros materiais (neste caso, outros pequenos gestos ondulares), formam diversas conexões dentro de um novo e maior sistema ondulatório. (ABRAMOWAY, 2011, p.7)

O levantamento bibliográfico acima desenvolvido e a leitura acurada das reflexões dos autores permitem concluir que a construção da análise direcional perpassa pela premissa do movimento transformador e a possibilidade de continuidade, um pulsar sonoro que se relaciona com o tempo gerando conectividade. Ao expandir esse pensamento para além do sistema tonal, onde os próprios materiais sonoros são utilizados como geradores de direção, adiciona-se a ideia de periodicidade e aperiodicidade, a disposição de um gesto sonoro que promove a "condução de caminho de um estado sonoro ao outro". A essência da direcionalidade está nas relações, no entre (discutido no começo do capítulo) que acontece na disposição dos eventos sonoros impulsionado pelas forças que atuam nas escolhas composicionais. O gesto resultante, tal como o voo das andorinhas.

3.1 Direcionalidade na performance: gesto interno e externo

A técnica musical está circunscrita por capacidades que pertencem tanto ao ouvinte, em se "manter movido" pelas formas sonoras, quanto aos executantes da forma musical, em torná-las motivadoras

Ricardo Nachmanowicz

As direcionalidades em uma obra atravessam as micro relações estruturais influenciando mudanças na macroestrutura. Identificar o tecer do movimento direcional é se aproximar das motivações presentes na obra. Roger Sessions (apud Cone, 1968, p.56, tradução nossa) nos

ensina que “se a música consiste em movimento, ou o que eu chamo de gesto interior, é o intérprete que fornece o impulso e a energia através da qual o movimento e o gesto, como concebidos na imaginação do compositor, é dado forma concreta”. Sessions (apud Cone, 1968, p.56, tradução nossa) afirma que “quanto mais verdadeiramente ele [o intérprete] é capaz de se engajar completamente na música para lhe trazer seu próprio sentimento de ritmo e movimento, mais vital será a performance”.

Em outras palavras, o movimento é intrinseco à direção musical. Interessante notar que Sessions denomina o movimento como gesto interior sugerindo ao intérprete traduzir o gesto com o próprio impulso e energia. Portanto, temos, por ora, dois movimentos: o inerente à composição e ao gesto externado na performance. “Em qualquer gesto externado pelo regente estará presente uma intenção interpretativa” (RAMOS, 2003, p.27). Retratando o olhar criativo de um maestro para uma obra do repertório coral, o ato de dirigir do regente torna-se vivo a partir da transformação do gesto interior para um gesto exterior.

Portanto, as direções são resultantes das escolhas composicionais durante o processo criativo do autor, mas cabe ao intérprete o impulso. A intenção é dada pelo intérprete, criador de meios de externar os movimentos intrínsecos da obra, resultantes das relações dos componentes musicais presentes na estruturação da peça. Ramos (2003) afirma que a intenção do compositor é sempre um enigma, no qual dificilmente conseguiremos nos aproximar tão profundamente e desvela-lo.

Ramos propõe no já citado “Referencial Silva Ramos de Análise Orientada para a Performance Musical” (RAMOS, 2003) “elaborar uma breve análise das direcionalidades e intencionalidades”. (2003, p.89, item 6.5) Para tanto, Ramos indica questões que despertem o olhar do intérprete para a macroestrutura da obra. Sugere um mapeamento detalhado da estrutura interna da obra que engloba as “características formais, estruturais e composicionais”. Convida o mesmo para perceber as correlações entre as seções ou subseções estabelecidas pelo compositor. Delega para o intérprete a tarefa de localizar na obra as seguintes escolhas composicionais: “variação”, “repetição”, “contrastes”. Incentiva a investigação de um “elemento unificador” ou de “pontos de geração ou distribuição”.

Assim, motiva o intérprete para identificar as direções que a obra aponta (2003, p.88-89). Nota-se que o conjunto de questões levantadas por Ramos preparam a percepção do "entre" anteriormente discutido e da consciência da construção do fio direcional da obra. Após a análise da macro direcionalidade, segue-se com a proposta (2003, p. 88-89) de reflexão sobre "indicações subjetivas do autor" que possam intervir nas constatações anteriormente encontradas. É estabelecida por Ramos uma inter-relação de questões "estritamente musicais" e "indicações subjetivas do autor".

No âmbito "estritamente musical", há perguntas sobre direcionalidade em seus "aspectos frequenciais (melódicos, harmônicos, seriais ou contrapontísticos)":

> 2.1.5. O perfil melódico geral indica alguma direcionalidade construtiva? (RAMOS, 2003, p.78)
> 2.2.3.2.2. Existem caminhos claros em direção a polos definidos? Onde? (RAMOS, 2003, p.80)

Na primeira pergunta, nota-se uma ideia de condução melódica direcional que constrói e influencia a concepção geral de uma obra. Ao perceber o gesto melódico é possível indicar o caminho que espelha o gesto interno proposto pelo compositor. Em sua segunda pergunta, Ramos conduz o olhar para a direcionalidade harmônica. Ela é apresentada nos tópicos de "aspectos frequenciais superpostos". Após identificar as diferentes seções harmônicas de uma obra, Ramos sugere encontrar as claras polarizações. Nota-se que as questões seguintes propõem as "estabilidades harmônicas" e com isso momentos não-direcionais harmônicos, onde não há "polarizações claras".

Percebe-se também uma sobreposição: o externo/interno e objetivo/subjetivo. Mesmo carregados pela subjetividade do intérprete, externada, por exemplo, pelo gesto do regente, a direcionalidade é um elemento que claramente faz parte do processo composicional. Tanto o gesto interno quanto o externo são elementos formadores e presentes na estrutura musical. Esse movimento, impulso e energia, trazido à luz pelo intérprete pode ser visto como os movimentos de transformações direcionais. Ao medir por essa natureza o aspecto, trazendo inicialmente as questões de direcionalidades melódicas e harmônicas, nota-se a possibilidade tanto de uma formulação estritamente musical quanto o lado abstrato interpretativo do impulso direcional. Musicalmente, ao ter consciência dessa dualidade, as possibilidades interpretativas tornam-se amplas.

> Na música, tudo deve estar constantemente e permanentemente interligado; o ato de fazer música é um processo da integração de todos os seus elementos inerentes. (BARENBOIM, 2009, p.21)

3.2 Direcionalidade de alturas ou melódica

> *A melodia que criamos ao entoarmos tom após tom é uma forma particular de movimento [...] É importante ressaltar que melodias não são tons em si, mas, sim o caminho que percorremos entre eles – um traçado pleno de vida, balizado pelos tons. [...] devemos olhar para o que acontece entre os tons: como quem observa o modo como uma pessoa atravessa um rio, saltando de pedra em pedra. O interesse não está nas pedras, mas na maneira como foram utilizadas e na habilidade, graça ou desajeito com que a pessoa as conectou com seus saltos.*
>
> **Marcelo Petraglia**

Há concordâncias de pensamentos, formulados pelos autores já citados nesse capítulo, que nos guiam para uma ideia de conectividade entre os tons. Nota-se uma amplitude de paralelos entre as propostas, que interferem no processo criativo do compositor, nas escolhas interpretativas do performer e na experiência do ouvinte. Os diálogos dos autores-intérpretes, como Barenboim, Lacorte, Ramos trazem a comum unidade no olhar do entre e do gesto, propondo ferramentas para o encontro com o movimento. As questões de Ramos, os gestos ondulatórios propostos por Pousser, as representações gráficas de Menezes, traduzem meios de contato com a direcionalidade. São ferramentas que conduzem o intérprete neste fenômeno musical do entre e do movimento.

Revisito, por meio das reflexões despertadas pelos autores acima citados, as discussões ocorridas nas minhas primeiras aulas com a Professora Marisa Lacorte (informação verbal)[36]. Uso aqui as vivencias práticas como estudante para propor uma leitura sobre direcionalidade. Ao estudar as invenções de Bach, lembro-me das horas no piano para conseguir atender a microdinâmica de um fraseado dentro da macrodinâmica da peça. A energia do impulso inicial que leva os tons para a seu ponto culminante melódico e o caminho de volta para o repouso da frase é uma construção de fraseado que supõe a conectividade propostas pelos autores discutidos.

[36] Graduação - Bacharel em Piano Erudito – FAAM

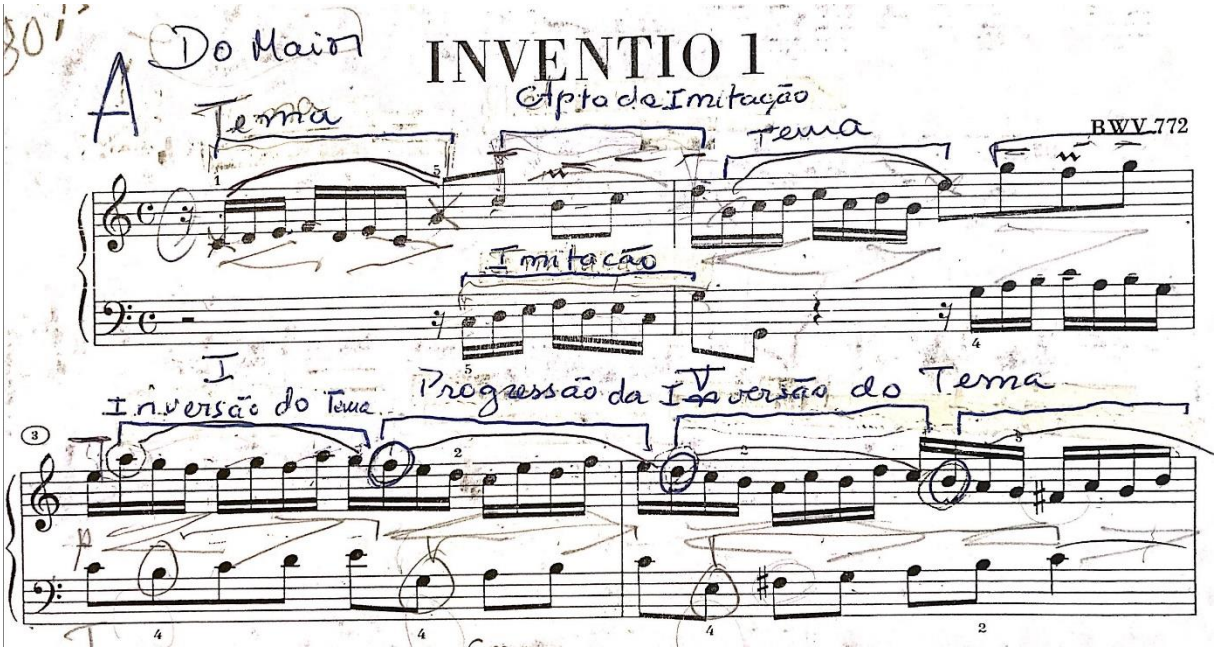

Figura 35 - Invenção n°1 - Bach. Edição Urtext. Anotações da Professora Marisa Lacorte

A Invenção 1 de Bach em Dó maior foi a primeira peça que analisei para uma performance durante a Graduação. No meu Bacharel em Piano Erudito, as questões interpretativas já eram manifestas, estimulando a vontade de investigar os processos composicionais. Deles, aprendi a justificar as minhas escolhas. Na partitura acima, pode-se observar as indicações gráficas da microdinâmica presente no tema. Tem-se aqui uma tonalidade pré-estabelecida que indicam direções, motivando a conectividade dentro de uma construção melódica. O trabalho quase artesanal em busca das menores variações de sonoridade que mantinham a conexão entre os sons. Na reexposição desse tema no segundo compasso, na região da dominante, lembro-me, por exemplo, dos questionamentos sobre o aumento de intensidade (tema na região da dominante), mudança de caráter em relação a sua primeira exposição. O trabalho de lapidar a conectividade dos sons no tema, em seu caminho ascendente de quintas e seus saltos descendentes de terças, me fez então desenvolver a percepção para as variações timbrísticas, a unidade sonora de uma frase ou semifrase e a direcionalidade melódica.

Das direções implícitas dentro de uma tonalidade, tem-se como exemplo, a conectividade dos tons em uma escala maior. A disposição de tom/semitom, as sensações de tensão e relaxamento melódico que prescrevem as relações do campo harmônico. Nas aulas de

percepção com a professora Aida Machado[37] (informação verbal), realizávamos um exercício para interiorizar essa conectividade natural de cada texto musical:

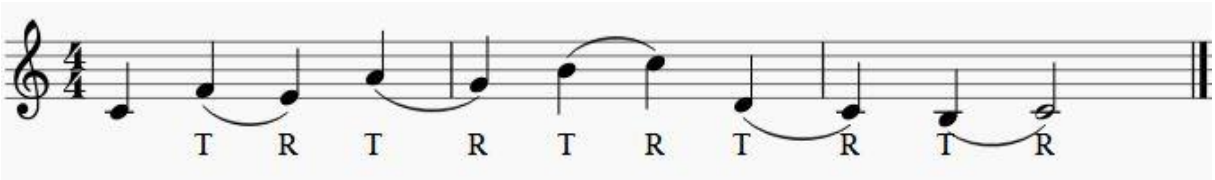

Figura 36 - Exercício de percepção sugerido pela Professora Aida Machado – Relações de Tensão (T)/Relaxamento(R)

Experienciávamos algumas sequencias melódicas de tensão e relaxamentos sugeridas e assim, improvisávamos melodias. Vivenciávamos, por exemplo, uma direcionalidade gerada pelo repouso da sensível na tônica (semitom). O exercício apresentava níveis de dificuldade, onde em um primeiro momento, cedíamos para as direções inatas das nossas escolhas de saltos (ou grau conjunto). O exercício explicitava as polarizações tonais e o fluxo dos tons para a tônica. A professora apontava, como o local de maior tensão na escala, a sequência formada pelas notas Lá-Si com resolução em Dó, tensão melódica em sua maior concentração, caracterizando assim a direcionalidade gerada pela sensível. O próximo passo era ir contra a "vontade do tom", brincando com os intervalos mais dissonantes sem resolvê-los prontamente, por exemplo.

Neste exercício, devido às funções harmônicas subentendidas, tínhamos uma grande liberdade com as relações de tensão/relaxamento, vivenciando as escolhas de movimento. Como um compositor/intérprete, que tem consciência das expectativas melódicas, pode fazer escolhas interessantes de mudanças de direção harmônica-melódica! Ler os fluxos tonais e escolher, no momento do processo criativo, estar a favor ou contra o vento (retomando a imagem do voo da andorinha de Zuckerkandl). Ao considerar o movimento entre as tensões e relaxamentos presentes numa construção melódica, tem-se a ideia de direcionalidade melódica.

Partindo deste olhar pontual sobre construção melódica, podemos seguir para as questões relacionadas à macroestrutura. Para Berry, este movimento tem um grande potencial analítico para entender as relações texturais. A densidade é o elemento quantitativo da textura, como percebido no capítulo anterior em suas afirmações. Berry adota a direção melódica como

[37] Graduação – Bacharel em Piano Erudito - FAAM

uma das variáveis entre os elementos qualitativos da textura. Ele a utiliza como uma ferramenta para a avaliação das condições texturais:

> Dentro do parâmetro de direção, os termos homodirecional, heterodirecional e contradirecional ("movimento" em linha reta existe como possibilidade junto com o movimento para cima e para baixo), possuem uma potencial aplicabilidade às relações entre componentes de textura. (BERRY, 1976, p.193) (tradução nossa)

Abaixo, seguem exemplos propostos por Berry para ilustrar o sistema de classificação e sua terminologia:

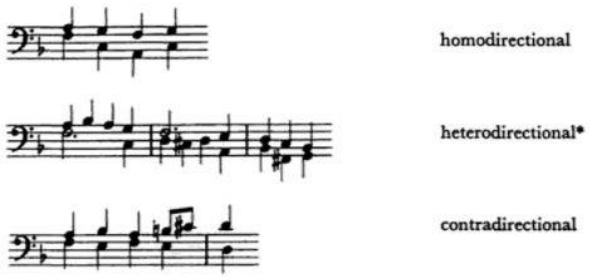

Figura 37- Exemplos propostos por Berry (1976, p.194)

No âmbito do estudo de contraponto, as relações propostas por Berry ganham um outro viés. Schoenberg (2001), no seu livro *Exercícios preliminares em contraponto,* estrutura a classificação da mudança de direção, exemplificando os procedimentos contrapontísticos através dos níveis de independência e interdependência das vozes.

> Ao escrever em duas ou mais vozes podem ocorrer três tipos de movimentos: paralelos, contrário e oblíquo.
>
> 1) Movimento paralelo, ou seja, o movimento na mesma direção, é uma espécie de condução vocal de menor independência. [...]
> 2) Movimento contrário é aquele que as vozes se movem em direção opostas. [...]
> 3) Movimento oblíquo é aquele em que uma das vozes se move enquanto outra fica parada. [...] ele produz no mínimo, independência rítmica. (SCHOENBERG,2001, p. 25-28)[38]

Ressaltamos que estes movimentos melódicos estão impressos no próprio desenvolvimento da polifonia. O *organum* primitivo é um registro do tratamento melódico nos primórdios do pensamento vertical. Na Europa, em meados do séc XI, a música sacra já apresentava um início do pensamento contrapontístico: (GROUT e PALISCA, 1994, p.96-101):

[38] O autor retoma essa classificação no seu livro *Harmonia* (2001, p. 109-110).

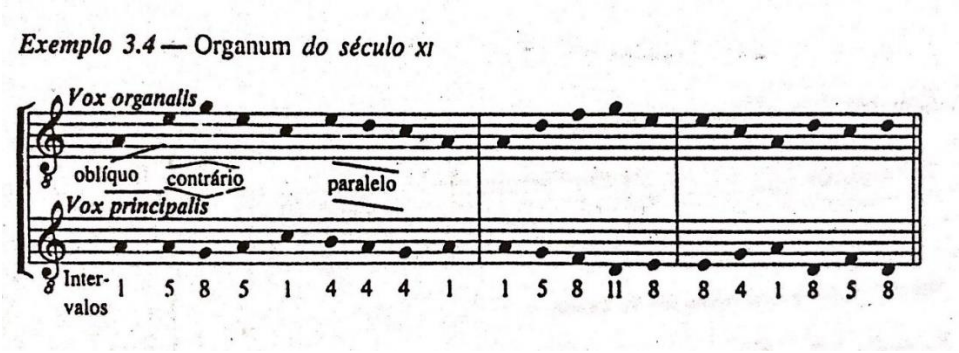

Figura 38 - Ilustração dos movimentos melódicos (GROUT e PALISCA, 1994, p.100)

As distintas formas de "cantar junto" são firmadas na duplicação das vozes em intervalos considerados consonantes para o período: oitava, quintas e quartas. Como consequência, a utilização das quartas paralelas promoveu o aparecimento do trítono, dissonância proibida no âmbito sacro. O movimento direcional melódico surge como forma de evitar o conflito. Notamos que os movimentos ilustrados na figura, contrastantes em suas direções, proporcionaram um caminho para a resolução dos estranhamentos causados pela dissonância. (GROUT e PALISCA, 1994, p.99-100).

Paulo de Tarso Salles, ao trazer a direcionalidade das notas, evidencia a classificação acima citada. Desenvolvida a partir do estudo das conduções de vozes no contraponto e na harmonia, o autor afirma que as variantes direcionais melódicas interveem na figuração "ziguezague" proposta em suas análises da obra de Villa-Lobos.

> 1) confluência, quando o registro inferior sobe e o inferior desce;
> 2) movimento contrário, quando ambos os registros seguem em direção oposta;
> 3) movimento paralelo, quando o intervalo entre o registro é preservado;
> 4) movimento oblíquo, quando um dos registros permanecem estacionado;
> 5) movimento misto, quando uma ou mesma ambas as vozes mudam de direção no meio da frase. (SALLES, 2009, p.117)

As cinco possibilidades direcionais fora de um sistema tonal apontadas por Salles dialogam com as indicadas por Berry e Schoenberg. Correlaciona-se com o contradirecional, o movimento contrário e a confluência, sendo que esta última adiciona um sentido de convergência, forças contrárias que se encontram em um ponto em comum. O movimento oblíquo e misto são parte do heterodirecional, mas com a identificação de movimentos diferentes que propõem mudanças direcionais geradoras de processos de transformação. Nota-se que as escolhas de direções implicam em mudanças formuladoras de contrastes influenciando as relações entre os componentes musicais:

> Duas linhas que se deslocam em terças paralelas podem, em um sentido importante, ser dito constituir um único fator de textura real consistindo em dois componentes. Em qualquer ponto em que a diferenciação é estabelecida **- no ritmo, na direção do movimento, na distância do movimento, ou em qualquer outro sentido** [grifo nosso] - um único fator real (de dois componentes sonoros) se converte em uma textura de dois fatores reais (ou o que menos progride na direção de tal diferenciação). Progressões e recessões envolvendo mudanças desses tipos ou de efeito análogo são decisivas na formação da estrutura musical. (Berry, 1987, p.186, tradução nossa)

A influência das progressões e recessões são claramente percebidas quando a direcionalidade inata da tonalidade não é uma escolha do compositor. No artigo para revista online *Per Musi*, Matheus Bitondi (2012, n.26, pp.47-59.), discorre sobre a "Direcionalidade em duas melodias do século XX: Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky":

> Já na música pós-tonal, baseada em relações e sistemas harmônicos diversos, que não necessariamente encerram em si polos de atração ou direcionalidades inerentes, todo o movimento direcional da linha fica a cargo destas transformações que ocorrem nos vários elementos compositivos da melodia, de maneira mais brusca ou mais gradual, de acordo com a intenção e o caráter de cada frase. (BITONDI, 2012, p. 48)

A direcionalidade implica em uma transformação, uma diferenciação que promove movimento. Bitondi ainda elenca como as mudanças de direção podem afetar a conexão entre os componentes melódicos:

> Por sua vez, se falamos em transformação, referimo-nos a mudanças no corpo da melodia que podem estar relacionadas a fatores como **sua organização rítmica, sua estrutura intervalar, seu deslocamento no registro e sua curva dinâmica, e que determinam os diversos graus de tensão verificáveis ao longo de uma frase musical**.[grifo nosso] De forma a garantir a lógica, a fluidez e a continuidade que costumam caracterizar o discurso melódico, o trânsito entre estes diferentes graus de tensão é, na maior parte das vezes, direcional, ou seja, a transformação nos fatores acima listados ocorre de maneira mais ou menos gradual, conduzindo a linha de um estado a outro. (BITONDI, 2012, p. 47)

Além da harmonia implícita dentro de uma melodia, geradora da direcionalidade dentro dos diversos graus de tensão/relaxamento e polarizações, a direcionalidade melódica implica na transformação, uma diferenciação que promove movimento. Nos autores acima citados podemos elencar maneiras de localizar as variações da direcionalidade melódica, observando: distância do movimento; independência ou interdependência do movimento; organização rítmica; estrutura intervalar; deslocamento de registros e curva dinâmica. Ao encontrar tantas semelhanças nas ideias que foram desenvolvidas sobre o tema por um grande número de

performers, compositores e educadores, e em todos os citados nesta pesquisa, percebe-se que a direcionalidade se constituí num fator fundamental para o fazer musical vivo e consciente.

3.3 Direcionalidade harmônica

Ao longo da revisão bibliográfica, notamos que, no âmbito da harmonia, um dos principais focos é sempre a direcionalidade. Em função disso, delimitamos as diversas vertentes da análise musical que priorizam as relações harmônicas, conforme discutimos na introdução ao abordar as questões metodológicas. Na sequência, o referencial bibliográfico que apresentaremos, aprofundará as especificidades relativas a direção que foram elucidadas anteriormente, buscando problematizar as concepções encontradas. As seguintes três correntes teóricas musicais: a harmonia funcional de Riemann, a estrutura fundamental de Schenker e os fundamentos composicionais estruturados didaticamente por Schoenberg, abordam diretamente o conceito de direcionalidade harmônica e por essa razão foram selecionadas como alicerce para nosso trabalho. Não se pretendeu nesta pesquisa isolar as teorias, nem as classificar a partir do que caracteriza cada uma delas, mas sim aproximá-las em busca de paralelos, continuidades e eventuais novos caminhos para este tema.

Partindo do reconhecimento que o movimento melódico pode representar impulsos direcionais, o teórico Riemann declara, em seu livro *Harmony Simplified* (1896), que a harmonia tem seu berço nestas relações melódicas. Para o autor (1896, p.2), a independência e interdependência das vozes foram praticadas durante anos antes da concepção moderna de harmonia, na qual as resultantes verticais são detentoras de funções atuantes dentro de um determinado sistema ou campo harmônico.

No limiar teórico brasileiro, Cyro Brisolla (2006) propõe em seu livro "Princípios de Harmonia Funcional", apresentar o sistema de Riemann, introduzindo com clareza, as funções que uma resultante vertical exerce em um campo harmônico tonal. "Decorre da ideia de estudar esses acordes quando em movimento, isto é, na concatenação harmônica e as relações que mantem entre si e com o todo, nesse movimento" (idem, p.23). Nota-se que da mesma maneira que a melodia tem suas relações de tensão/relaxamento, as funções harmônicas se conectam pelo despertar de uma unidade tonal geradora de direcionalidade.

> Função é a relação das partes entre si e da parte com o todo, em seu processo de desenvolvimento. Assim, o atributo função decorre da ideia de relacionar um fenômeno com os demais no processo de desenvolvimento do todo e das partes. Musicalmente, portanto, função é o conjunto das propriedades tomadas pelos acordes em sua concatenação, relativamente ao complexo harmônico- tonal. (BRISOLLA, 2006, p.23)

Podemos nos deparar, em Riemann (1893), Menezes (2002) e Brisolla (2006), com a ideia de movimento e conectividade harmônicas intrínsecas a um sistema tonal. No âmbito da teoria de funções riemanniana, o músico Hans Joachim Koellreuter[39], difusor da harmonia funcional no Brasil, nos aponta a primeira lei tonal de Riemann, em seu livro "Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas" (1986). Discorre sobre a premissa de que todos os acordes são referentes a uma das "três funções primordiais: tônica, subdominante e dominante", correlacionando "qualidades dinâmicas" à cada função: "repouso, afastamento e aproximação", respectivamente.

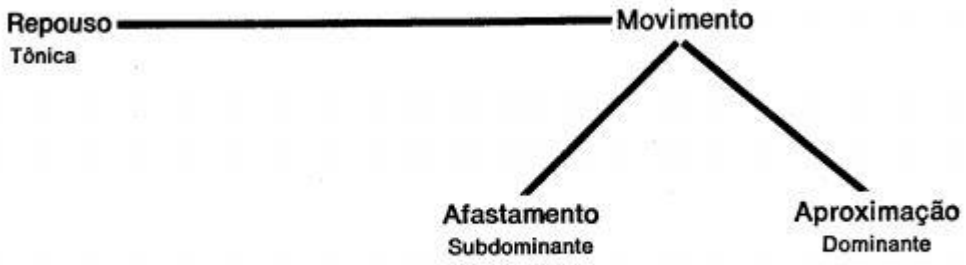

Figura 39 - Qualidades dinâmicas (Koellreuter, 1986, p.13)

Para exemplificar como vigoram as qualidades dinâmicas sob a perspectiva de arquétipos das relações harmônicas, analisaremos a primeira frase do coral BWV 344 de Johann Sebastian Bach (1685-1750) que, escrita em tonalidade menor, constrói uma cadência suspensiva (Aproximação).

[39] Compositor e professor alemão, radicado no Brasil. Criador do Movimento Música Viva. Koellreuter relata em seu livro (1986) as cinco leis tonais de Riemann, mas para fins desta pesquisa utilizaremos como exemplo somente a primeira lei.

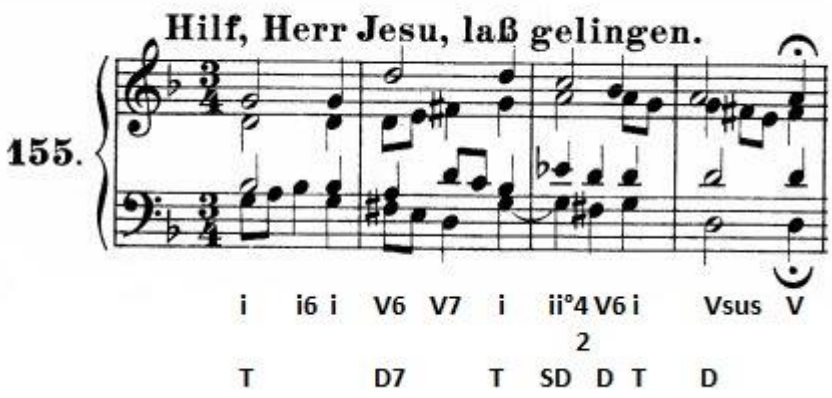

Figura 40 – Qualidades dinâmicas

Ao ouvir, podemos perceber as qualidades de aproximação e repouso na primeira relação de dominante e tônica, apresentada pelo compositor nos dois primeiros compassos. No terceiro compasso, captamos um movimento harmônico gerado pela intensificação da cadência mediante concentração, um aumento da densidade harmônica, culminando na dominante. O movimento de tensão harmônica registra a qualidade dinâmica de aproximação para tônica.

Brisolla (2006) destaca a presença das notas sensíveis nos acordes de dominante e subdominante, relacionando-as com a tônica. Wildt (2015, p. 33) salienta a sensível tonal (sétimo grau) na dominante e a sensível modal (quarto grau) na subdominante. Brisolla as chama de geradoras de uma "energia motora": a sensível tonal, isto é, "o sétimo grau tende a resolver o **'conflito'** [grifo nosso] que sua presença provoca, sobre o oitavo (ou primeiro) grau, isto é, a tônica, afirmativa da tonalidade" (BRISOLLA, 2006 apud WILDT, 2015, p. 32 - 33).

Figura 41 – Sensíveis - Conflito

Vale salientar que, diante das afirmações apontadas acima, há um movimento intrínseco e gerador da direcionalidade harmônica dentro de um sistema tonal que prevê uma unidade nas funções. Encontramos, nas funções dispostas em suas qualidades dinâmicas, um impulso transformador, um agente motivador da direcionalidade, que se revela através das tensões criadas pelas sensíveis (harmônicas e melódicas): o conflito. No caso das dissonâncias, sensíveis ou dominantes, há uma força de aproximação com a tônica ou sua equivalente resolução. Como dito anteriormente, é uma opção para o compositor, durante os seus processos criativos, ceder ou não a esta força motora de aproximação, intensificando a direcionalidade ao desconstruir o movimento intrínseco da tonalidade. Da mesma forma o performer faz usos desses conflitos, identificados na partitura e faz suas escolhas de ressaltar, esconder, utilizar, represar, movimentar, conter o fluxo interpretativo.

> É assim que concebo os dois papeis essenciais da tonalidade. De uma parte ela junta, une; de outra parte, ela articula, separa e individualiza.... Através da unidade que se estabelece com as afinidades entre os sons, o ouvinte dotado de uma inteligência musical não pode deixar de saber que a obra foi concebida como um todo [direcionalidade única, global]. De outra parte, sua memória é ajudada pela função de articulação, que esclarece a maneira com a qual os elementos são interligados entre si e seu conjunto...[...] (SCHOENBERG Apud MENEZES, 2002, p. 94)

Schoenberg, em seu livro *Structural Functions of Harmony*, afirma que (1969, p.1) "uma progressão [harmônica] tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação de harmonias das quais uma progressão consiste depende do seu propósito - se é o estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação". Pode-se ocorrer também a ideia de uma sucessão de acordes, como, por exemplo, a possibilidade de acordes vagantes, no sentido de andarilho (*roving harmony, vagrant harmonies*). Diferente de uma progressão que apresenta um caminho definido e um objetivo final, os acordes vagantes não expressam a tonalidade vigente, são sucessões que causam contraste com o ambiente tonal estabelecido, gerando um estranhamento harmônico. (SCHOENBERG, 1969)

Fica claro, portanto, que o movimento transformador harmônico pode ter maior intensidade quando há presença de conflitos, contrastes, estranhamentos, ou seja, aquilo que se destaca de um ambiente tonal pré-estabelecido. Podemos trazer como exemplo a forma sonata, que apresenta uma forte coerência tonal, com caminhos bem definidos de variações e contrastes temáticos/harmônicos/texturais, resultantes de uma estrutura harmônica que carrega

direcionalidade tonal inata. Uma unidade. Portanto, “a tonalidade não só ajuda a fixar a posição de elementos, mas também a sua forma.” (SCHOENBERG, 2012, p.15)

> As grandes formas desenvolvem-se mediante o poder gerador dos contrastes, dos quais existem inumeráveis espécies: quanto maior a peça, maior número de contrastes devem ser apresentados com o intuito de iluminar a ideia principal.
> Nas estruturas mais simples, o contraste principal é fornecido pela harmonia (organizada de modo a veicular regiões vizinhas apropriadas). No scherzo, o modulatório é apresentado como oposição ao estável. Nas grandes formas, uma passagem modulatória pode ser organizada como uma seção independente: a transição (que conecta o tema principal com outra ideia estável contrastante [...]). (SCHOENBERG, 2012, p.215)

Dentro do universo teórico, a harmonia é um conceito caracterizado desde a mais simples forma de independência e interdependência de vozes até a desconstrução do sistema tonal e as posteriores formas de aplicabilidade das resultantes verticais. O autor Flo Menezes, em seu livro *Apoteose de Schoenberg,* contextualiza as alterações dos procedimentos direcionais harmônicos. Ele faz uma abordagem do percurso histórico da direcionalidade harmônica através da expansão das possibilidades de relações tonais, iniciando a sua discussão nas primeiras noções de harmonia (como exposto acima no trabalho), passando por duas vertentes de propostas harmônicas (uma expansão através das relações de mediantes e outra através do cromatismo) culminando na segunda escola de Viena. Durante a ampliação dos caminhos harmônicos, com o aumento dos cromatismos, das relações de mediantes, com a utilização de modulações para tonalidades cada vez mais distantes dentro do círculo da quinta, houve uma mudança/liberdade da construção tonal proporcionando maior afastamento da região de repouso e prolongando a necessidade de aproximação.

Schoenberg (1969, p.68, tradução nossa) classifica as relações harmônicas em 5 categorias, de acordo com as práticas adotadas pelos compositores: “direta e próxima”, “indireta mas próxima”, “indireta”, “indireta e remota”, “distante”. Tais categorias se estabelecem sob o prisma da proximidade e influência da tônica. Os movimentos harmônicos de tão expandidos permitem a desconstrução dessa única direcionalidade tonal inata prevista pelos compositores. Uma questão que permeia vários autores e validada por sua importância é a incessante identificação da organicidade da obra. Seguindo a linha de pensamento de Schoenberg, através de Menezes, podemos compreender as novas linguagens desenvolvidas por cada compositor (por exemplo: Pausseur, Boulez, Berio, Messiaen) em busca dos geradores de unidade. Schoenberg (2012) é assertivo: “[...] não poderíamos evidentemente aceitar o abandono da

tonalidade contato que tenhamos encontrado o meio de a substituir em sua dupla função de unificação e de articulação".

Como Schoenberg, em relação aos seus processos composicionais, o pianista Schenker desenvolveu suas teorias analíticas a partir da performance e dos seus estudos no instrumento, afirmando que a interpretação deve ser construída em uma perspectiva de "dentro para fora", de uma síntese da estrutura da obra, da essência estrutural ao que é segundo plano composicional. Localizando esta estrutura fundamental, o performer consegue propor diferentes soluções interpretativas (SCHENKER, 1996).

A afirmativa acima apresenta uma polaridade com Riemann, Schoenberg e Ramos (teóricos aqui citados) que encontram uma ideia interpretativa a partir do destrinchar das estruturas de uma obra se aproximando das questões composicionais. Ramos comenta que "meu [...] Referencial de Análise atua nesse campo: o do desmonte da obra. Minha referência teórica principal, é fácil observar, é Schoenberg" (RAMOS, 2003, p.64) Também parte da microestrutura para a macroestrutura, mas considerando todos os aspectos como parte estruturais, especificando cada aspecto, tornando-o relevante para a performance.

Schenker (1996, 2000) considera o reconhecer dos aspectos de uma maneira profunda, mas acredita em uma hierarquia estrutural, com elementos fundamentais e secundário (por exemplo, as dissonâncias, um elemento frontal). Para uma performance a partir de uma análise schenkeriana, devemos encontrar uma organicidade na estrutura, onde cada obra funciona com uma unidade estrutural, sendo assim, a guia da performance.

> Segundo Schenker, a escrita musical é um registro dos "efeitos" idealizados pelo compositor. Aqui, a palavra efeito não deve ser pensada como algo acessório; neste caso, efeitos são pensamentos musicais concretos, realidades sonoras que, em conjunto, dão corpo à obra. Cabe ao intérprete decidir como realizar no instrumento tais efeitos, a partir da compreensão da função desempenhada por cada um deles na estrutura da obra. Em suma, a partitura indica o que, mas não como. (BARROS e GERLING, 2007, p144-145)

Barros e Gerling (2007) identificam dois conceitos firmados por Schenker para a performance: *i)* dissimulação e *ii)* emoldurante. Compreende a dissimulação quando para realizar aquilo que a notação não consegue exprimir. Escolhas interpretativas de "gestos, variações de dinâmica, de tempo", por exemplo, que servem para sustentar a estrutura

fundamental da obra. Compreende o emoldurante, ao relacionar com o primeiro conceito, onde as notas relevantes para a estrutura devem ser enfatizadas pelo intérprete. "Emoldurar (Rahmenanschlag) significa, portanto, delimitar grandes e pequenas seções, por em relevo a unidade sintética da obra e sua articulação em elementos menores". (BARROS e GERLING, 2007, p.146)

> O olhar pode seguir e abranger os traços de uma pintura ou de uma estrutura arquitetônica em todas as direções, amplitude e relações; pudesse o ouvido perceber o nível fundamental da estrutura fundamental (Ursatz) e o contínuo movimento musical do nível externo tão profunda e extensivamente (SCHENKER, 1996, p.55)[40]

Schenker afirma na citação acima que o continuo movimento musical é formador da unidade. A análise schenkeriana nos permite desenvolver um olhar para uma obra musical tendo como perceber as relações intrínsecas entre os pontos de alicerces melódicos com seu arcabouço harmônico. Com isso é possível notar a hierarquização das direcionalidades harmônicas (melódicas também), encontrando a mais profunda e estrutural direcionalidade através dos pilares harmônicos. Para onde a harmonia está caminhando? Quais são as polarizações? Em uma visão mais frontal, quais são as dissonâncias e como elas formam os pontos de conflito? Assim, pode-se conceber uma outra maneira de olhar para obra, um desenho de uma estrutura fundamental que implica uma direcionalidade intrínseca e orgânica da peça em relação aos motivadores frontais que intensificam a direcionalidade.

Ao relacionar a estrutura fundamental de Schenker com a teoria das funções de Riemann deparamos com a mesma premissa inicial: o movimento transformador entre as tríades ou as resultantes verticais. Uma resultante sonora isolada, sem estar em relação com a outra (ou com sua oposição inata, o silêncio), não há direcionalidade. O movimento sonoro transformador, ou, em outras palavras considerando o atual ponto da pesquisa, a direcionalidade harmônica fundamental de um sistema tonal, é gerada principalmente pela relação e pela conectividade despertada pelo contexto tonal que está inserida.

Vale salientar que os três teóricos discutidos (Riemann, Schenker e Schoenberg) têm propostas e caminhos analíticos distintos com intensa singularidade onde invariavelmente se distanciam, mas ao observarmos com foco na busca pela questão do movimento direcional, vimos que todos partem do mesmo ponto fundamentador: a unidade no contínuo movimento

[40] Tradução em Antônio Sauerbronn de Barros, Guilherme & Gerling, Cristina. (2007). Análise Schenkeriana e Performance. Opus. 3. 141-160.

musical. Em uma visão sistêmica, um acorde sozinho pode ter inúmeras funções, o que faz ele se individualizar é a relação com o outro. Essa concatenação pode gerar mudanças direcionais latentes em seu mais simples estado:

1) O estabelecimento de uma tonalidade;
2) Processos de modulação para uma nova região tonal;
3) Os processos cadenciais;
4) Conduções para os pontos culminantes harmônicos;
5) As regiões de polarização;
6) As progressões harmônicas.

Ou alguns dos processos de contraste harmônicos, estranhamentos ou conflitos que intensificam o movimento direcional:

7) Os processos de distanciamento dos centros harmônicos;
8) Ampliação ou condensação do ritmo harmônico;
9) As progressões cromáticas;
10) Acordes vagantes;
11) Dissonâncias geradoras conflitos;
12) Relações com o silêncio;

Com isso, reconhecendo aquilo que é emoldurante, estruturalmente fundamental, que concebe a direcionalidade harmônica inata de uma tonalidade, pode-se destacar o que são os intensificadores, as variações, os contrastes, repetições. Desta forma, o intérprete enfatiza as mudanças, "dissimulações", externando os gestos direcionais presentes na obra.

> Mudança de interpretação - com ou sem base na constituição de acordes - significa mudança de condição. Do ponto de vista das funções estruturais, apenas a base [raiz] da progressão é decisiva. Mas as condições emocionais ou composicionais geralmente exigem fortes contrastes, atrito ou súbita mudança.
> (SCHOENBERG, 1969, p.46)

3.4 Adirecionalidade

Flo Menezes (2002) constata que uma obra pode ser direcional ou adirecional:

> Será *direcional* quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles (…); será *adirecional* quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo. (MENEZES, 2002, p.30)

Para discutir a questão da adirecionalidade escolhemos a canção *Die Stadt* (A cidade) de Franz Schubert que aborda musicalmente o cenário fantástico criado pelo poeta Heinrich Heine. É a décima primeira canção inserida em um ciclo de 14 canções intitulado de *Schwanengesang,* D.957 (Canto do Cisne). Foi publicada em Viena no ano de sua morte, 1828.

Die Stadt	***A cidade***
Heinrich Heine	*Tradução nossa*
Am fernen Horizonte	*No horizonte distante*
Erscheint, wie ein Nebelbild,	*Aparece como uma imagem nebulosa,*
Die Stadt mit ihren Türmen,	*A cidade com suas torres,*
In Abenddämmrung gehüllt.	*Envolta no crepúsculo.*
Ein feuchter Windzug kräuselt	*Uma brisa úmida encrespa*
Die graue Wasserbahn;	*A cinza trajetória da água;*
Mit traurigem Takte rudert	*Em um triste ritmo rema*
Der Schiffer in meinem Kahn.	*O barqueiro em minha canoa (embarcação).*
Die Sonne hebt sich noch einmal	*O sol mais uma vez*
Leuchtend vom Boden empor	*Brilhando levanta-se da terra*
Und zeigt mir jene Stelle,	*E me mostra aquele lugar,*
Wo ich das Liebste verlor.	*Onde eu perdi minha amada.*

A peça está na forma ABA', dialogando com as estrofes do poema. No cenário poético sombrio e melancólico, formantes rítmicas se estabelecem. A introdução apresenta-se como um movimento de oitava que é interrompido pelo silêncio. Em sua terceira repetição é adicionado um arpejo dissonante: acorde diminuto (F#dim) em intervalo de trítono com a tônica (C menor) da peça. Na união dessas duas células rítmicas, temos um formante que será utilizado como ostinato na parte B da obra.

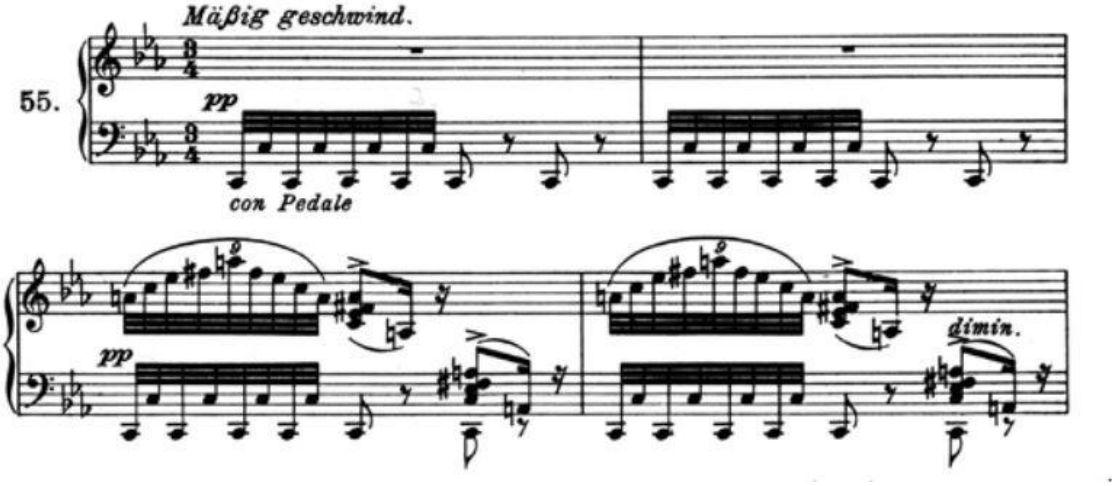

Figura 42 - Introdução apresentando o ostinato que caracteriza parte B

Extremamente em contraste com o formante rítmico da introdução e da parte B, temos na parte A, a construção deste ambiente distante. Com a dinâmica *piano* indicada pelo compositor, o movimento harmônico é distribuído em uma célula rítmica no instrumento, menos densa e apresentando os acordes em sua constituição triádica.

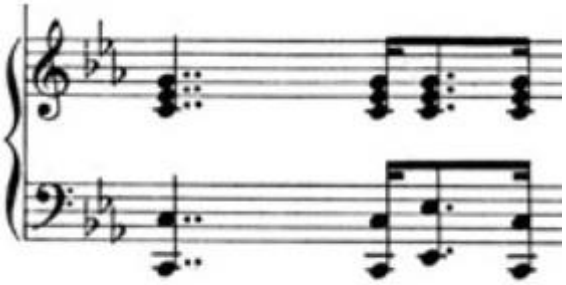

Figura 43 - Figura rítmica realizada no piano na parte A e 'A

A parte A e A´ exprimem um movimento harmônico direcional inato da tonalidade de Dó menor (tônica, subdominante e dominante). Já a formante rítmica da parte B, enunciada na introdução, demonstra características de adirecionalidade. É estática, imóvel, refletindo o estado da personagem do poema. Há um alto grau de densidade dramática refletido na melodia da parte B descrevendo esta suspensão pelo movimento descendente (Mib 4 – Dó3). Ela apresenta alterações resultantes da relação com o arpejo (la natural e fa#). Carrega maior dissonâncias em contraste com a melodia da parte A ou A’.

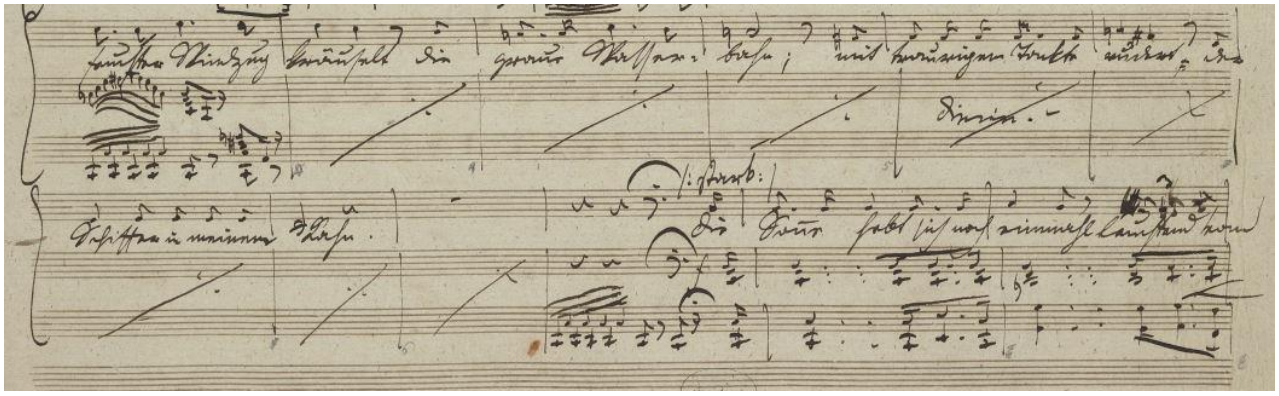

Figura 44 - Parte B - Manuscrito

O contraste entre a direcionalidade harmônica tonal da parte A e a adirecionalidade da parte B causa um adensamento dramático, acarretando uma intensificação na dinâmica (*forte)* quando é retomada a parte A'. O personagem perturba-se, revelando para o ouvinte, a falta de sua amada. No momento cadencial, na dominante, a melodia atinge o limite da tessitura, intensificando a menção a sua amada. *Liebste* é o ponto culminante da obra. Em seguida, é retomada a formante rítmica de suspensão e imobilidade, terminando com uma única nota, Dó grave.

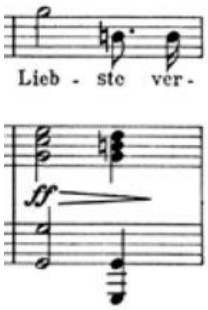

Figura 45 - Ponto Culminante

Nota-se que a linearidade não é um pré-requisito para a direcionalidade. A adirecionalidade da parte B é originada pela repetição do formante rítmico, causadora de contraste e do aumento da densidade dramática da obra, provocando um impulso condensado de energia motora para a parte A'. Schoenberg chama atenção para o equilibro entre os contrastes e uso consciente da repetição:

> A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos. (SCHOENBERG, 2012, p.48)

O vínculo entre a memória e a expectativa do porvir é um elemento de unificação entre os aspectos sonoros. Quando há uma conectividade entre os eventos e/ou componentes sonoros podemos perceber que ocorre um despertar na escuta para o gesto interno presente na obra. Externalizado pelo intérprete, o gesto recebe uma energia motora que exprime o movimento transformador. Em *Die Stadt*, a característica estática da Parte B cria uma expectativa de que algo se transformará. Neste contraste, com o movimento direcional harmônico da parte A, tem-se um equilíbrio entre os elementos unificadores da peça.

Como Ramos, Schoenberg, Riemann, Schenker, Menezes sugerem, ao encontrar estes eventos intensificadores de direcionalidade (repetição, *motus*, variação, contraste, diferenciação, conflito, estranhamento), localizam-se os pontos de geração ou de distribuição do impulso para a concretização do gesto interno implícito da obra. Assim, é possível que quando externado, podemos encontrar através da direcionalidade (elemento que promove movimentos transformadores) os pontos culminantes e as polarizações definidas.

4. CAPÍTULO III: APRECIANDO O DIÁLOGO ENTRE AS VARIAÇÕES DE DENSIDADE E AS DIREÇÕES INTERPRETATIVAS

EWS: Língua e Música são realmente temporais, afinal.
Ocorrem no tempo.
Onde é que entra o elemento espaço?
Você está falando no sentido metafórico, ou vê realmente o espaço como concreto?

Daniel Barenboim e *Edward* Wadie Said

O escritor Edward Wadie Said, em uma conversação instigadora, traz à tona reflexões pertinentes provocando o amigo músico Daniel Barenboim num respeitoso e profundo diálogo sobre tempo e espaço na perspectiva da música e suas nuances. Com maestria Barenboim responde a Said afirmando que tem uma visão para o espaço na música em duplicidade sendo algo concreto como também uma metáfora. Barenboim esclarece:

> DB: Eu vejo o espaço das duas formas: como algo concreto e como metáfora. Se uma obra como o movimento lento da Nona Sinfonia de Beethoven é executada com um mínimo de senso da tensão que está sendo criada pelas harmonias, obviamente você vai precisar de um andamento mais rápido do que se tivesse todas as tensões internas da harmonia dentro dos acordes puxando, empurrando roçando uma nas outras. Nesse caso você vai precisar de mais espaço e vai precisar de mais tempo.

Na intenção de aprofundar o debate Said pergunta a Barenboim: "mas como você imagina o espaço? É um espaço que vai de alto para baixo e tem profundidade? Em outras palavras, você está tentando aproximar as notas para obter uma espécie de tensão, que de outra forma talvez não existisse?" ao que Barenboim responde:

> DB: Isso mesmo. Também é um pouco o equivalente da perspectiva na pintura: embora haja um único plano, você tem a impressão de que alguns elementos estão mais próximos e outros mais distantes. Dá para fazer isso tonalmente. No extremo estava a arte de Horowitz: ouvindo-o tocar, você tinha a impressão de que certas notas do acorde estavam bem na sua frente e outras estavam a quilômetros de distância. É uma questão de disposição no espaço e é uma questão da pressão do vertical sobre o horizontal. Pode-se fazer isso; e também com o piano, que é realmente um instrumento da ilusão: tudo que se faz no piano é uma ilusão. Você cria a ilusão de um *crescendo*. Você cria a ilusão de um *diminuendo* numa única nota. Você toca mediante o conhecimento harmônico. (BARENBOIM e SAID, 2003, p.86)

Densidade é um dos componentes da estrutura musical que projeta imagens de como se comportam as variações de quantidade de componentes dentro de um espaço sendo ele horizontal, vertical ou subjetivo dando visibilidade e destaque aos outros elementos que compõem a estrutura musical. Barenboim nos ensina na citação que existe um espaço concreto/metafórico, uma possível área na qual as densidades agem, influenciando os gestos externados pelo intérprete. Perceber as variações de densidade, precede e influencia o tempo, de um movimento transformador. Identificar as tensões harmônicas intrínsecas da obra, faz com que as possibilidades de expressão dos impulsos direcionais se concretizem nos gestos objetivos/subjetivos do performer, viabilizando múltiplas e vastas peculiaridades interpretativas.

> Toda interpretação [...] representa, portanto, não uma aproximação de algum ideal, mas uma escolha: quais das relações implícitas nessa peça devem ser enfatizadas, para serem explicitadas? (CONE, 1968, p.34)

Inicialmente a direção musical é caracterizada pelas escolhas quanto ao percurso do movimento ou inato a um ambiente tonal pré-estabelecido, mas quando pensamos sobretudo na energia motora da direcionalidade, um movimento transformador, vemos que o mesmo está juntamente conectado com os processos de variações. No âmago deste trabalho, buscamos um diálogo entre a direcionalidade e as variações de densidade, que especificamente, representarão as formas de contraste, conflito, estranhamento, discutidos no capítulo anterior, que intensificam a direcionalidade, ou como exemplificado por Barenboim, as tensões harmônicas. Portanto, mobilizados por estas reflexões vimos emergir algumas inquietações:

- Quanto das mudanças de densidade se entrelaçam nos seus diversos níveis para construir direcionalidades significativas na orientação de escolhas para performance?

- Ou, inversamente, as direções interpretativas alimentam a percepção de aumentos de densidade na obra?

Na tentativa de explorar as questões acima, temos como objeto o estudo das variações de densidade e direcionalidade nos processos de composição musical reverberando nas escolhas interpretativas. O gesto interno reconhecido pelo performer que externa por meio de suas escolhas objetivas/subjetivas. Problematizaremos os conceitos de densidade em suas relações com direcionalidade, buscando estabelecer leituras dessas variáveis tanto quanto ao seu

comportamento harmônico, rítmico, contrapontístico, timbrístico, transformações de intensidade, seja vertical ou horizontalmente, bem como à trama psicológico-dramática nas relações entre texto e música.

Resgatando os conceitos de densidade vertical, apresentados por Berry (1976), em suas características de número-densidade e compressão-densidade, podemos ponderar que uma direcionalidade tem seu ponto ápice no mais alto grau de compressão ou quantificação. Gestos direcionais que se lançam para dissonâncias caracterizadas por atritos. O ingresso de vozes em movimentos polifônicos desfrutando do número-densidade em seu processo de independência ou interdependência. Como contrastes, o movimento oposto também é real, onde o compositor faz como gerador do movimento um procedimento de rarefação ou expansão, tendo como o ponto central somente um som ou o silêncio.

Como exemplo, atentaremos para os processos composicionais da peça do compositor húngaro Gyordy Ligeti, *Lux aeterna* (1966). Na obra escolhida de Ligeti, a densidade e pensamento textural são os principais elementos composicionais (FERRAZ, 1990). Em *Lux Aeterna,* uma grande massa sonora caminha e se transforma construindo a direcionalidade pelo aumento de densidade. Observa-se aqui uma textura/densidade estruturante do próprio discurso intramusical.

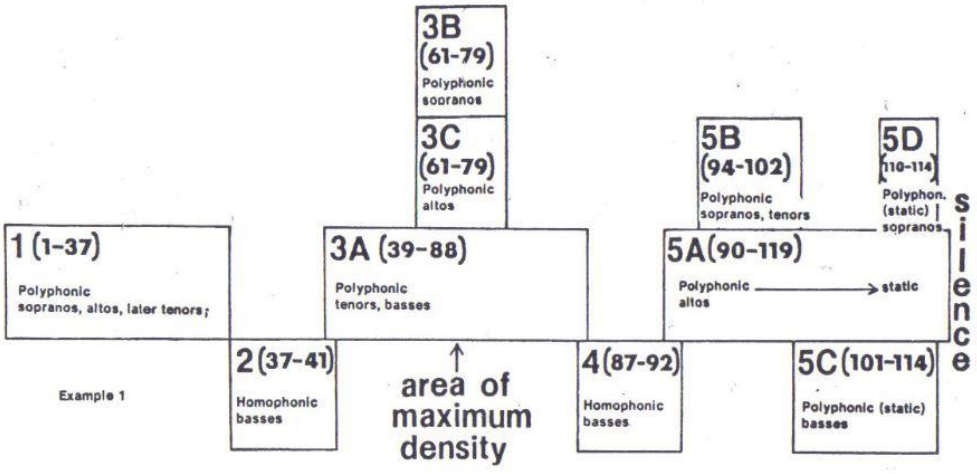

Figura 46 - Gráficos dos blocos texturais (JARVLEPP, 1982)

Apresentando uma massa em movimento, Ligeti constrói a direcionalidade com o aumento da densidade. A peça apresenta um texto, mas que não forma discurso, tendo como

principal elemento estrutural a formação dos blocos de massa sonora, as variações timbrísticas e as compressões em dissonâncias (batimentos harmônicos).

Ainda no pensamento de densidade vertical, como exemplo de como a utilização dos timbres e de variação de dinâmicas podem construir caminhos direcionais, citamos o Bolero de Maurice Ravel. Para iluminar análise vale relembrar e retomar a afirmação de Wallace Berry (1976, p.184) na qual relaciona o timbre com densidade ao indicar dois instrumentos tocando com uma diferença intervalar comprimida, o resultado apresentado será uma desigualdade nas intensidades dependendo das disparidades ou homogeneidades dos timbres.

De modo singular, Ravel traz sob esta perspectiva, como estruturante direcional, uma variação de massa timbrística, primeiramente sobre o acompanhamento da melodia que percorre a orquestra como um mesmo evento em vários timbres, gerando mudanças de intensidade e densidade, culminando em um grande final: após vários glissandos dos trombones que preenchem o entre as notas, ocorre uma modulação que conduz para o aumento do número densidade em seus limites da massa sonora.

Na densidade horizontal, que apresenta principalmente mudanças rítmicas, podemos relacionar com a direcionalidade produzida pelos ritmos harmônicos, texturais, melódicos em graus de densificação. Apresentando variações no ritmo de densidades geramos mudanças na intensidade e nas próprias direções. Retomando a ideia do ritmo textural de Berry, local onde as variações de densidade são mais marcantes, podemos ter assim formantes de direcionalidade analisando os ritmos dos parâmetros sonoros. Há um forte diálogo entre as direcionalidades melódicas e harmônicas com variações que a própria densidade pode obedecer. Por exemplo, reconhecemos as direcionalidades despertadas pela independência rítmica que constitui o movimento obliquo e nos fundamentos composicionais, classificados por Schoenberg, demostrados neste trabalho no primeiro capítulo.

Podemos reconhecer estas relações na obra coral *E questa vita um lampo SV254* de Claudio Monteverdi (1567-1643). Formada por duas seções com características de densidade horizontal bem contrastantes, pulsa movimentos de contração e suspensão, descrevendo processos de diminuição e extensão rítmica. Nesta peça, os silêncios, com distintos gestuais imagéticos, são a energia motora para os movimentos transformadores na obra. Publicado no livro *Selva Morale et Spirituale* em 1641, durante permanência do compositor na cidade italiana

de Veneza. Essa obra foi dedicada a Eleonora Gonzaga, filha do duque Vincenzo Gonzaga de Mantua. Com poema de de Angelo Grillo, a peça é formada por 5 vozes (Soprano 1, Soprano 2, Contralto, Tenor e Baixo) e em algumas versões traz um Baixo Contínuo.

E questa vita un lampo	*Essa vida é um relâmpago*
ch'all'apparir dispare	*Que ao aparecer, desaparece*
in questo mortal campo:	*neste campo mortal:*
che, se miro, il passato	*que, se eu apontar, o passado*
è già morto, il futuro ancor non nato,	*ele já está morto, o futuro ainda não nascido,*
il presente sparito	*o presente desapareceu*
non ben anco apparito.	*nem tão pouco apareceu.*
Ahi lampo fuggitivo! e sì m'alletta,	*Ah relâmpago fugitivo! e sim, ele me atrai,*
e dopo il lampo pur vien la saetta!	*e depois o relâmpago, apenas o raio aparece!*

Na seção de diminuição rítmica, as vozes se comportam como relâmpagos que se rompem na direção ao silêncio, descrevendo a brevidade da vida. A obra é repleta de silêncios iniciais que são interrompidos no preparar-se para o ataque vocal no contratempo. Recebem uma alteração súbita, mais densa.

> [Os silêncios] de situações visuais: *E questa vita un lampo*, de C. Monteverdi. Esta vida é um relâmpago (pausa) que ao aparecer, desaparece (pausa). Somado aos ziguezagues que as vozes fazem quando cantam o texto, o início deste madrigal publicado no livro Selva Morale e Spirituale usa o silêncio para afirmar a imagem visual de um relâmpago, que desaparece rapidamente. (RAMOS, 1997, p.160)

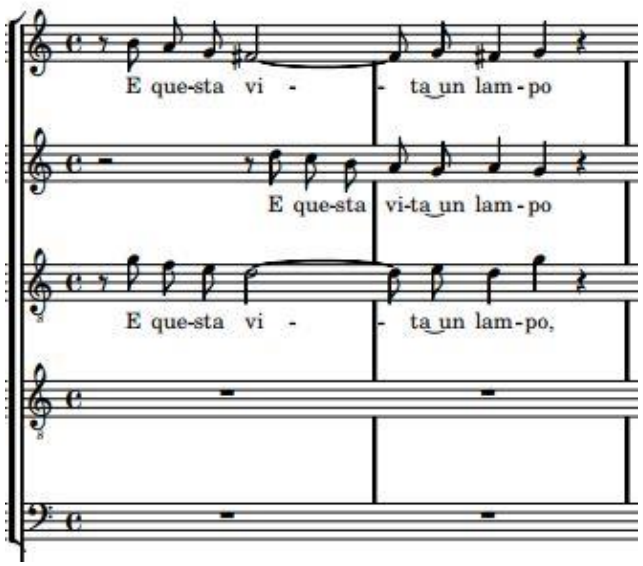

Figura 47 - Seção Polifônica

São seções polifônicas nas quais Monteverdi também elabora um ritmo-textural que incide diferenciação na frequência de acréscimo de vozes diversificando o grau de compressão horizontal e de número-densidade.

Na seção de suspensão do movimento, instalam-se as texturas homofônicas. Representam uma estaticidade rítmica, o tempo se estende quando o poeta fala do passado, do presente e do futuro.

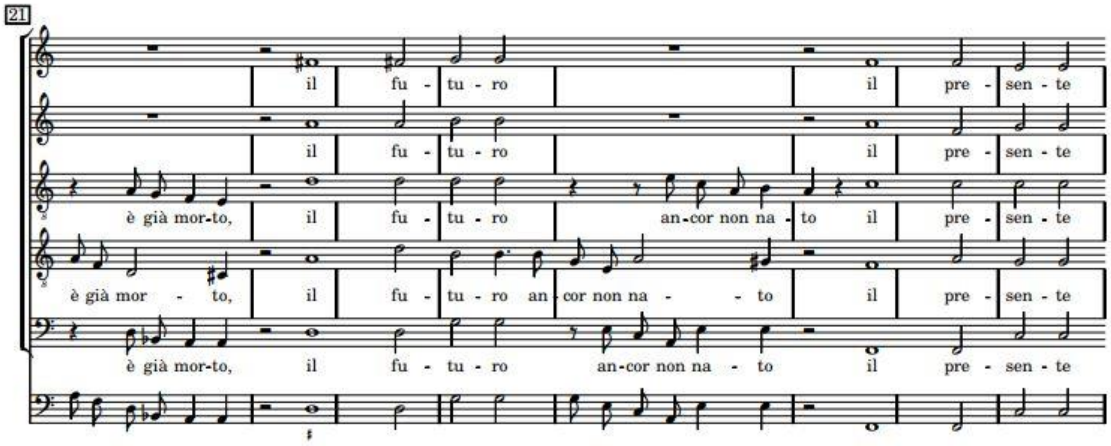

Figura 48 – Contrastes

Utilizando o conceito de densidade, nos deparamos no contraste entre os momentos de maior movimento transformador - quando há o impulso do relâmpago que desaparece no silêncio - com a seção de suspensão do movimento rítmico. Um dos geradores de direcionalidade marcantes na peça nos parece estar representado por esta diferenciação textural: as variações de densidade horizontal.

No âmbito do ritmo harmônico, mencionamos como exemplo a obra coral *Chor der Engel* (Coro dos anjos) do austríaco Fraz Schubert publicada em junho de 1816, para quatro vozes *a capella.* O texto é de Goethe, autor representativo para o estabelecimento do pensamento romântico. O poema é trecho de sua obra Fausto, destacando o momento em que o canto dos anjos afasta o personagem do suicídio, momento de grande conflito (RAMOS, 2003)[41].

Texto original de Goethe	*Tradução nossa*
Christ ist erstanden!	*Cristo ressuscitou!*
Christ ist erstanden!	*Cristo ressuscitou!*
Freude dem Sterblichen	*Alegria aos mortais*
Den die verderblichen,	*Que estão aprisionados,*
schleichenden, erblichen	*por perniciosas, insidiosas,*
Mängel umwanden.	*hereditárias fraquezas.*

Na figura abaixo, terceira frase musical apresentada, percebemos as direções melódicas como uma das variáveis que promovem o aumento do ritmo harmônico. Sem saltos, observa-se uma compressão na extensão da tessitura. Há um denso ritmo harmônico, um fazer compacto, mas em seu oposto, temos uma célula rítmica estática, caracterizando uma textura homorrítmica: longo -mínima; curto-curto – duas semínimas.

[41] Ramos desenvolve o conceito de Drama Estrutural da Música, construído sobre as ideias de Drama, Comoção e Conflito (RAMOS, 2003, p. 64-70).

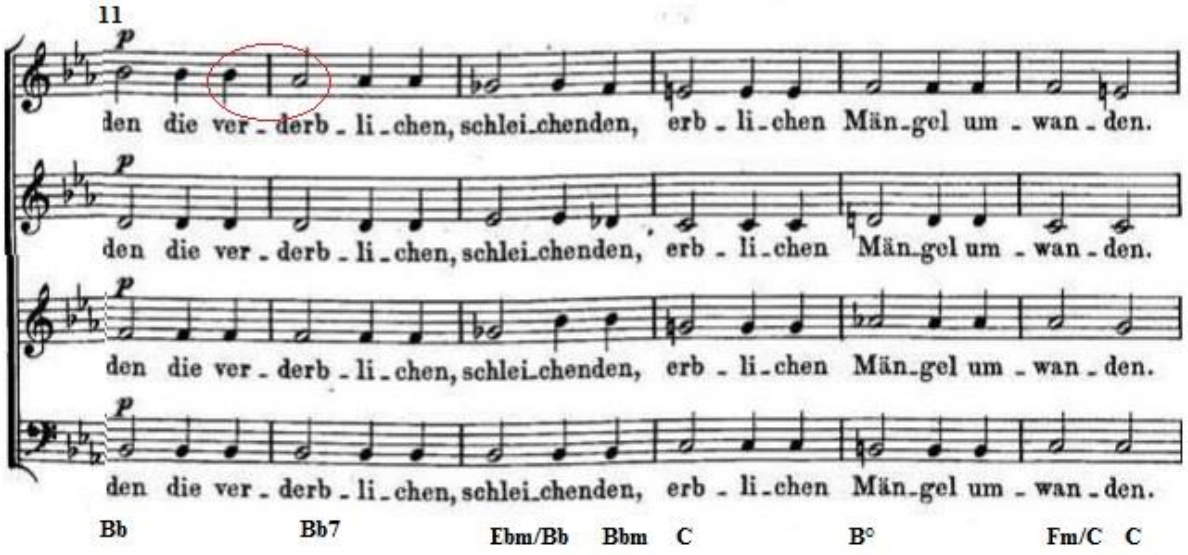

Figura 49 – Chor der Engel – Schubert (Compasso 11-16)

A tonalidade da obra é Dó menor. A frase acima inicia-se na dominante da relativa maior (Si bemol maior). Percebemos na direção melódica, o tratamento das dissonâncias gerando um condensado mudar das notas. Nesse cenário predominantemente cromático, as harmonias se formam. A voz soprano tem o maior movimento melódico descendente em graus conjuntos na extensão de um trítono (si bemol e mi natural). Um dos pontos de conflito é construído pelo movimento oblíquo das vozes: no compasso 11, soprano e baixo estão na nota sib, no compasso 12, baixo mantem o pedal e a soprano se movimenta para um lá bemol, formando a sétima menor (dissonância).

Neste ambiente, Schubert indica a dinâmica *piano*. Este contraste, fortalece a densidade dramática, possibilitando variações de intensidade impulsionada pelo ritmo harmônico. O performer pode visualizar o ponto de chegada da frase através da constituição dos movimentos direcionais gerados pelo ritmo harmônico, direcionalidades melódicas e a densidade dramática.

É impressionantemente notável a forte densidade dramática e harmônica que a peça nos proporciona, ampliada pela compressão-densidade dos momentos homorrítmicos e suavizada com a pouca amplitude da tessitura das vozes nos andamentos melódicos. Toda a magnitude desta constituição também se expressa pelas notas pedais e movimentos cromáticos geradores das mudanças harmônicas. Podemos afirmar, convictamente, que uma melodia composta de intervalos de segunda ou cromáticos imprime maior densidade dramática em comparação à melodia construída com intervalos consonantes.

Langsam (Lento) é o andamento sugerido pelo compositor. A liberdade do intérprete para escolha do tempo da performance é proporcional ao quanto ele pretende enfatizar as tensões harmônicas causadas pelo movimento das vozes. Estes conflitos podem influenciar nas escolhas de tempo, fraseado e na densidade do gesto externado pelo regente.

Na frase seguinte, apresenta-se a primeira variação de número-densidade da obra sendo que por sua vez propicia uma variação de intensidade. Importante destacar como a escrita coral deste trecho promove um crescendo, intensificando a dinâmica indicada no início da frase.

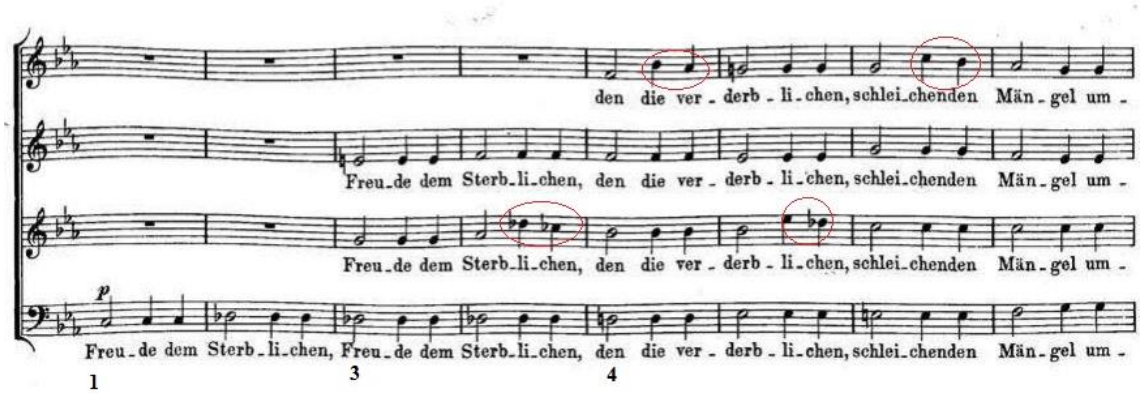

Figura 50 - Schubert - Chor der Engel (Compasso 17-24)

Logo no início da frase acima, nota-se na dinâmica *piano,* os baixos em movimento cromático. No compasso 19, contralto e tenor entram formando um acorde diminuto, aumentando o número-densidade e o conflito harmônico. Como apontado na figura, novamente a movimentação das vozes causam as dissonâncias, atingidas por grau conjunto descendente. Desta maneira o movimento melódico cromático desenha a direcionalidade da frase, através da disposição das dissonâncias, do aumento de número-densidade que por sua vez ocasiona o aumento de intensidade, tudo culminando no processo cadencial com acréscimos de notas curtas – densificação rítmicas.

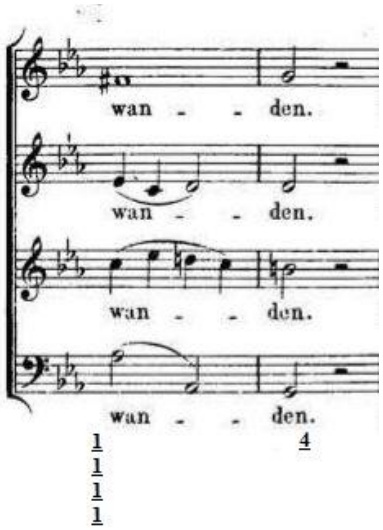

Figura 51 – Processo cadencial (Compasso 25-26)

Cumpre salientar que optamos em valorizar uma escolha, uma análise interpretativa que destaca uma das particularidades da obra que estão implícitas. No exemplo, descrevemos os processos composicionais existente entre a direcionalidade melódica e harmônica com: *i)* número-densidade, *ii)* a densidade dramática, *iii)* e variações de dinâmicas.

Ao observar com acuidade o diálogo que densidade e direção fazem, permanece inconteste que o papel da densidade é determinante em ser intensificadora de contrastes, conflitos, variações e estranhamentos geradores de impulsos transformadores do movimento melódico. Assim temos identificada a premissa de que quanto mais variação de densidade maior é a possibilidade de o regente construir com intensidade um caminho do gesto inicial para o seu ponto culminante, seu ápice.

Notamos também que tal diálogo entre densidade e direcionalidade se estabelece em patamares e níveis de atuação que percorrem desde o processo composicional até o ato da performance. É fundamental detectar as contribuições que estes conceitos têm para a constituição das escolhas interpretativas para uma performance futura. Suas implicações são demasiadamente significativas até diante da escolha dos gestos e expressões no ato da performance.

4.1 Conversando com Claudia Helena Alvarenga: As mudanças de densidade e direcionalidade na obra Salmo 22

O objetivo do Compositor é sempre um Enigma.
O do intérprete é sempre a comoção [mover com].
Por isso ele molda uma concepção da obra e a leva a público.

Marco Antonio da Silva Ramos

Durante o período da pesquisa, participei ativamente da palestra da escritora e compositora Claudia Helena Alvarenga: "Recursos Poéticos Associados ao Canto Coral", uma iniciativa do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC), certificado pela Universidade de São Paulo, no qual sou participante desde 2013. A proposta era examinar os recursos musicais que associam elementos do canto e do texto na constituição de um *logos* musical, especificamente na composição Salmo 22. O objetivo da palestra era aprofundar a qualidade interpretativa a partir dos recursos expressivos da composição dirigida ao canto coral.[42] Nesta oportunidade, realizamos um ensaio aberto da obra com o Coro de Câmara Comunicantus, na qual fui integrante (Soprano II) desde sua fundação em agosto de 2013 até o início de 2018. Além da palestra, a compositora gentilmente nos concedeu um espaço para entrevista e conversa reflexiva sobre as mudanças de densidade e direcionalidade na obra Salmo 22[43].

A professora Doutora Claudia Helena Alvarenga compôs em 2003, a obra Salmo 22, coro misto a quatro vozes, para concorrer ao primeiro Concurso Nacional de Composição Coral promovido pela APARC[44], pelo Coral Evangélico de São Paulo e pelo Grupo de Pesquisas "Música Sacra no Brasil" do Instituto de Artes da UNESP. A exigência e critério de inscrição no concurso era que a peça fosse composta sobre textos dos Salmos. A composição foi uma das 5 obras vencedoras e teve sua estreia no Concerto de encerramento do VIII Festival de Música Sacra no dia 26 de outubro de 2003. A obra foi apresentada pelo Coral da Escola de

[42] Cartaz da palestra em https://allevents.in/s%C3%A3o%20paulo/claudia-alvarenga-palestra-salmo-22-e-ensaio/125583464772871. (Dia 31/10/2017)
[43] O encontro com Alvarenga seguiu o itinerário de uma entrevista semidirigida com perguntas abertas. O roteiro de entrevista e os trechos utilizados neste trabalho encontram-se nos Apêndices.
[44] Associação Paulista de Regentes Corais

Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo sob a regência de Marco Antonio da Silva Ramos. [45]

Alvarenga selecionou o texto do Salmo 22 para desenvolver sua composição. Justifica a sua escolha pelo tema apresentado: um "abandono visceral e insuportável" (ALVARENGA, 2017). Compartilha que a intenção em relação ao texto era encontrar o conteúdo emocional, um discurso musical que vinculasse uma emoção. "O tema é o abandono. Não é um abandono qualquer, de um homem que abandona uma mulher, é um abandono primordial. O criador abandonando a criatura." (ALVARENGA, 2017). Durante seu processo criativo, Alvarenga interioriza as sonoridades poéticas através da entonação, fazendo uma releitura do texto original em busca da relação entre texto e música.

> Mas o que me moveu na direção da composição foi a palavra. [...] Por isso a poética, onde a música e a palavra se aproximam. [...] Ficava lendo os Salmos entonando. Eu li todos os Salmos. A leitura entonada! Tem que se ler teatralmente. A entonação está vinculada a musicalidade do texto. (ALVARENGA, 2017)

Texto original	*Texto adaptado por Alvarenga*
Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? **Por que te alongas do meu auxílio e das palavras do meu bramido?** **Deus meu, eu clamo de dia, e tu não me ouves;** **de noite, e não tenho sossego.**	*Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?* *Eu clamo de dia, e tu não me ouves;* *Eu clamo de noite e não tenho sossego.* *Eu clamo, eu clamo e tu não me ouves;* *De dia, de noite e não tenho sossego.* *Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?* *Por que te alongas do meu auxílio?* *Porque te alongas das palavras do meu bramido?*

Percebemos, em suas escolhas poéticas, a repetição das palavras clamo, exaltando o apelo, intensificador da sensação de abandono. Há mudanças na estrutura do Salmo, inversões de versos e estrofes que favorecem a forma da composição musical. Ao terminar a peça com a

[45] Informações disponíveis no catálogo de obras da compositora para coro no site: www.claudiahelenaalvarenga.jimdo.com. Edição: Informativo APARC – Associação Paulista de Regentes Corais; Ed. Especial de setembro de 2003.

espera do auxílio, desenha a expressão de um abandono primordial, reforçando uma possível densidade dramática. Sob a luz desta expressão, reaparecem as questões exploradas na presente pesquisa: como se constroem as variações de densidade dramática na relação texto-música? Destacando que o impulso composicional é a palavra, como a densidade dramática, horizontal e vertical podem se conectar com os procedimentos estruturais de direcionalidade? Podemos observar, como reflexo da construção de densidade dramática, as mudanças de densidade rítmica propostas no início da peça.

4.1.1 Salmo 22: Parte A - Seção 1 (compassos 1- 12)

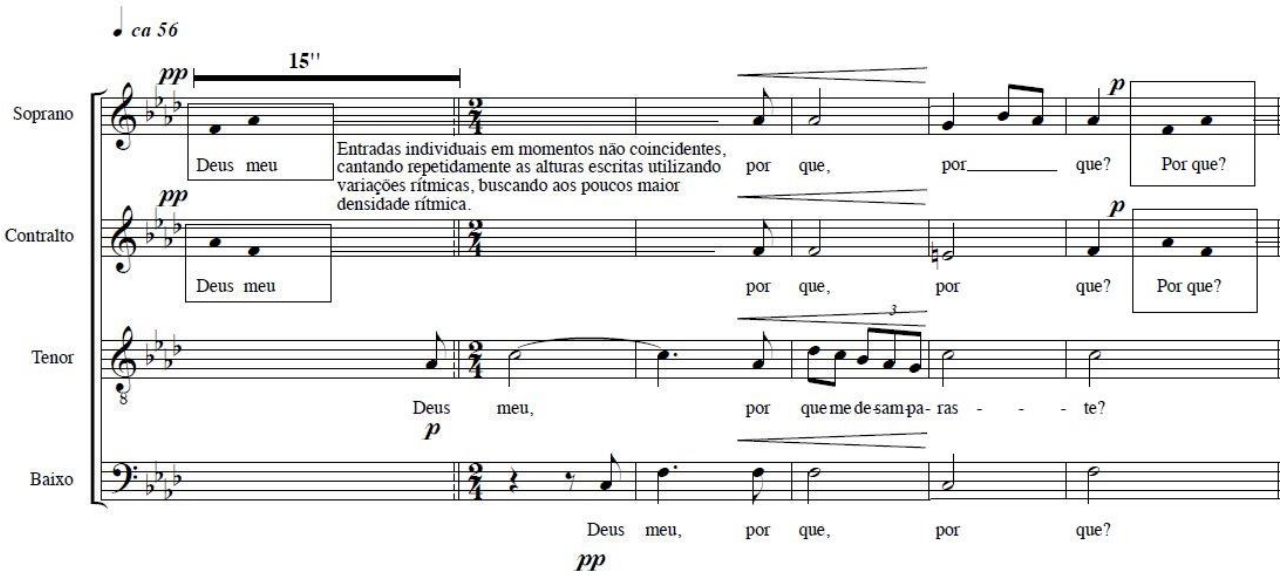

Figura 52 - Salmo 22: Parte A - Seção 1 (compassos 1-12)

No primeiro compasso da obra, a compositora insere por meio de uma escrita não tradicional, uma improvisação rítmica no âmbito de terças menores do acorde da tônica Fá Menor (Fá – Láb). O movimento da frase constrói a diminuição rítmica da terça menor através da variação de entradas das vozes em momentos não coincidentes. Alvarenga (2017) descreve a proposta como "uma aceleração rítmica, tempo não métrico, irregular: o tempo da fala [...]".

Alvarenga expõe que conseguiu atingir tal resultado mediante a um processo investigativo de recursos inerentes à prática musical buscando valorizar a expressão do tema através da irregularidade da fala. Um gesto dramático que surge de uma alteração gradual do

silêncio. Assim, a variação de densidade rítmica reflete a dramaticidade do texto reportando a imagem inicial de súplica.

Fica nítido na peça que tanto a densidade horizontal (rítmica) quanto a vertical (variação do número-densidade pelas as entradas individuais) são intensificadoras da direcionalidade. É estabelecida uma massa sonora direcional que conduz um fraseado, na qual a indicação de dinâmica desenha o seu contorno. Inicia-se *piano* e, pelo aumento de densidade, há igualmente um aumento de intensidade (indicação de crescendo no quarto compasso).

O caminho harmônico da primeira frase representa as três qualidades dinâmicas descritas por Riemann: *i)* repouso; *ii)* afastamento; *iii)* aproximação; concretizando a direcionalidade intrínseca da tonalidade (i– I43 – VI6 – V7 – i). Ressignificada pela densidade dramática, a onda direcional que se inicia na tônica reflete "algo que não está em repouso" (ALVARENGA, 2017), transformando a massa sonora direcional em um elemento de conflito e estranhamento. O uso do pedal harmônico enfatiza a súplica, ao introduzir o baixo na anacruse do terceiro compasso reafirmando a tonalidade menor que sustenta a sensação de dominante – tônica em um salto de quarta ascendente.

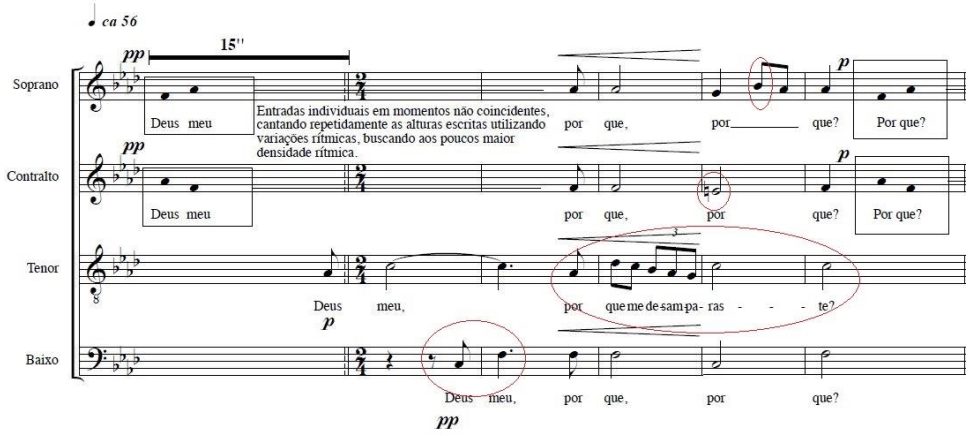

Figura 53 - Salmo 22 - Compassos 1-6

Em contraste com a súplica, na anacruse do compasso 4, as vozes expõem o questionamento "Por que?" em homorrítmo, começando a esclarecer as palavras do texto. Neste instante, há uma ruptura com o início da obra, saindo de um fluxo que se assemelha com um clamor interno para o primeiro momento de clareza da pergunta. Com as entradas anacrúsicas do tenor e do baixo, as vozes femininas reforçam o "Por que", de maneira homorrítmica entre

vozes femininas e baixo. O tenor expõe o tema caracterizado por uma ampliação do seu primeiro salto (terça maior seguida de quarta justa), como que mais exaltado, eclode com a pergunta completa.

No movimento de clareza, também há movimentos direcionais melódicos intensificadores. O tenor constrói a densificação rítmica (compasso 4) através do processo de acréscimos de movimentos rítmicos direcionando para o processo cadencial. Nas sopranos, compasso 5, região de dominante, temos uma dissonância (7m) salientada pelo salto, e as contraltos trazendo a sensível melódica da tonalidade (Mi natural).

Os baixos no compasso 5, apresentam a fundamental da dominante e resolvendo o caminho cadencial na fundamental da tônica. Espelha sua primeira entrada com extensão rítmica. No compasso 5 e 6, o tenor promove a sustentação do questionamento do texto, atinge a tônica da dominante e a mantem no momento de resolução (quinta da tônica - Dó). Esse papel representa, além da densificação dramática, a suspensão caracterizando a pergunta.

Na abertura da nova frase, compasso 6, a súplica é retomada com as vozes femininas, prevalecendo o aumento do número-densidade ampliado pelas notas longas do tenor e baixo. Mas o silêncio masculino volta a se instaurar no compasso 7. A massa sonora recupera o contorno direcional.

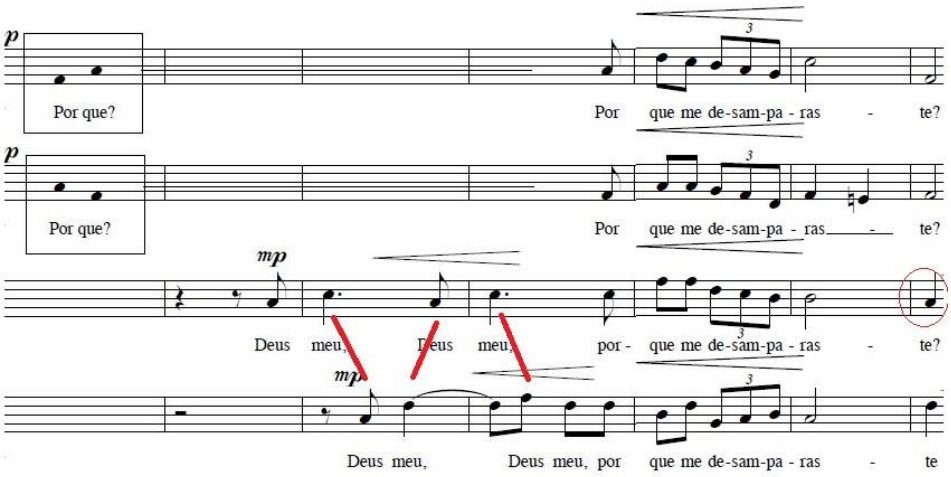

Figura 54 - Salmo 22 – Alteração no ritmo-textural (compassos 6-12)

Na segunda frase (do compasso 6 ao 12) é desencadeada uma alteração do ritmo-textural, tendo como variável o ritmo-densidade. Há maior compressão no acréscimo de vozes masculinas (compasso 7 ao 9), sem espaçamento. Essa variação da frequência de acréscimos de vozes gera maior densidade rítmica. Este processo culmina em "revelar" claramente a pergunta central do Salmo com todas as vozes em movimento homorrítmico. A melodia, antes sustentada pelo tenor agora é reproduzida pela soprano. No ritmo harmônico, acorre a intensificação da cadência mediante concentração, juntamente com os acréscimos rítmicos cadenciais. Aqui a chegada na tônica apresenta um maior repouso com a fundamental no soprano, no contralto e no baixo, e a terça do acorde com o tenor.

A súplica no âmbito do *piano* marcada por uma pergunta tão intensa, que carece de atenção e de resposta, mobiliza uma densificação de caráter dramático. Promove conflito entre a necessidade veemente e arrebatadora da pergunta do texto com a dinâmica proposta.

4.1.2 Salmo 22: Parte B - Seção 2 (comp. 12 – 21)

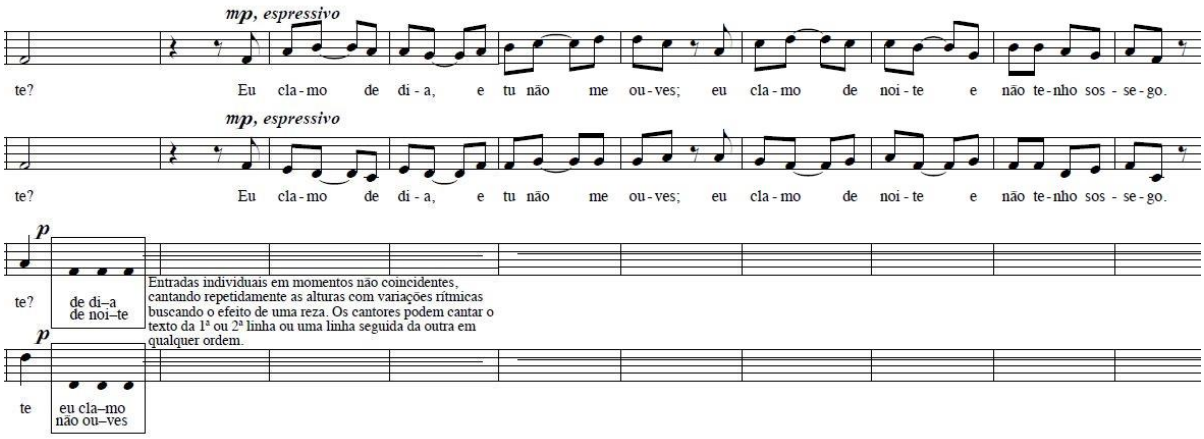

Figura 55 - Salmo 22 - Parte B (comp. 12-21) - Contraste

Na parte B, a compositora desenvolve a ideia de massa sonora em contraste com clareza das vozes femininas. Em sua entrevista, a compositora Alvarenga (2017) enfatiza seu posicionamento acerca das escolhas composicionais descritas através da notação não tradicional. Considera ser uma alternativa para escrita tradicional, visto que esta não supre as necessidades e não contempla a expressão do que precisa ser dito nesta obra. Segue descrevendo que se utiliza de dois elementos: *i)* nas vozes femininas, "melódico, um clichê que remete a

uma música religiosa"; *ii)* nas vozes masculinas, "um momento que se remete a algo religioso, porque pode parecer uma reza, mas ele se assemelha a algo falado".

As vozes masculinas sustentam o pedal na tônica, com a nota fundamental (Fá), fruto das variações rítmicas. É estático, sem movimento harmônico, sem indicação de variação de densidade. O efeito que se produz é o semelhante ao de uma reza – como indicado na partitura – diferente de um sentido de súplica.

Há uma variação do número-densidade, na qual, novamente, as entradas das vozes são individuais e alternadas, porém esta variação não intensifica a direcionalidade. Assim, se estabelece um jogo sonoro com a mudança de registro do momento de improvisação: "quando as vozes masculinas se apropriam do que as vozes femininas produziam, observa-se um fenômeno peculiar, uma espécie de afundamento" (ALVARENGA, 2017)

Em contraste com as vozes masculinas, as vozes femininas desenham um movimento melódico homorrítmico. As palavras "de dia"," tu não", "noite" e "sossego" apresentam um movimento homodirecional e paralelo, que intercalado com os movimentos melódicos contrários, perdem o impulso direcional.

O movimento entre os opostos, dúvida e clareza, caos e ordem, irregularidade da fala e regularidade musical, acentua a densidade dramática através do conflito entre as polaridades. Alvarenga (2017) afirma que essa seção é estática, mas ao mesmo tempo, proporciona novamente a sensação de um repouso que não repousa.

> Contralto vai sublinhar o texto com intervalos de terças, sextas, quartas, mas ao mesmo tempo, parece que quer se deslocar em um movimento harmônico, as vozes masculinas estão lá afundando, segurando os acordes [...]. (ALVARENGA, 2017)

4.1.3 Salmo 22: Parte B - Seção 3 (comp. 21 – 31)

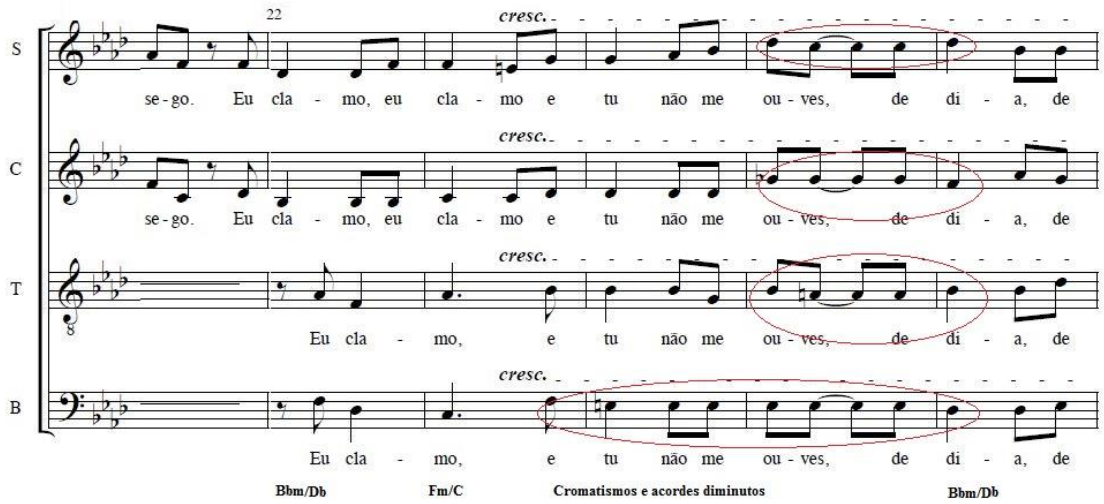

Figura 56 - Salmo 22 - Parte B - Seção 3 - densidade harmônica

Na seção acima, se retoma o movimento harmônico ao ser construída a polifonia imitativa. São entradas polifônicas, no momento do eu. Na hora da fala do tu, todas as vozes elaboram o texto em homofonia, produzindo um efeito de clareza para súplica, confirmando a sensação de abandono (cromatismos e acordes diminutos). Nesse trecho temos a maior incidência de densidade harmônica.

A compositora (2017) considera que a obra, até neste ponto, proporciona um desenvolvimento harmônico "direto e próximo" (SCHOENBERG, 1969, p.68). Os pedais na tônica disponibilizam a sensação de estabilidade harmônica. Porém, imediatamente na seção 3 ocorre uma alteração, visto que o ritmo harmônico tem uma intensificação, provocada pela maior concentração harmônica, direcionando para um processo cadencial suspensivo.

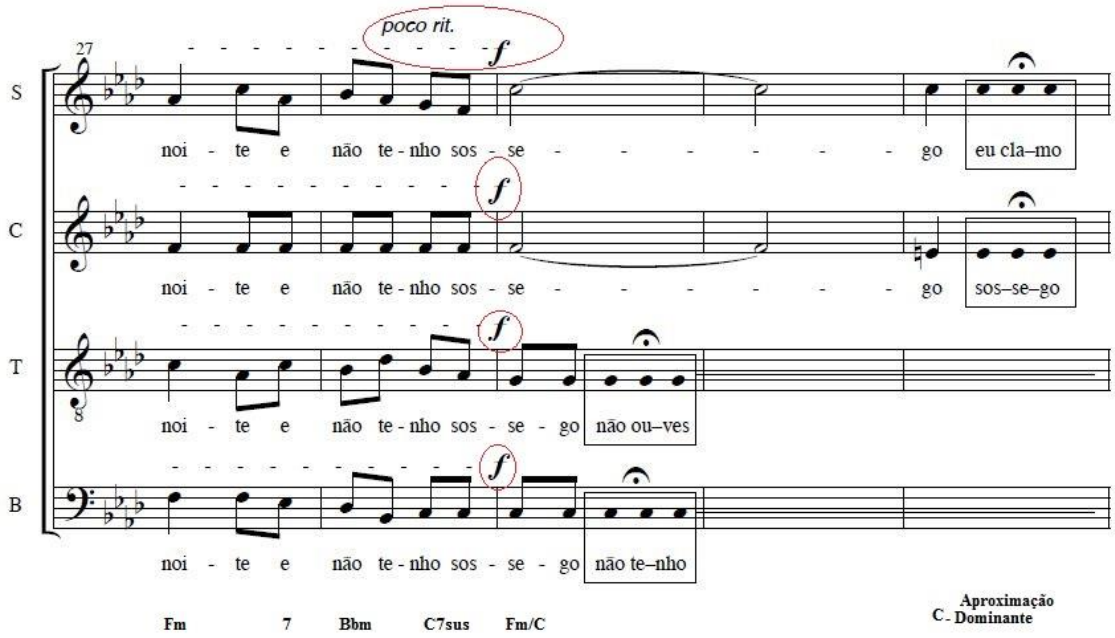

Figura 57 - Salmo 22 - Seção de maior densidade

O caos se instala. O instante de clareza se esvai. Tudo se intensifica. Instala-se o momento de maior densidade da peça. Maior densidade horizontal e vertical. Toda essa densidade e tensão gera o único *forte* da peça. Há uma necessidade de ampliação do tempo, para conseguir abarcar todas essas forças que se transformam em uma massa de clamor (indicação de *poco rit e* fermatas). "Está tudo suspenso, não tem mais compasso aqui [...] A ideia é ir crescente nesse apelo" (ALVARENGA, 2017) É a eclosão do apelo de modo explosivo. Tudo é suspenso: a harmonia, a métrica, o tempo.

Aqui o movimento direcional emerge em decorrência das variações de densidade nas mudanças de ritmo-textural: polifonia, homofonia e suspensão. A estaticidade da seção 2, condensa uma densidade dramática. A clareza, movimento métrico harmônico, lança e impele a tensão e o caos, convertendo em massa sonora a região da dominante, presenciando a irregularidade da fala presente em todas as vozes. Alto grau de conflito marcando o ponto culminante da peça!

4.1.4 Salmo 22: Parte A' – Reexposição - Seção 4 (comp. 32- 50)

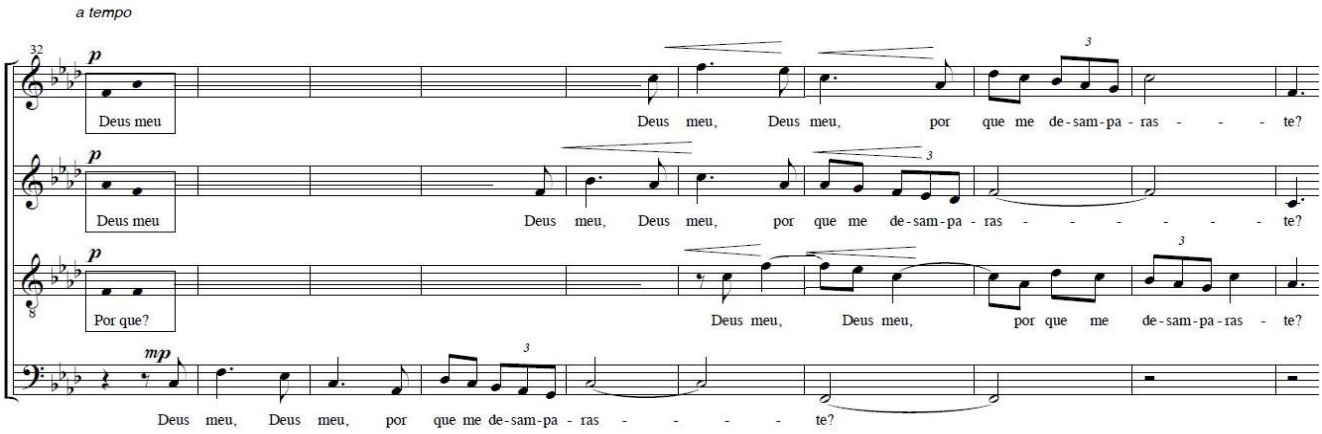

Figura 58 - Salmo 22 – Reexposição - Primeira pergunta

A reexposição é transformada pelo apelo crescente que acontece na parte B. É modificada através da irregularidade da fala em maior número-densidade (as duas vozes femininas e o tenor). A pergunta, presente na voz do tenor, agora compõe parte do conflito, para além do clamor pelo criador. A massa sonora torna-se mais ruidosas em razão da presença de dois formantes textuais: "Deus meu" e "Por que?"

Aqui, se inaugura o questionamento em sua íntegra. Pela primeira vez a Pergunta cerne da obra é emitida por completo. Atrás do véu que a irregularidade da massa ocasionou, os baixos rogam veementemente. Já no término da frase, que repousa na fundamental, se traduz novamente a pergunta, porém acentuando o sentimento de "conformação" (Fá grave - nota mais grave da tessitura da peça). Há um contraste com a primeira vez, na seção 1, onde o tenor enuncia a pergunta. No compasso 6, harmonicamente transparece a função da tônica, todavia melodicamente o tenor mantem a tensão na quinta (Dó). Neste instante, o baixo pontua com a tônica, concluindo que a resposta não virá e não será acolhido. "O grave melódico tem uma característica de serenidade... é a fala mais calma, mais conformada [...] Sonoridade submissa da fala ao renunciar, ao se anular, qualidade própria da nossa cultura". (ALVARENGA, 2017)

Neste cenário, as outras três vozes polifonicamente reapresentam a pergunta. Todas atingindo as notas mais agudas da tessitura. Há um crescendo indicado, embora esteja na região do *piano.* Temos aí o conflito instalado. Um clamor resignado. Um *piano*, contudo, forte por

dentro. Aqui pudemos vivenciar algo impactante onde a densidade dramática se reproduz e se espelha no gesto do maestro. (Observado durante os ensaios e performance do regente Marco Antonio Silva Ramos, na qual a densidade dramática foi capturada e oferecida integralmente no gesto por ele realizado.)

A multiplicidade de diferentes sons articulados neste instante, estimula que a pergunta se descole com muita clareza num destaque singular. Se projeta recorrendo a uma individualização. Agora não é mais uma massa clamando, e sim o indivíduo que ganha força e protagoniza a súplica. Até os pedais harmônicos caracterizados pelas notas longas de final de frase são claros, sem ruídos.

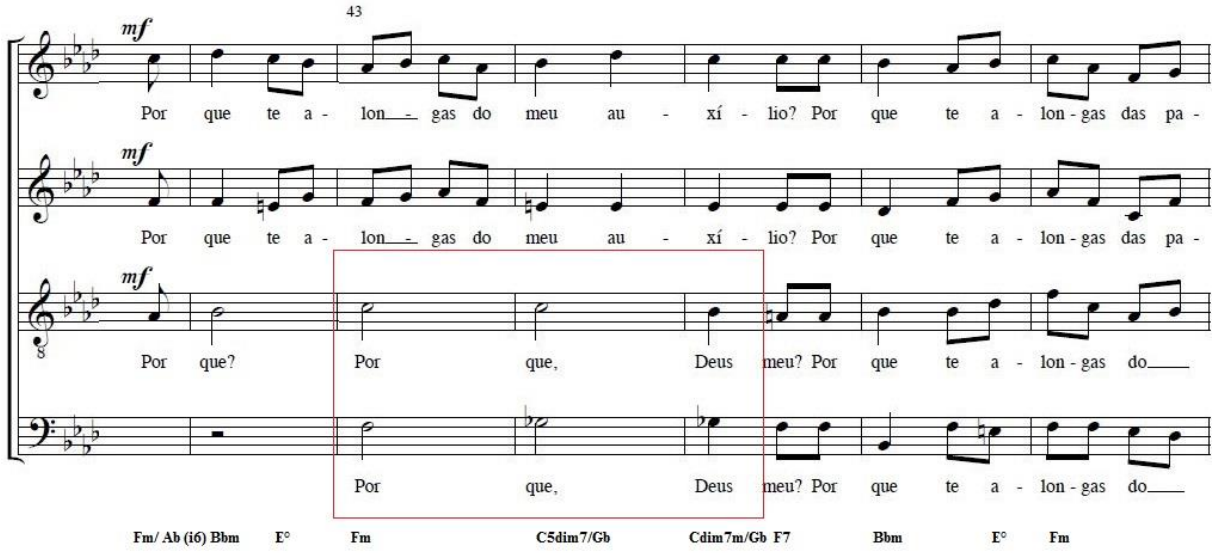

Figura 59- Concentração harmônica para processo cadencial

Com a proximidade do final da peça, o movimento harmônico resgata o conteúdo mais denso, sugerindo uma concentração para processo cadencial. No compasso 43, os tenores e baixos constituem um contraste rítmico com as vozes femininas restituindo o questionamento “Por que?”. Apresentam um intervalo de quinta, transformado em trítono pelo movimento cromático dos baixos. (Fá – Sol bemol)

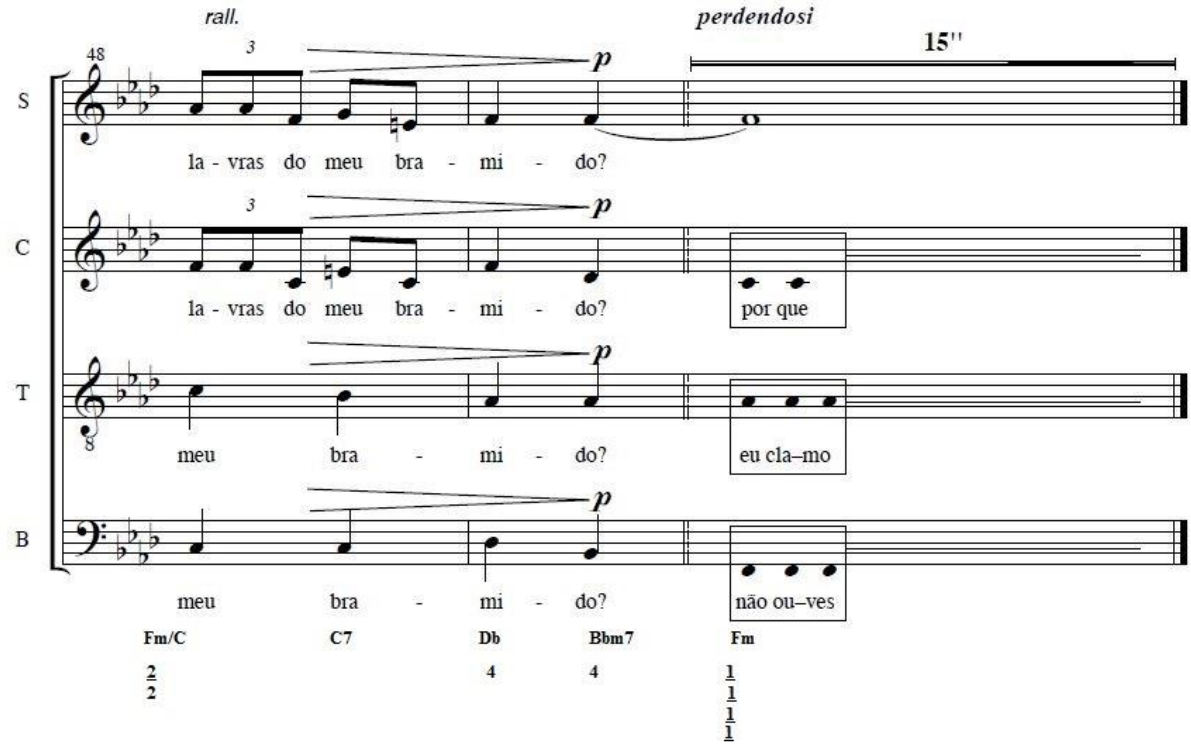

Figura 60 - Salmo 22 - Cadência final

Iniciando-se em movimento homorrítmico (compassos 45-47), temos a construção de uma cadência de engano, seguida de uma cadência sem tensão (plagal), idêntica às cadências do repertório sacro (geralmente os "améns"). Evidenciando o perfil daquele que está cansado de pedir e que sofre com o abandono primordial, repete o questionamento "Por que?", apela para ser acolhido "Eu clamo", constata a negligencia e o abandono "Não ouves", e por fim, acaba se perdendo.

Em sua totalidade, na macroestrutura da obra, há momentos de contração e expansão da peça que refletem na construção de direcionalidade, tanto como gesto interno e externo. Como exemplo, temos a densificação dramática, "um repouso que não repousa", da Seção 2 que serve como impulso, concentração da energia da performance, para a densificação do movimento harmônico, número-densidade, da Seção 3, que culmina em uma suspensão de todos os processos antes apresentados.

A peça comunica uma musicalidade na releitura do discurso textual, onde há presenças de contrastes entre os momentos de caos e clareza. Uma forte polarização da súplica com a consciência do abandono. Há esperança de resposta? O eixo fundante está nesta pergunta, onde identificamos o drama estrutural da obra. A valorização do questionamento resulta em uma peça extremamente densa, no sentido dramático, com várias camadas de atuação promovidas pelo texto. Os conflitos internos do "eu" são desenhados pelas escolhas composicionais e podem constituir recursos para a criação da performance.

A partir da análise da obra, embora houvesse algumas indicações das intenções do autor, percebemos que o Enigma é desvelando em partes, pois quando o compositor discorre sobre seu processo, o reinterpreta, reportando outro plano do que o do processo composicional em si. Notamos que no fazer musical temos algumas camadas para o processo criativo se concretizar que cumprem diferentes funções: o olhar de compositor para os processos composicionais; o olhar analítico e investigativo, possibilitando escolher qual dos elementos intrínsecos da obra irá enfatizar em uma futura performance; e a do intérprete no ato do fazer musical.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer musical em suas infinitas possibilidades, percorre a escuta atenta, a investigação da obra no seu registro através de partituras ou de gravações e como base de tudo o que procurei estudar neste trabalho, a concretização dos impulsos musicais pelo gestual do regente. Quando ocupei, ao longo da formação, este lugar de intérprete, buscava nos momentos de estudo, entender como um compositor criava movimento e contraste ao desenhar as mudanças de texturas, desde as mudanças de seções das Sonatas para piano de Beethoven até o imprimir do texto nas texturas dos madrigais renascentistas.

Os estudos e as descobertas presentes nas obras de Wallace Berry (1976) são ponto de partida para a maioria dos trabalhos utilizados nesta pesquisa, em especial as que se aprofundam nas questões sobre textura. Citamos Adriana Moreira, Pedro Salles, Silvio Ferraz, Didie Guigue, Gentil-Nunes, Renata Botti, que tem em comum a fonte acadêmica e intelectual do fazer musical de Wallace Berry para seguirem seus respectivos itinerários teórico/prático. A significância de sua obra é representada em todo o meio musical e seu arcabouço conceitual consiste um aporte referencial que nos habilita na construção e desenvolvimento de processos de escolha interpretativa. São questões que, aplicadas à análise voltada para a performance, nos ajudam a abrir novas janelas interpretativas, que busquei explicitar na descrição dos processos de análise da obra de Carlo Gesualdo, *Moro Lasso*, onde os três tipos de densidade – vertical, horizontal e dramática - dialogam e se conectam com as variações de *afectus* do texto.

Tudo o que foi citado, refletido e dito acerca da direcionalidade neste trabalho permite concluir que ocorrem duas abordagens complementares, sendo a primeira aquela que destaca o movimento implícito da obra, inerente ao sistema, tal como a direcionalidade harmônica no âmbito das qualidades dinâmicas, efetivadas conforme as funções na teoria desenvolvida por Riemann. A segunda abordagem revela o movimento transformador intensificado no conflito, no estranhamento ou no contraste, enunciado na obra de Ramos; assim, por meio do olhar de Schenker, me foi possível pensar e dizer que existe uma direcionalidade estrutural fundamental, emoldurante e uma direcionalidade oriunda dos pontos de conflito, nos elementos frontais, aquilo que está sob a influência das escolhas interpretativas.

Nossa pretensão com este trabalho de investigação era ir além das descrições e análises em relação à direcionalidade e à densidade que eventualmente se comportam de modo isolado sem conversarem. Na composição destas ideias, podemos encontrar uma direcionalidade dramática externada pelo intérprete, por exemplo um regente que permita o diálogo e a conexão em um gesto direcional com maior densidade. São as polarizações construídas pelas variações de densidade objetivas e/ou a densidade dramática, dando direcionalidade aos gestos expressivos, às graduações de dinâmicas, às escolhas de tempo, aos fraseados em sua constituição nos aspectos técnicos, intelectuais e poéticos.

Resumindo a discussão que fizemos sobre a densidade e a direcionalidade, mostra parâmetros que dialogam em suas estruturas nos processos de construção de uma performance. Quando localizamos estes dois elementos trabalhando juntos dentro de uma obra, temos pistas de qual será o drama estrutural da composição ou suas polarizações interpretativas, tanto no aspecto objetivo quanto subjetivo. (Ramos, 2003)

Voltando aos três conceitos de densidade mencionados acima, ao longo da realização da pesquisa, percebemos que eles podem nas abrangentes leituras que propiciam, criar processos criativos de direção musical, pois sugerem mudanças para seus dois extremos: a expansão e a contração. O movimento das variações de densidade sugere alterações rítmicas, harmônicas, timbrísticas, de intensidade, de quantificação e compressão dos componentes em suas relações de independência e interdependência, provocando contrastes, conflitos e estranhamentos. Notamos, no decorrer da pesquisa, que estes são fatores intrínsecos de uma obra intensificadora de direcionalidade, produzindo significativas mudanças no gesto do intérprete, quer seja o regente coral. O gesto externado é espelho do gesto interno da obra conduzindo as direcionalidades presentes. Afinal, corroborando com um pensamento de Marisa Lacorte (2003) “A tarefa do intérprete não consiste em esclarecer o sentido da obra, que nela está oculto, mas num desvelar que implica diálogo, ethos, especulação.”

Ao localizar as direcionalidades intensificadas pelas variações de densidade, afirmamos que podemos desenvolver uma performance que revela mais facilmente as instalações e resoluções dos conflitos, encontrando um fio condutor que nos auxilia e habilita a encarar o “Enigma” (RAMOS, 2003) da intenção do compositor.

6. REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ABRAMOVAY, Juliano. **Direcionalidade na composição da Sonata para Flauta, Viola e Harpa de Claude Debussy**. Uberlândia: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/6646550/Direcionalidade_na_composi%C3%A7%C3%A3o_da_Sonata_para_Flauta_Viola_e_Harpa_de_Claude_Debussy_Directionality_in_Claude_Debussys_Sonate_for_Flute_Alto_and_Harp. Acesso em: 10 abril 2018

ARRUDA, J.R.F.; GAUTIER, F.; RENGER, M.; LE CARROU, J.L.; GILBERT, J. **Investigação experimental da direcionalidade sonora de uma harpa de concerto.** São Paulo: I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical, USP, 2004. Disponível em: http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/03_arruda.pdf Acesso em: 12 abril 2018

BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. Trad. Inglês Eni Rodrigues; Trad. Alemão Irene Aron. - São Paulo: Martins, 2009.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. **Análise schenkeriana e performance**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/307/281

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1976. 2° edição: 1987.

BITONDI, Matheus. **Direcionalidade em duas melodias do século XX: Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky**. Per musi [online]. 2012, n.26, pp.47-59. ISSN 1517-7599. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992012000200005. Acesso em: 21 maio de 2018

BOTTI, Renata. **Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2003.

BOURO, Thiago. **O texto pluricódigo da poesia visual**. Araraquara: UNESP. 2014

BRISOLLA, Cyro. **Princípios da harmonia funcional.** 2° edição. São Paulo: Annablume, 2006.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CONE, E. **Musical Form and Musical Performance**. New York: Norton. 1968

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. NY: Schirmer Books, 1997.

FERRAZ, Silvio. **Análise e percepção textural: Peça VII, de 10 Peças para de Gyorgy Ligeti.** Cadernos de Estudo: Análise Musical - 3, pp.68-79. S.Paulo: Através, 1990. Disponível em: http://sferraz.mus.br/ligeti/ligeti.htm

GENTIL-NUNES, Pauxy e CARVALHO, Alexandre. **Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais.** Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gravita. 1994

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HUGO, Victor. **Les Orientales.** Paris: Charpentier et Fasquelle. 1929

IGAYARA, Susana Cecília. **Monteverdi e a Invenção de um Estilo: Sobre a Composição de Combattimento di Tancredi e Clorinda e a Definição do Stile Concitato**. São Paulo: Revista Música v.9 e 10, pp. 77-91. 1998-1999

JARVLEPP, Jan. **Pitch and Texture Analysis of Ligeti's Lux Aeterna**. Ex Tempore: a Journal of Compositional and Theoretical Research in Music: Vol. II\1. 1982. Disponível em: http://www.ex-tempore.org/jarvlepp/jarvlepp.htm. Acesso em: 18 jul. 2018

KOELLREUTTER, Hans J. **Introdução à Harmonia Funcional**. São Paulo: Ricordi, 1986.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

LACORTE, Marisa Rosana**. A música como portadora de valores humanos essenciais.** Dissertação de Mestrado. UNESP: São Paulo, 2003.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.** London: CHARM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/ studies/chapters/intro.html>.

MARTINS, Cristiane Aparecida Miranda Rocha. **Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras Monumentum e Tres Sacrae Cantiones**. São Paulo: 2008. Instituto de Artes da UNESP.

MENEZES, Flo. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006
_____. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Editora Ateliê, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Editora Cultrix. 1977

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano** / Adriana Lopes da Cunha Moreira. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick.** Belo Horizonte: Relicário, 2014.

PEREIRA, Aires. **Teoria musical e estética no Compendium Musicae de Descartes**. Revista Portuguesa de Musicologia n.6. Lisboa: pp. 99-107. 1996

PETRAGLIA, Marcelo. **A música e sua relação com o ser humano.** São Paulo: Editora OuvirAtivo, 2010

RAMOS, Marco Antonio da Silva. **Ensino da regência coral**. Tese (Livre Docência em Regência Coral, Análise musical para performance) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
_____ **O uso musical do silêncio**. Revista Música, São Paulo, v. 8, n.1/2: 129-168 maio/nov. 1997

RIEMANN, Hugo. **Harmony Simplified**. London: Augener Ltd, 1896. Disponível em: https://archive.org/stream/cu31924022305357#page/n3

SAID, W. Edward e BARENBOIM, Daniel. **Paralelos e Paradoxos – Reflexões sobre musica e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Composicionais.** Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. Heribert Esser (ed). New York: Oxford University Press, 2000. Tradução de Irene Schreier Scott.
_____. **The Masterwork in Music, v. 2**, New York: Cambridge University Press, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
_____ **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
_____ **Structural Functions of Harmony**. London: Ernest Benn Limited, 1969.
_____ **Exercícios preliminares em contraponto**. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera, 2001.

VALENTE, Rodolfo. **Generalização da periodicidade: um estudo sobre Apostrophe et Six Réflexions de Henri Pousseur.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579832864. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/109204>.

VINTON, John. **Dictionary of contemporary music**. New York: E. P. Dutton, 1974.

WATKINS, Glenn. **Gesualdo: The man and his music**. London: Oxford University Press, 1973.

WILDT, Francisco Koetz. **Primeira lei tonal: função harmônica nas óticas funcional e tradicional - um breve estudo comparativo**. Revista InCantare, [S.l.], fev. 2015. ISSN 2317-417X. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/view/354. Acesso em: 01 Set. 2018.

Partituras

ALVARENGA, Claudia Helena. **Salmo 22.** 1 partitura. Coro. Disponível em: https://claudiahelenaalvarenga.jimdo.com/m%C3%BAsica/composi%C3%A7%C3%A3o-para-coro/. Acesso em: 1 set. 2018.

BACH, J.S. **Invention 1 C major BWV 772.** Urtext: G. Henle Verlag. Piano. 1 Partitura.
_____. **Hilf, Herr Jesu, lass gelingen BWV 344.** Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1871]. Coro. 1 Partitura. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP318117-SIBLEY1802.26185.dcca-39087032500649score.pdf. Acesso em: 1 set. 2018

BRAHMS, Johannes. **Vier Zigeunerlieder Nr.4.** Sechs Quartette Op.112. 4 vozes e Piano. 1 Partitura. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Disponível em: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP105106-PMLP44485-Brahms_Werke_Band_20_Breitkopf_JB_108_Op_112_filter.pdf.. Acesso em: 1 set. 2018

FAURÉ, Gabriel. **Les Djinns Op. 12.** Paris: J. Hamelle, n.d.[1890]. Coro e Piano. 1 Partitura.

LIGETI, György. **Lux Aeterna.** 1966. 1 partitura. Coro. Disponível em: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6357.pdf. Acesso em: 1 set. de 2018

MONTEVERDI, Claudio. **E questa vita um lampo.** *Selva Morale et spirituale.* 1640/41. Coro. 1 partitura. 2010 Disponível em: http://www3.cpdl.org/wiki/images/5/5a/Mont-equ.pdf. Acesso em: 8 jul de 2018.

RAVEL, Maurice. **Bolero**. Paris: Durand Cie. 1932. 1 partitura. Orquestra. Disponível em: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP410315-PMLP03667-Bolero_(bw).pdf Acesso em: 1 set. 2018

SCHUBERT, Franz. **Chor der Engel.** Franz Schubert's Werke, Serie XVII: Werke für gemischten, No.18. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892. Coro. 1 Partitura. Disponível em: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP73620-PMLP147604-FS258.pdf. Acesso em: 10 out. 2018
_____ **Die Stadt.** Leipzig: C.F. Peters, Ed.20a, n.d.(ca.1897). Voz e Piano. 1 Partitura.

VENOSA, Carlo Gesualdo di. **8 Madrigale**. New York: Edition Peters, 1931. 1 partitura.

APÊNDICE A. Tabela - Análise Le Djinns - Fauré

Texto	Maior número de componentes - Coral	Maior número de componentes - Piano e Coral
2	1	5
3	2	8
4	4	10
5	5	10
6	5	11
10	4	11
8	6	12
6	4	9
4	4	10
3	2	8
2	1	5

APÊNDICE B. Entrevista – Claudia Helena Alvarenga

Transcrição de parcial da entrevista com a compositora Claudia Helena Alvarenga, material utilizado na dissertação. Realizada no dia 31 de outubro de 2017 no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Conversamos sobre a obra Salmo 22, composta em 2003.

Algumas perguntas norteadoras:

i) Qual história que permeia e contextualiza essa obra?

ii) Qual o seu primeiro contato com esse texto e quais foram as primeiras ideias para sua composição?

iii) Você faz uma conversa entre a escrita não tradicional e uma escrita tradicional, Como foi essa escolha?

iv) Há um trabalho textural em sua peça? Como ele foi desenvolvido?

1.Sobre o tema central da peça e a escrita não tradicional:

TRENTO: É uma sensação de abandono parece...

ALVARENGA: O tema é o abandono. Não é um abandono qualquer, de um homem que abandona uma mulher, é um abandono primordial. O criador abandonando a criatura. Então é um abandono visceral. Ele é insuportável. É um abandono de Deus em relação ao homem.

T: E esse ruído que você constrói no começo que parece uma coisa íntima e se amplia, de onde veio a ideia da escrita não tradicional para expressar isso?

A: A escrita não tradicional você tem que meio que inventar... claro que outros já fizeram, Ligeti usa muito esse tipo de textura, digamos assim. Mas o que me moveu na direção da composição foi a palavra. Por isso a poética, onde a música e a palavra se aproximam. Para você ter uma ideia, e isso é uma coisa muito particular e uma escolha pessoal.... isso foi para um concurso de composição, um concurso só de Salmos que você podia compor Salmos o quanto você quisesse e se inscrever. Eu compus dois Salmos na época e os dois entraram. Porque...o que eu fiz antes...eu viajei com duas amigas e eu ficava lendo os Salmos entonando.

Eu li todos os Salmos durante a viagem. Elas não aguentavam mais. E eu me lembro que eu pensei...esses dois eu quero...A leitura entonada! Tem que se ler teatralmente, a entonação está vinculada a musicalidade do texto. E a ideia era identificar qual era o sentimento central, qual era a emoção central, qual era o conteúdo emocional, que é o conteúdo do discurso. Que a música vincula a emoção...o discurso musical...ele é isso. E tentar buscar sonoridades e movimentos que endossam isso. Que reforçam isso, que na nossa prática musical a gente identifique com esse sentimento.

Então por exemplo, numa situação de fala e irregularidade, se tudo mundo começar numa sala em burburinho, vai transmitir uma ideia de que alguma coisa está errada. Alguma coisa não está no lugar. Alguma coisa não está em repouso. Existe uma coisa instável ali, uma expectativa, não se sabe o que é. A gente só vai entender, ou não, à medida que a coisa se discorrer no tempo. E é um pouco a maneira que eu comecei aqui.

Pensei primeiramente em começar só com falas, mas pensei...deixa eu pensar em uma tonalidade, pois tinham umas regras no concurso, a peça tinha que ser de dificuldade média, para coro amador também cantar. Mas você pode usar recursos simples, que dão aspectos de complexidade, e que de fato para a execução não é tão complicado.

Por exemplo, aqui eu começo com a terça menor, uma coisa métrica, mas não daria o mesmo efeito de que cada coralista escolhe seu tempo, alternando dentro desse intervalo. Isso já dá outro movimento, já instaura outro clima. Então eu fiquei transitando entre essa coisa métrica e melódica, usando do melodismo tradicional, mas ao mesmo tempo brincando com a rítmica irregular, a rítmica próxima da fala [...] e é claro que assim, se você tiver 5 pessoas cantando em cada naipe ou 10, muda completamente.

2. Sobre a Parte B:

T: Gostaria de te perguntar sobre um trecho aqui, porque tem muito isso, o ruído e a clareza, e aí eu gostaria que você falasse um pouquinho deste momento...Como se constituiu? Por que tem uma densidade harmônica...(Parte B – Seção 3)

A: Aqui é a hora do movimento, a harmonia se move, porque a ideia é crescer na tensão. Por que o movimento dela harmônico é estático. É um repouso que não repousa.

(Parte B – Seção 2)

Esse momento é claramente uma polifonia de duas vozes. As vozes femininas fazendo uma coisa métrica e melódica e as vozes masculinas, trabalhando um bordão, monotônico, para se aproximar da ideia da fala, que é menos melódica. [...] Então, é um contraste, literalmente uma polifonia, são comentários de características muito diferentes. [...] Porque uma coisa é você escrever a peça e outra coisa é analisar a peça... quando você compõe, você não analisa o que você está fazendo, é bem diferente...[...] Porque assim, quando a gente compõe, está no processo de elaboração, a gente está imbuído daquilo, depois que acabou, acabou...você entrega, os outros vão fazer, os outros vão interpretar. Você se desliga daquilo. [...]

T: Mas na hora da composição esse era o objetivo, deste momento?

A: É, eu já sabia que tinha dois elementos. Um elemento muito melódico, muito tradicional melódico, um clichê que remete mesmo a música religiosa, mas um clichê bem usado não tem nenhum problema. E, um momento que remete também a uma coisa religiosa, porque pode parecer uma reza, mas ele se assemelha a coisa falada. [...] Então quando as vozes masculinas se apropriam do que as vozes femininas produziam, observa-se um fenômeno peculiar, uma espécie de afundamento, porque você vai lá para o grave. É um bordão que o tenor está dobrando o baixo. [...] É uma longa reza. [...]

Se você olhar as meninas...este melodismo tem o ritmo da fala. Por que inclusive eu modifico de propósito o texto original. Eu mudo a ordem das coisas. Eu me baseei completamente em um discurso.

[neste momento, Alvarenga faz a leitura do texto original, demostrando "que não tem uma simetria de verso". Entona o Salmo, mostrando a busca pelo "equilíbrio, que faz o fraseado ficar mais quadrado, e foi o que eu fiz"]

Tem outra coisa, a força da palavra "clamo", que eu me apoio no significado do discurso, da palavra na língua portuguesa, que todos nós falamos, então porque não usar também neste contexto o significado.

[entona novamente o verso, demostrando que através da repetição da palavra clamo. Comenta sobre o fraseado, gerado pelo texto. O segundo eu clamo, mais "exaltado" e no término da frase, "afunda".]

Aqui tem muito esse desenho da fala. Que contralto vai sublinhar, com intervalos de terças, sextas e quartas, mas ao mesmo tempo, parece quer se deslocar em um movimento harmônico, as vozes masculinas estão lá afundando, segurando os acordes. "Ó, não vai deslanchar agora, segura". [...] E só vai deslanchar na segunda parte quando juntar todo mundo, que é aquela polifonia imitativa típica [...]. E aí junta numa homofonia, para chegar aqui, e aí está tudo suspenso, não tem mais compasso aqui... suspende o tempo, suspende o acorde, suspende a métrica. (Parte B – Seção 3)

E aí suspendeu tudo, é o momento maior de tensão, inquirindo de Deus, e aí, vai me abandonar mesmo? A ideia é ir crescente nesse apelo. Que culmina neste ponto, retomando a ideia de suspensão, irregularidade. E causa uma tensão, porque é um corte, como se fosse uma freada brusca. [...] E isso aqui fica na mão do regente, ele pode escolher quanto tempo fica em cada coisa. Na verdade, eu olho a notação, e ela não é tão precisa como eu faria hoje. [...]

3. Reexposição:

T: Você faz esse tema vir para os baixos....

A: Sim, é tipo, eu já desisti, eu já desisti de apelar. Eu já percebi que não vou ser acolhido.

T: É muito forte isso, é como se tivesse se individualizado...

A: Caiu a ficha, como uma consciência que minha situação é essa. Eu estou abandonado, sozinho. Então você tem um certo conformismo com isso. Você vai assumir isso e vai encarar. Você não está mais naquela exaltação. E aí é muito interessante que tem coisas que a gente aprende, culturalmente, por exemplo, quando a melodia vem para o baixo, e você tem o grave melódico, ele tem uma característica diferente do médio e do agudo, ele aproxima do grave da fala, o grave melódico tem uma característica de serenidade... é a fala mais calma, mais conformada, porque não adianta mais discutir, já vi que não vai dar.... a gente abaixa o tom de

voz. Sonoridade submissa da fala ao renunciar, ao se anular, qualidade própria da nossa cultura...próprias do nosso uso comum. Então a ideia toda foi aproximar a musicalidade do discurso.

[canta demostrando como exemplo a primeira frase do tenor, no compasso 6, com conjunto harmônico indo para a tônica e terminação melódica na quinta, traz a pergunta com "caráter mais exaltado, [...] vem coisa por aí, minha pergunta não vai parar, que não vai terminar aí". Diferente da terminação na tônica, neste trecho, "aí eu pontuei, conclui que não tenho saída, a minha situação é essa, real, o abandono, eu tenho que lidar com isso"]

Mas quando a gente compõe a gente não pensa claramente essas coisas, isso aqui é o analista falando.

T: E os processos texturais, como foram pensados? A utilização da massa sonora...

A: Eu me lembro, eu achei muito difícil terminar um trecho, por que eu queria ao mesmo tempo uma certa naturalidade, mas eu queria obedecer às regras bem restritas, tradicionais de composição... de condução vocal, de não ter intervalos de quintas e oitavas paralelas, queria manter dentro da regra, mas que a regra ficasse oculta. Por que se a regra não fica oculta, perde um pouco a naturalidade. Isso que é o mais difícil. É conseguir naturalidade, porque aí a coisa fica boa, a técnica está ali totalmente oculta. Ela fica implícita naquele argumento. [...] Você pode ter colocado um elemento novo, mas que não infringe as regras e ao mesmo tempo você consegue construir aquela musicalidade, tem um ponto culminante, você consegue levar o ouvinte, conduzir o ouvinte junto com você. Esse é o trabalho de qualquer pessoa que escreve, não só música. Qualquer pessoa seja compositor em qualquer registro. Você conseguir conduzir seu pensamento, usando todas as técnicas aprendidas, mas de modo que as técnicas não apareçam, fiquem ali na estrutura, por baixo.

A música não está isolada de outros contextos, especialmente no canto coral, você usa da palavra o tempo inteiro. Uma especificidade da música vocal. Mesmo que você não conheça o significado da palavra, você pode brincar com o som. [...] Mesmo que fosse em outra língua, não sabendo o significado da palavra, mas sabendo que é um salmo, um verso sagrado, só de conhecer o valor simbólico, isso já tem que conduzir minha composição em uma direção. Seria um exercício terrível, de como fazer um Salmo cômico. Exercício de composição fabuloso, mas

dificílimo, porque a palavra não joga para esse lugar. Perceber o que você quer mover no outro. Que *pathos* é esse? Que *afectus* tem aqui?

Eu acho muito difícil compor para instrumento, porque a vocalidade é o campo da minha experiência. Eu amo voz. [...] E a voz lida com a palavra, com ou sem significado.

T: E a palavra aqui é abandono?

A: É desamparo, abandono, este lugar. Eu acho que é esse. Isso é um trecho do Salmo, não o Salmo inteiro. Eu li tudo, mas escolhi os pedaços. E aí como compositor, a gente escolhe.

ANEXO A. Les Djinns Op. 12 – Gabriel Fauré/ Victor Hugo

(As letras de ensaio estão indicadas conforme a partitura em anexo)

Murs, ville, 1
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine A
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit!

La voix plus haute B
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche. C
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit;
Comme un bruit de foule,
Qui tonne et qui roule,
Et tantôt s'écroule,
Et tantôt grandit,

Dieu ! la voix sépulcrale D
Des Djinns !... Quel bruit ils font!
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond.
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe, E
Qui le long du mur rampe,
Monte jusqu'au plafond.

(C'est l'essaim des Djinns qui passe,

Et tourbillonne en sifflant!
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.
Leur troupeau, lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.)

(Ils sont tout près ! - Tenons fermée
Cette salle, où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée
De vampires et de dragons!
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Tremble, à déraciner ses gonds!)

Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure! F
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.
Le mur fléchit sous le noir bataillon.
La maison crie et chancelle penchée, G
Et l'on dirait que, du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon! H

Prophète ! si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant tes sacrés encensoirs!
Fais que sur ces portes fidèles I
Meure leur souffle d'étincelles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ces vitraux noirs!

(Ils sont passés ! - Leur cohorte
S'envole, et fuit, et leurs pieds
Cessent de battre ma porte
De leurs coups multipliés.
L'air est plein d'un bruit de chaînes,
Et dans les forêts prochaines
Frissonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu pliés!)

De leurs ailes lointaines J
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit K
Ouïr la sauterelle
Crier d'une voix grêle,

Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

(D'étranges syllabes
Nous viennent encor; -
Ainsi, des Arabes
Quand sonne le cor,
Un chant sur la grève
Par instants s'élève,
Et l'enfant qui rêve
Fait des rêves d'or.)

Les Djinns funèbres, L
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas;
Leur essaim gronde:
Ainsi, profonde,
Murmure une onde
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague M
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord;
C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Pour un mort.

On doute N
La nuit...
J'écoute: -
Tout fuit,
Tout passe
L'espace
Efface
Le bruit.

Tradução por Betty Vidigal

Paredes, 1
Cidade
E portos,
Hospício
De mortos,
Mar cinza:
A brisa
Lá dorme.

Na planície, A
um ruído.
É a treva
que respira.
Ela clama
como alma
que uma flama
sempre segue.

A voz mais alta B
Soa qual guizo
De anão que salta,
Corre a galope
Foge, se exalta
Depois, no ritmo,
Sobre uma onda
Se equilibra.

O ruído próximo. C
O eco o reprisa.
É como o relógio
De um templo maldito
Ruído da turba
Que estrondeia e gira
E às vezes se anula
E às vezes se amplia.

Deus! A voz sepulcral D
dos Djinns!... Que alarido!
Fujamos na espiral
Das escadas sombrias.
Já se apagam as luzes:
Eis que as sombras das sebes E
Que circundam o muro
Sobem até o teto.

(É o enxame dos Djinns que passa,
Turbilhona e assobia!
Árvores, façam que caiam,
Crepitem, pinus, em chamas.
Pesado e rápido bando
Voam no espaço vazio,
Lembrando uma nuvem lívida
Que leva ao lombo um relâmpago.

Perto demais! Melhor fechar
A sala, fingir que não vimos.
Que ruído, fora! Medonha
Horda de dragões e vampiros!

A viga do teto está solta,
Pinga como planta encharcada
E a velha porta enferrujada
Trepida a soltar-se dos gonzos.)

Gritos do inferno! Voz que urra e que chora! F
Horrível enxame, ao vento do norte
-- Sem dúvida, céus! -- cai em meu telhado,
Cede a parede sob a negra hoste
A casa grita e, inclinada, oscila, G
Dir-se-ia que, do solo arrancada,
O vento a gira com seu turbilhão,
Como se erguesse uma folha do chão. H

Profeta! se tua mão me salva
dos impuros demos das trevas,
prosternarei a testa calva
em teus sagrados incensários!
Faz com que estas portas fiéis I
Matem seu sopro de centelhas,
E que em vão as unhas das asas
risquem estes negros vitrais!

(Já passaram! Sua tropa
Se vai, e foge, e seus pés
Param de chutar a porta
Com multiplicados golpes.
O ar se enche do som
De correntes. Nas florestas
Os grandes carvalhos tremem,
Dobrados sob seu vôo.)

De suas longes asas J
Decresce o batimento,
Se perde nas planícies
Tão fraco que se crê K
Ouvir um gafanhoto
Gritar com fraca voz,
Ou um som de granizo
Sobre o zinco do teto.

(Sílabas estranhas
Chegam-nos ainda:
Assim como quando
Ao som do clarim
Os árabes cantam
Um canto tristonho,
A criança sonha
Um sonho sem fim.)

Os Djinns funéreos, L
Filhos do mal,
Dentro das trevas
Andam mais rápido
O enxame ronca
Assim, intenso,
Múrmura onda
Que não se vê.

O som vago M
Que já dorme
É a vaga
Junto à orla
É o choro
Quase findo
De uma santa
Por quem morre.

Na dúvida N
A noite
Escuto:
Já foi-se,
Já passa.
O espaço
Embaça
O som.

ANEXO B. Moro Lasso - Gesualdo

ANEXO C. Vier Zigeunerlieder Nr.4 – Brahms

ANEXO D. Die Stadt – Schubert

ANEXO E. Lux Aeterna – Ligeti

ANEXO F. E questa vita un lampo – Monteverdi

ANEXO G. Chor der Engel – Schubert

ANEXO H. Salmo 22 – Claudia Alvarenga