



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JORGE LUIZ DE LIMA SANTOS

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA MUSICAL NA POÉTICA
COMPOSICIONAL CONTEMPORÂNEA

CONSIDERATIONS ON MUSICAL FORM
IN THE CONTEMPORARY MUSIC COMPOSITION

CAMPINAS

2019

JORGE LUIZ DE LIMA SANTOS

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA MUSICAL NA POÉTICA
COMPOSICIONAL CONTEMPORÂNEA

CONSIDERATIONS ON MUSICAL FORM IN THE
CONTEMPORARY MUSIC COMPOSITION

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, Area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: PROF. DR. SILVIO FERRAZ MELLO FILHO

COORIENTADOR: PROF. DR. STÉPHAN OLIVER SCHAUB

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
JORGE LUIZ DE LIMA SANTOS, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. SILVIO FERRAZ MELLO FILHO

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Santos, Jorge Luiz de Lima, 1981-
Sa59c Considerações sobre a forma musical na poética composicional contemporânea / Jorge Luiz de Lima Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Sílvia Ferraz Mello Filho.

Coorientador: Stéphan Olivier Schaub.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Forma musical. 2. Música instrumental. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Música clássica. 5. Música brasileira. 6. Música - Séc. XXI. 7. Composição (Música). I. Mello Filho, Sílvia Ferraz, 1959-. II. Schaub, Stéphan Olivier. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Considerations on musical form in the contemporary music composition

Palavras-chave em inglês:

Musical form

Instrumental music

Music appreciation

Classical music

Brazilian music

Music - 21st century

Composition (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Sílvia Ferraz Mello Filho [Orientador]

Daniilo Augusto de Albuquerque Rossetti

Tadeu Moraes Taffarello

Adriana Lopes Cunha Moreira

Sergio Kafajian Cardoso Franco

Data de defesa: 27-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8424-6697>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8102838784748268>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

JORGE LUIZ DE LIMA SANTOS

ORIENTADOR: PROF. DR. SILVIO FERRAZ MELLO FILHO

CO-ORIENTADOR: PROF. DR. STÉPHAN OLIVER SCHAUB

MEMBROS:

1. PROF. DR. SILVIO FERRAZ MELLO FILHO
2. PROF. DR. DANILO AUGUSTO DE ALBUQUERQUE ROSSETTI
3. PROF. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO
4. PROF^a. DR^a. ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA
5. PROF. DR. SERGIO KAFEJIAN CARDOSO FRANCO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27/02/2019

DEDICATÓRIA

A minha mãe, Jurandira Lima,
não apenas por mais uma etapa que se conclui,
mas por ser um porto seguro inquebrantável
desde sempre e até o fim.
A Andreia Lira, pela parceria, paciência e amor
nesses anos de incerteza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Silvio Ferraz, pela pessoa generosa, tolerante e solícita que é, características sem as quais eu não conseguiria atravessar esse período.

Ao ao meu co-orientador, Stéphan Schaub, interlocutor fundamental nos últimos meses de caminhada

Ao IA-UNICAMP, sede da minha pesquisa e a seus funcionários.

Ao Prof. José Henrique Padovani pela parceria e supervisão do meu Programa de Estágio Docente PED B

Aos Professores Danilo Rossetti, Stéphan Schaub, Jônatas Mazzolli, Alexandre Zamith e José Augusto Mannis pela supervisão no meu Programa de Estágio Docente PED C.

Aos professores que participaram de minha Defesa e de meu Exame de Qualificação: Danilo Rossetti, Stéphan Schaub, Tadeu Taffarello, Adriana Lopes Moreira, Sergio Kafajian, Jônatas Manzolli, Alexandre Zamith

À Fernanda Moreira pela revisão incansável do texto desta tese.

Aos professores do IA e o NICS com quem tive o prazer de estudar José Fornari, Jorge Schroeder, Jônatas Mazzolli, Cacá Machado, Denise Garcia.

Aos colegas no Programa de Pós-Graduação do IA-UNICAMP, em especial, Sergio Naidin e Guilhermina Lopes

Aos excepcionais violonistas Bruno Ferrão e Daniel Murray

Aos compositores Flo Menezes, Rodolfo Caesar, Tatiana Catanzaro e Rodrigo Cichelli, Horacio Vaggione pelas entrevistas, conversas, revisões e abertura às propostas dessa pesquisa.

A Andreia Lira, minha mulher, amiga e companheira, pelo apoio e paciência nesses longos quatro anos.

A minha mãe, Jurandira Lima, pelo apoio inabalável, pela crença no meu potencial, pelo suporte emocional e material. Minha gratidão eterna.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Essa tese pretende discutir algumas abordagens contemporâneas sobre a forma em música. Ela parte de um problema geral inicial: como resolver a questão da forma (organização espaço-temporal dos materiais e ideias) em obras musicais, nas quais as relações entre os parâmetros (duração, timbre, frequência, etc.) não tem como base um sistema, mais ou menos, pré-delineado. Assim, propomos uma reflexão sobre o *problema* da forma em três eixos práticos, tendo como perspectiva o ato composicional e criativo. Inicialmente, buscamos discutir conceitualmente a noção de forma, partindo do próprio sentido comum do termo que remete à noção hilemórfica aristotélica e seus desdobramentos ulteriores. Em seguida, já no contexto do debate estético sobre a forma no século XX, a crítica de Adorno sobre as saídas formais adotadas pelas correntes contemporâneas, a contribuição fundamental de Umberto Eco com o conceito de obra aberta e sua relação com as formas abertas, a tentativa de uma taxonomia da forma esboçada por Wennerstrom e a proposta de classificação geral sobre as formas de Stockhausen. Em seguida, analisamos obras de compositores que, para fins didáticos, separamos em dois grupos. Primeiro, tratamos de certas abordagens em torno da ideia de formas não sequenciais, partindo das formas seccionais do início do século XX e chegando a um ponto culminante com a proposta da forma-momento de Stockhausen. Nessa linha, é discutido em que medida a ideia de seccionalização, a partir da *Sinfonia para Instrumentos de Sopro*, de Stravinsky, passando por *Chronochromie*, de Messiaen, e chegando a *Momento*, de Stockhausen materializam a descontinuidade em música, tendo como referência o debate teórico entre Hasty e Kramer. O segundo grupo é composto por obras com experiências de formas abertas. Para abordar essas saídas formais, optamos por discutir obras no contexto da Escola de Nova York. Em certa medida, esses dois grupos, embora dialoguem e se influenciem mutuamente, trilham caminhos opostos de lidar com o grau de controle que o compositor pode exercer sobre a obra musical. Trazemos as reflexões para o presente, apresentando obras e discussões sobre a forma no processo composicional de três compositores brasileiros atuantes: Flo Menezes, Rodolfo Caesar e Tatiana Catanzaro. Por fim, discutimos duas das nossas experiências composicionais ao lidar com questões ligadas à forma, a primeira, uma obra para violão e *live electronics* chamada *Gest'Ação I*, a segunda, uma peça também para violão, porém solo, *Uma noite no Rio: Momentos Milan*.

Palavras-chave: Música instrumental e eletroacústica, Forma musical, Música – análise/apreciação, Música brasileira contemporânea, Música clássica contemporânea.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss some contemporary approaches about form in music. It starts from a general problem: how to deal with the issue of form (time and space organization of materials and ideas) in musical works, when relations between parameters (duration, timbre, frequency, etc.) is not based on a system, more or less, pre-delineated. Thus, we propose a reflection on the problem of form in three axes, taking the perspective of the compositional and creative acts. At first, we seek to conceptually discuss the idea of form, starting with the very common sense of the term that refers to the Aristotelian hylemorphism and its later unfoldings. Then, in the context of the aesthetic debate about form in the twentieth century, Adorno's critique of the formal outputs adopted by contemporary currents. We also brought the fundamental contribution of Umberto Eco and the concept of Open Work and its relation to open forms in music. Yet in the field of conceptual debate, we deal with form as a musical category, based on the attempt of a taxonomy outlined by Wennerstrom and the also the proposal of a general classification on form made by Stockhausen. Secondly, we analyze works by composers who, for didactic purposes, we separate in two groups. In the first, we deal with certain approaches around the idea of non-sequential forms, starting from the *sectional forms* of the early twentieth century and coming to a climax with the proposition of Stockhausen, the *Momentform*. The second group consists of works with open forms experiences. To address these formal outputs, we chose to discuss works in the context of the New York School, which explored different modes of openness, from micro to macroforms, from minimal openness to indeterminacy, and improvisation. To a certain extent, these two groups, although dialoguing and influencing each other, took opposite ways of dealing with the degree of control the composer can exercise over the musical work. Thereafter, we bring the reflections to the present, presenting works and discussions about the form in the compositional process of three Brazilian composers: Flo Menezes, Rodolfo Caesar and Tatiana Catanzaro. Finally, in chapter 5, we discuss two of our compositional experiences in dealing with issues related to form, the first for guitar and live electronics called *Gest'Ação I*, which exposes precisely this dilemma, amplified with the inclusion of the synthesis in real time universe. The second work also for guitar, but solo, *One Night in Rio*, sought to deal with the idea of *Momentform*, experiencing the limits of the proposal of total discontinuity, starting from the opposite direction of the first work, from macro to microform.

Keywords: Instrumental and electroacoustic music, Musical form, Musical analysis, Brazilian contemporary classical music, 20th Century classical music.

Lista de Figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Esquema – Obra aberta – Umberto Eco. | 67 |
| Figura 2 – Seccionalização formal de Marcha Triunfal para o Demônio em <i>História do Soldado</i> de I. Stravinsky in: (WENNESTROM, 1975, p.13). | 74 |
| Figura 3 – Estratificação formal em <i>Sinfonias de Instrumentos de Sopros</i> de I. Stravinsky. Adaptado de Cone, 1962, p. 20. | 108 |
| Figura 4 – Estrutura harmônica das Seções A e B de <i>Sinfonias de Instrumentos de Sopros</i> de I. Stravinsky (HASTY, 1986, p. 64–65). | 111 |
| Figura 5 – Classe de Altura nas Seções A, B e C de <i>Sinfonias de Instrumentos de Sopros</i> de I. Stravinsky. (HASTY, 1986, p. 71). | 111 |
| Figura 6 – Transição entre Momento 1 e Momento 2 em <i>Chronochromie</i> – Introdução – Olivier Messiaen. | 116 |
| Figura 7 – Transição entre o Momento 2 e 3 – <i>Chronochromie</i> – Introdução – Olivier Messiaen. | 118 |
| Figura 8 – Gesto nos momentos 1 e 7 – <i>Chronochromie</i> – Introdução – Messiaen. | 119 |
| Figura 9 – Comparação Momentos 1, 7 e 10 em <i>Chronochromie</i> de Messiaen. | 120 |
| Figura 10 – Espectrograma da Introdução de <i>Chronochromie</i> de Olivier Messiaen. | 121 |
| Figura 11 – Esquema do “modo de ser” do Momento. | 128 |
| Figura 12 – Estrutura forma a partir do <i>Ritmo biomórfico de Périodes</i> (GRISEY, 1974, p. 4). | 133 |
| Figura 13 – Momentos K, D, M e I de <i>Momento</i> de Stockhausen. | 135 |
| Figura 14 – Esquema Geral do Momento-K em <i>Momento</i> de Stockhausen. ... | 136 |
| Figura 15 – Heterofonia em Abertura de ‘Martyrdom’, Isle of Lewis, Hebrides (Knudsen). | 137 |
| Figura 16 – Momento K e sua característica principal em <i>Momento</i> de Stockhausen. | 138 |
| Figura 17 – Momentos-I no plano geral de <i>Momento</i> de Stockhausen. | 140 |
| Figura 18 – Rascunho do planejamento de <i>Momento</i> de Stockhausen extraído do encarte do CD <i>Momento</i> | 142 |
| Figura 19 – Inserção Dk2 no Momentos I em <i>Momento</i> (Europa Version) de K. Stockhausen. | 144 |
| Figura 20 – Plano geral de <i>Momento</i> para performance (SMALLEY, 1974). ... | 145 |
| Figura 21 - <i>Partitura de Klavierstück XI de Stockhausen</i> | 151 |
| Figura 22 - <i>Sequenza per flauto</i> - Berio - p. 1. | 152 |
| Figura 23 - Fases da Obra de John Cage. | 158 |
| Figura 24 – Cage, <i>Music of Changes</i> , c. 75: elementos de altura e duração combinados em evento (PRITCHETT, 1993, p. 82). | 161 |
| Figura 25 - Excerto de Four - Seção A - três primeiras pautas - Times-brackets. | 163 |
| Figura 26 – Four - John Cage - Section A - Part 1 - Comparação Time-brackets. | 164 |
| Figura 27 – Time-brackets e macro-forma em Four de John Cage. | 165 |
| Figura 28 - Divisão formal de <i>Projections 1</i> por Welsh (1996). | 169 |
| Figura 29 - Projection 4 de Morton Feldman, p. 1. | 171 |

| | |
|--|-----|
| Figura 30 - Twenty-Five Pages de Earle Brown - p.1..... | 174 |
| Figura 31 - <i>For 1, 2 and 3 People</i> (WOLFF, 1964)..... | 177 |
| Figura 32 - Notas introdutórias de <i>For 1, 2 or 3 People</i> de Wolff. Regras de ataques e durações (WOLFF, 1964). | 178 |
| Figura 33 - Notas Introdutórias - <i>For 1, 2 or People</i> (WOLFF, 1964)..... | 178 |
| Figura 34 – Esquema da forma-pronúncia. | 193 |
| Figura 35 – Esquema dos materiais em <i>PAN</i> | 196 |
| Figura 36 – Arquétipo de base a partir de <i>Votre Faust</i> , de Pousseur, e sua derivação pelo módulo cíclico de base para o perfil A em <i>Profils écartelés</i> , de Flo Menezes. | 199 |
| Figura 37 – Uso dos arquétipos e projeções do perfil A em <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes. | 199 |
| Figura 38 – Rede harmônica (parcial) temperada a partir do arquétipo de base A – <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes..... | 200 |
| Figura 39 – Rede harmônica microtonal a partir da rede harmônica (temperada) A – <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes..... | 200 |
| Figura 40 – Processo de multiplicação de frequências a partir da rede harmônica A – <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes. | 201 |
| Figura 41 – <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes. Início da Forma-pronúncia: Momento /s/, primeiro fonema de <i>solidarité</i> | 202 |
| Figura 42 – Transição do Moment [a] para Moment[r] – <i>Profils Écartelés</i> , de Flo Menezes. | 203 |
| Figura 43 – Correlação entre as texturas pianísticas e os eventos do <i>tape</i> – <i>Profils écartelés</i> , de Flo Menezes..... | 205 |
| Figura 44 – Microforma <i>Introdução à Pedra</i> | 213 |
| Figura 45 – Macroforma de <i>Introdução à Pedra</i> | 213 |
| Figura 46 – Micro e macro formas em <i>Introdução à Pedra</i> | 215 |
| Figura 47 – <i>Escultura Heavy Metal de Milton Machado</i> (ITAÚ CULTURAL, 2018)..... | 216 |
| Figura 48 – Grito inicial "musicado" – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 225 |
| Figura 49 – Gesto de ataque nas cordas – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 227 |
| Figura 50 – Gesto final – <i>A Dream within a Dream</i> | 227 |
| Figura 51 – Gesto/figura dó5 no <i>piccolo</i> – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 227 |
| Figura 52 – Gesto/figura dó5 no <i>piccolo</i> – seção I, c. 99-107 – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 228 |
| Figura 53 – Gesto dó5 no <i>piccolo</i> , seção J – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 228 |
| Figura 54 – Gesto dó no <i>piccolo</i> , c. 128-131 – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 228 |
| Figura 55 – Gesto dó5 no <i>piccolo</i> , seção M – <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro. | 229 |
| Figura 56 – Primeira página de <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> , de Tatiana Catanzaro..... | 233 |
| Figura 57 – Gesto inicial – <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> , Tatiana Catanzaro. | 234 |

| | |
|---|-----|
| Figura 58 – C.5-7 – <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> , de Tatiana Catanzaro. | 235 |
| Figura 59 – C.11-19 - <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> , Tatiana Catanzaro. | 235 |
| Figura 60 – C. 37-38 – <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> , de Tatiana Catanzaro. | 236 |
| Figura 61 – Gestos da mão esquerda em notação. | 244 |
| Figura 62 – Gesto da mão direita na partitura. | 245 |
| Figura 63 – Gestos percussivos na partitura. | 246 |
| Figura 64 – Trecho inicial de <i>Sequenza XI</i> para violão solo de Luciano Berio. | 247 |
| Figura 65 – <i>Patch</i> de <i>Gest' Ação I</i> criado no ambiente <i>Pure Data Extended</i> | 249 |
| Figura 66 – Gestos na primeira página de <i>Gest'Ação I</i> (SANTOS, 2019). | 251 |
| Figura 67 – Número de gestos na primeira página de <i>Gest'Ação I</i> - Jorge L Santos. | 253 |
| Figura 68 - Gestos na seção "Calm" em <i>Gest'Ação I</i> (SANTOS, 2019). | 253 |
| Figura 69 - Momentos K, D, M e I de <i>Momento</i> de Stockhausen. | 255 |
| Figura 70 - Momentos de <i>Uma Noite no Rio</i> para violão – (SANTOS, 2019). | 255 |
| Figura 71 - Momento I-Mu - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2018). | 257 |
| Figura 72 - Geração de figuras para Momentos Milan (<i>Uma Noite no Rio</i>) no OpenMusic. | 259 |
| Figura 73 – Excerto produzido no OpenMusic para <i>Uma Noite no Rio</i> – Momentos Milan. | 259 |
| Figura 74 - Submomento Milan-I - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 260 |
| Figura 75 - Primeira página do submomento Milan-II - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 261 |
| Figura 76 - Trecho de Interferência (Inserção), na sua 1ª versão, no submomento Milan-II - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 262 |
| Figura 77 - Página inicial do submomento Milan-III - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 263 |
| Figura 78 - Interferência (Inserção) no submomento Milan-III - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 263 |
| Figura 79 - Compassos finais do submomento Milan-III - <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 264 |

Lista de Quadros

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 – Exemplos de estrutura, forma, estado e processo em <i>Kontakte</i> (ROSSETTI, 2017, p. 143). | 127 |
| Quadro 2 – Características dominantes dos Momentos K, M e D em <i>Momente</i> de Stockhausen. Fonte: (SMALLEY, 1974, p. 28)..... | 141 |
| Quadro 3 – Momentos D e respectivas durações. | 145 |
| Quadro 4 – Aspectos gerais da forma segundo Flo Menezes..... | 189 |
| Quadro 5 – Transtextualidade, narratividade e transdução..... | 237 |
| Quadro 6 – Gestos Instrumentais da mão esquerda..... | 243 |
| Quadro 7 - Gestos Instrumentais da mão direita..... | 245 |
| Quadro 8 – Gestos percussivos | 245 |
| Quadro 9 – Relação entre seção e módulos do <i>Patch</i> de Gest’Ação I (SANTOS, 2019)..... | 252 |
| Quadro 10 – Características ou modos de ser dos Momentos em <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019). | 256 |
| Quadro 11 - Características gerais de Momentos Milan em <i>Uma Noite no Rio</i> (SANTOS, 2019)..... | 258 |

Lista de Tabelas

| | |
|--|-----|
| Tabela 1 - Divisão dos Momentos da 1ª metade de <i>Sinfonia de Instrumentos de Sopro de Stravinsky</i> . Adaptado de Kramer, 1978, p. 185. | 104 |
| Tabela 2 - Divisão dos submomentos da 1ª metade de <i>Sinfonia de Instrumentos de Sopro</i> de Stravinsky. Adaptado de Kramer, 1978, p. 185..... | 104 |
| Tabela 3 – Proporções entre submomentos do Momento 1 em <i>Sinfonia de Instrumentos de Sopro</i> de Stravinsky..... | 105 |
| Tabela 4 – Seções da parte II de <i>Profils Écartelés</i> de Flo Menezes..... | 202 |
| Tabela 5 – Seções de <i>A Dream within a Dream</i> , de Tatiana Catanzaro..... | 226 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
| COMPOSIÇÃO É PESQUISA?..... | 23 |
| DESAFIOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA EM PROCESSOS CRIATIVOS | 29 |
| O problema do conceito de forma | 33 |
| Debate teórico e musicológico sobre forma na música contemporânea | 35 |
| ANÁLISE DAS OBRAS | 37 |
| ENTREVISTAS | 38 |
| ESTRUTURA DO TRABALHO | 40 |
| 1 - SOBRE A FORMA..... | 42 |
| 1.1 HILEMORFISMO ARISTOTÉLICO..... | 43 |
| 1.1.1 Matéria-prima..... | 46 |
| 1.1.2 O princípio da individuação | 47 |
| 1.1.2.1 Princípio da unidade x princípio da individuação | 48 |
| 1.1.3 Matéria envolvendo forma | 49 |
| 1.2 ADORNO E A MÚSICA INFORMAL | 51 |
| 1.2.1 Forma no período de transição do tonal para os pós-tonal | 52 |
| 1.2.2 Crítica ao estatismo musical: o problema das vanguardas | 54 |
| 1.2.3 Quase manifesto: <i>Musique informelle</i> | 56 |
| 1.2.3.1 Uma gramática nova: tematismo e equivalentes na música informal | 59 |
| 1.2.3.2 Limites da música informal..... | 60 |
| 1.3 OBRA ABERTA E FORMA ABERTA..... | 63 |
| 1.3.1 Obra aberta é o mesmo que forma aberta? | 68 |
| 1.4 UMA BREVE TAXONOMIA DA FORMA NA COMPOSIÇÃO DO SÉCULO XX POR WENNESTROM | 71 |
| 1.4.1 Formas seccionais..... | 73 |
| 1.4.2 Formas desenvolvimentais e variacionais | 75 |
| 1.4.3 Formas estratificadas e interpoladas..... | 76 |
| 1.4.4 Formas abertas..... | 78 |
| 1.5 FORMA SEGUNDO STOCKHAUSEN: FORMAS DRAMÁTICA, ÉPICA E LÍRICA | 81 |
| 1.5.1 Forma por desenvolvimento ou forma dramática | 81 |
| 1.5.2 Forma por variação ou forma épica | 82 |
| 1.5.3 Forma momento ou forma lírica..... | 83 |
| 1.6 FORMA ENQUANTO RECEPÇÃO | 84 |
| 2 - FORMAS NÃO LINEARES: DA FORMA SECCIONAL À FORMA- MOMENTO | 90 |
| 2.1 INTRODUÇÃO..... | 90 |
| 2.2 FORMA-MOMENTO AVANT LA LETTRE OU FORMA SECCIONAL? DEBUSSY, STRAVINSKY E MESSIAEN | 99 |
| 2.2.1 <i>Sinfonia de Instrumentos de Sopro</i> : primeira experiência da forma- momento? | 102 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 2.2.2 | Messiaen: antessala da forma-momento darmstadtiana?..... | 114 |
| 2.3 | FORMALIZAÇÃO DA FORMA-MOMENTO: O ETERNO AGORA DE STOCKHAUSEN..... | 124 |
| 2.3.1 | Definindo momento..... | 126 |
| 2.3.2 | Problema da unidade na forma-momento | 128 |
| 2.3.2.1 | Grau de força e grau de mudança | 129 |
| 2.3.3 | <i>Momento</i> | 133 |
| 2.3.3.1 | Momentos I: Neutralizador..... | 139 |
| 2.3.3.2 | Combinações dos Momentos..... | 141 |
| 2.3.3.3 | Material..... | 143 |
| 2.3.3.4 | Inserções | 143 |
| 2.4 | CONSIDERAÇÕES | 146 |
| 3 | - FORMAS ABERTAS | 149 |
| 3.1 | INTRODUÇÃO: ENTRE A MACRO E A MICROFORMAS | 149 |
| 3.2 | PERSPECTIVAS NA ORIGEM DAS FORMAS ABERTAS: ESCOLA DE NOVA YORK VERSUS PÓS-WEBERIANOS DE DARMSTADT | 154 |
| 3.3 | JOHN CAGE E A ORGANIZAÇÃO DO TEMPO EM MÚSICA: DO SERIALISMO AO ACASO E À INDETERMINAÇÃO | 157 |
| 3.3.1 | <i>Number Series: Four</i> (para quarteto de cordas)..... | 162 |
| 3.4 | MORTON FELDMAN: <i>PROJECTIONS</i> | 168 |
| 3.5 | EARLE BROWN: <i>TWENTY-FIVE PAGES, DECEMBER 1952, FOUR SYSTEMS</i> | 172 |
| 3.6 | CHRISTIAN WOLFF: <i>FOR 1, 2 OR 3 PEOPLE</i> | 176 |
| 3.7 | CONSIDERAÇÕES | 179 |
| 4 | - FORMA POR INTERTEXTUALIDADE..... | 182 |
| 4.1 | INTRODUÇÃO..... | 182 |
| 4.2 | FLO MENEZES: POÉTICA, FORMA-PRONÚNCIA E TRANSTEXTUALIDADE | 185 |
| 4.2.1 | Considerações sobre a forma em música | 185 |
| 4.2.2 | A forma-pronúncia | 192 |
| 4.2.3 | <i>PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskij)</i> (1987-89)..... | 195 |
| 4.2.4 | <i>Profils Écartelés</i> (1988) para piano e sons eletroacústicos..... | 197 |
| 4.3 | RODOLFO CAESAR: INTERTEXTUALIDADE E NARRATIVIDADE FORMAL | 206 |
| 4.3.1 | Sobre forma e planejamento | 208 |
| 4.3.2 | <i>Introdução à Pedra</i> (1992)..... | 210 |
| 4.3.3 | <i>Volta Redonda</i> (1992)..... | 215 |
| 4.3.4 | <i>A Paisagem</i> (1987)..... | 218 |
| 4.3.5 | Considerações..... | 220 |
| 4.4 | TATIANA CATANZARO: DE COMPOSITORA EMPÍRICA À COMPOSITORA PENSIVA ... | 221 |
| 4.4.1 | <i>A Dream within a Dream: d'après le poème éponyme d'Edgar Allan Poe</i> para orquestra | 224 |
| 4.4.2 | <i>Ijahereni</i> para orquestra de câmara (2008/2009) | 230 |
| 4.4.3 | <i>Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi</i> para piano (2015)... | 232 |
| 4.5 | CONSIDERAÇÕES: CONTINUIDADE, MATERIALIDADE, INTERTEXTUALIDADE | 237 |
| 5 | - O PROBLEMA DA FORMA EM DUAS OBRAS PARA VIOLÃO..... | 239 |

| | |
|---|-----|
| 5.1 INTRODUÇÃO..... | 239 |
| 5.2 GEST'AÇÃO I PARA VIOLÃO E LIVE ELECTRONICS (2015)..... | 239 |
| 5.2.1 O conceito de “gesto” em música | 240 |
| 5.2.2 Gestos no violão: breve mapeamento | 242 |
| 5.2.3 Técnica estendida..... | 246 |
| 5.2.4 Escritura/instrumento expandido: o uso do computador | 247 |
| 5.2.4.1 Pure Data | 248 |
| 5.2.5 A obra e a questão da forma | 250 |
| 5.2.6 Considerações..... | 253 |
| 5.3 <i>UMA NOITE NO RIO</i> , PARA VIOLÃO SOLO: UM ENSAIO INCOMPLETO DA FORMA- MOMENTO | 254 |
| 5.3.1 Momentos Milan | 258 |
| 5.3.2 Considerações | 264 |
| CONCLUSÃO | 267 |
| REFERÊNCIAS | 272 |
| APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS | 279 |
| ANEXO A – GEST'AÇÃO I PARA VIOLÃO E LIVE ELECTRONICS | 285 |
| ANEXO B – <i>UMA NOITE NO RIO</i> – MOMENTOS MILAN PARA VIOLÃO SOLO – VERSÃO 1 (2017)..... | 299 |
| ANEXO C – <i>UMA NOITE NO RIO</i> – MOMENTOS MILAN PARA VIOLÃO SOLO – VERSÃO 2 (2019) | 306 |

INTRODUÇÃO

A partir do final do século XIX e ao longo de todo o século XX, as práticas musicais passaram, grosso modo, por imensas e profundas transformações em todos os campos, seja na escrita, nos meios técnicos, na veiculação e na recepção. No campo da música escrita, sobretudo na chamada clássica ou de concerto, de matriz europeia, essas mudanças expressaram, em certa medida, um esgotamento de mais de dois séculos de certa hegemonia do sistema tonal. Por diversas vias, a profunda hierarquia que regia a escrita e a própria lógica do discurso musical no tonalismo foi gradativamente se desfazendo, dando lugar a diversas tentativas de se erigir um novo sistema, ou simplesmente enfatizar um tipo de obra cujos parâmetros tradicionais de altura, timbre, duração e intensidade não fossem mais hierarquicamente estruturados entre si, mas encarados pelas suas qualidades e aspectos característicos. Ainda que se trate mais de um processo e menos de uma ruptura abrupta, o Pós-Segunda Guerra Mundial, que inicia, genericamente, aquilo que chamamos de período contemporâneo da música clássica, viu emergir uma variada gama de propostas e estéticas que se negam e se influenciam mutuamente. Como bem pontua John Cage:

Vivemos em um momento em que, acho, não é de um [único] *mainstream*, mas de muitos caminhos/fluxos (*streams*), ou mesmo, se você insistir na ideia do tempo como um rio, [um tempo em] que chegamos ao delta, e mesmo talvez além do delta, em direção a um oceano que volta aos céus¹ (CAGE *apud* ROSS, 2016).

É nesse contexto que problematizamos a forma musical, objeto central desse estudo. Não defendemos a ideia de que o sistema tonal deixou de existir como referência válida. Sabemos que a pluralidade e a heterogeneidade das práticas composicionais, verificadas ao longo do século XX, sobretudo na segunda metade, e neste início de século XXI, permitem também que, para uma imensa gama de criadores musicais, as estruturas do sistema tonal, mais ou

¹ *We live in a time I think not of mainstream, but of many streams, or even, if you insist upon a river of time, that we have come to delta, maybe even beyond delta to an ocean which is going back to the skies.* — JOHN CAGE, KPFA RADIO, 1992 (ROSS, 2016, Location 6489).

menos expandido, permaneçam como paradigma. Todavia, para aqueles criadores que buscaram outras formas de escrita não mais atrelada às hierarquias do sistema tonal e toda sua “gramática normativa”, a forma se apresentava, e ainda se apresenta, como um novo desafio. Se o sistema tonal tinha como elemento unificador, como eixo central, a harmonia e suas relações de funcionalidade, as novas maneiras de lidar com os elementos da música deixam várias incógnitas ou lacunas sobre como organizar estes elementos no espaço-tempo da obra visto que eles já não obedecem à uma gramática estruturada e quase auto-organizável. Nosso problema pode ser melhor expresso nas palavras de Hasty:

Com o desaparecimento da continuidade rítmica do pulso, do compasso, e da estrutura periódica da frase, e o abandono da força organizacional de um único centro tonal, a música do século XX levantou questões fundamentais sobre a forma musical. Tem havido muitas tentativas de entrar em acordo com os desenvolvimentos radicais de nossa era, mas ainda assim nenhum consenso foi alcançado (HASTY, 1986, p. 58)².

A primeira metade do século XX e o imediato Pós-Segunda Guerra viu a busca pela tentativa, mais ou menos declarada, de substituição do sistema hegemônico, o tonalismo funcional, por um outro arranjo normativo. Após um período de certa convulsão, o serialismo dodecafônico da chamada Segunda Escola Vienense se apresentou como proposta formalizada de normativa composicional. No nosso entender, ainda que seja possível problematizar a forma nessa escola, a proposta altamente hierarquizada e centrada no parâmetro altura deixa claro que a forma obedece a uma estrutura razoavelmente pré-determinada. Mais do que isso, recorria-se, frequentemente, na primeira fase do serialismo, a formas tradicionais. Pierre Boulez, por exemplo, enxergava limites no método dodecafônico, no qual viu certo retorno a procedimentos tradicionais de organização formal (SANTOS, 2014, p. 53):

² *With the disappearance of the rhythmic continuity of pulse, measure, and periodic phrase structure, and the abandonment of the organizing force of a single tonal center, twentieth-century music has raised fundamental issues of musical form. There have been many attempts to come to terms with the radical musical developments of our era, but as yet no consensus has been reached.*

[Em oposição a Webern] Berg e Schoenberg, em compensação, passaram imediatamente a edificar obras musicais de complexidade pelo menos igual às obras precedentes [de outros períodos e compositores]. Esse fato levou-os, naturalmente, a se apoiarem em princípios de composição anteriores aos da técnica serial (forma sonata, rondó ou formas pré-clássicas: giga, passacalha, coral etc.) (BOULEZ, 2008, p. 26).

Por outro lado, o grande objetivo estético e intelectual de Boulez naquele momento, década de 1950, era somar os vienenses, especialmente Webern, a Stravinsky, sem desprezar, muito pelo contrário, aglutinando, o legado de Debussy no campo da textura e do timbre e os avanços de Messiaen na sistematização do ritmo, construindo uma linguagem estruturalmente organizada, uma nova morfologia, como o próprio define:

Com esta intenção, devemos alargar os meios de uma técnica já encontrada; esta técnica foi até agora objeto de destruição e por isto mesmo ligada àquilo que ia destruir; assim, nosso primeiro desejo é dar-lhe autonomia. Ligar o mais possível as estruturas rítmicas às estruturas seriais por organizações comuns, incluindo igualmente as outras características do som: intensidade, modo de ataque, timbre. Ampliar, em seguida, essa morfologia e torná-la uma **retórica aglutinante** (BOULEZ, 2008, p. 141, grifo nosso).

Como afirma Griffiths (2013), o serialismo integral foi uma extensão e sistematização dos princípios seriais, inicialmente, para as alturas adotados de maneira sistemática pela Segunda Escola de Viena, associados a procedimentos seriais com o ritmo, realizados por compositores como Messiaen (*Modes de valeur et d'intensités* para piano), Berg (*Suíte Lírica*, 3º movimento), Webern (*Variações op.30* para orquestra) e com séries não dodecafônica empregadas por Stravinsky (*Cantata*), entre outros compositores (GRIFFITHS, 2013). Ainda que esse serialismo estivesse na base do pensamento, por exemplo, da *Elektronische Musik*, e que fosse possível identificar traços de continuidade em muito da produção de Stockhausen, a ideia de uma gramática rigidamente orientada preconiza, parcialmente, uma forma, resultante das definições seriais tomadas a priori. Não estamos afirmando com isso que a forma não fosse um desafio para os compositores que adotaram o serialismo, todavia, ao pensarmos o problema da forma, estamos considerando um estado em que, mesmo com técnicas e procedimentos – e até mesmo estéticas – variados, o modo de organizar espacial e temporalmente os eventos sonoros não era dado

por qualquer normativa de caráter organizacional, ou seja, não há uma sintaxe sugerida que permita se estabelecer relações entre elementos, partes ou objetos sonoros.

Uma diferença fundamental entre as várias correntes musicais verificadas na contemporaneidade em relação às práticas mais hegemônicas do passado é a inexistência de uma “gramática” consolidada. Música Concreta, Música Eletrônica, Espectralismo, Minimalismo, Acaso, Aleatoriedade, Música Estocástica todas essas correntes representam projetos estéticos, conjuntos de técnicas, mas dificilmente poderia se falar num conjunto sintático e semântico que fundamentasse uma [espécie de] gramática específica no sentido mencionado, anteriormente, por Boulez. Mesmo o serialismo que tinha na sua formulação um projeto de tal ordem, dificilmente pode ser considerado um sistema coeso tal qual o tonalismo, embora seus criadores buscassem isso expressamente.

Compartilhamos a ideia de José Henrique Padovani Velloso (2013) de uma compreensão alargada das técnicas e dos objetos técnicos voltados às práticas sonoras, reconhecendo-se neles traços de pensamentos e gestos humanos que foram constituídos e transmitidos ao longo de gerações, sendo determinantes para os processos criativos na música (VELLOSO, 2013, p. 3). As técnicas não são algo apartado do momento histórico, da cultura em que foi desenvolvida ou das ideias mais abstratas. Elas, entretanto, não formam um todo em que se permita falar de um sistema nos moldes do sistema tonal. Essa questão nos parece importante porque é exatamente nessa lacuna que o problema da forma surge, ou seja, como estabelecer relações, seja no plano espacial, seja no plano temporal – tratando-os aqui, didaticamente, como esferas distintas – entre os diversos modos de tratamento do material sonoro. Um dos problemas visíveis disso está na música mista em que dois universos, o do microssom e do macrossom, compõem uma dada obra. Como estabelecer unidade e relações coerentes quando matéria e tempo (forma) parecem mundos apartados.

Nossa pesquisa busca, então, problematizar essa questão em três momentos distintos, mas complementares. O primeiro, aborda dois recortes de

abordagens formais que, embora tenham se cruzado em algum momento, caminharam para pontos distintos.

A primeira proposta é a que se inicia com abordagens formais que não seguem, *strictu sensu*, o *script* serial dodecafônico, mas que busca romper com a direcionalidade e linearidade do discurso musical por meio da elaboração de eventos ou momentos relativamente independentes uns dos outros. A essa solução demos o nome de *forma seccional*. Em parte, como consequência desse processo, e das discussões produzidas nos Cursos de Férias de Darmstadt, ligadas, portanto, a um desenvolvimento ulterior do serialismo, chegou-se a experimentações formais radicais em relação à concepção do tempo. Nesse contexto se incorpora, naturalmente, o advento da música eletroacústica e todas as suas imensas consequências para o modo de se pensar o fazer musical. Essa perspectiva, em última instância, busca por em xeque a continuidade temporal, mas mantém-se, via de regra, presa a uma noção, relativamente, hilemórfica e isomórfica da obra musical. A forma dada como elemento *a priori*, elaborada por noções separadas de matéria (materiais musicais, técnicas) e forma (planejamento estrutural que não depende, em tese, fundamentalmente do material sonoro trabalhado). Além de discutirmos algumas obras que compõem essas experiências, iremos trabalhar uma obra que implementa o conceito forma-momento de Stockhausen por esta reunir ao mesmo tempo uma proposta de obra aberta, um modelo formal explícito, uma busca por questionar a lógica teleológica das formas do passado, sem, no nosso entender, escapar de uma visão isomórfica de obra.

A segunda, esquematicamente num outro extremo, é a proposta coetânea do acaso e da aleatoriedade dos membros da Escola de Nova York, cujo nome de John Cage desponta de maneira mais reluzente. Partindo de um ponto razoavelmente semelhante ao dos darmstadtianos, os criadores desse grupo levaram ao limite a abertura formal, numa concepção heteromórfica radicalmente aberta e maleável em que não só a ordem temporal, mas os próprios objetos sonoros estão sujeitos a uma mutação constante. Trabalharemos algumas obras de John Cage, e subsidiariamente de Feldman, Wolf e Brown que exploram a aleatoriedade e a indeterminação tanto no nível da

microforma, dos objetos/figuras/gestos, quanto da macroforma, das relações entre esses objetos e sua distribuição no espaço-tempo.

A segunda parte deste trabalho abordará a reflexão sobre a forma a partir das vozes de alguns compositores contemporâneos. Ainda que o caminho quase natural numa pesquisa acadêmica seja focar a reflexão sobre nomes de referências, especialmente quando se trata de uma abordagem que trata do tema de maneira generalista, ou seja sem se focar num autor, obra, escola ou estética específicas, uma pergunta nos ocorreu quase imediatamente: se o problema inicial é “como os compositores resolvem o problema da forma em suas obras?”, por que não perguntar diretamente para, ao menos, alguns deles? Aquilo que surgiu como um recurso metodológico auxiliar foi, gradativamente, ganhando centralidade na medida em que permite que o trabalho traga para o presente um debate que tenderia a ficar no campo apenas bibliográfico. Essa pesquisa, além do mais, tem um olhar não puramente musicológico. Ela parte de um problema concreto de um compositor-pesquisador. Busca, nesse sentido, promover a perspectiva orgânica de quem se depara, em tese ao menos, com essa questão no exercício da criação. A relação entre poética e forma é, nessa parte da pesquisa, explorada por meio de entrevistas qualitativas e da análise de obras ou excerto de obras dos compositores abordados, tendo subsidiariamente textos e análises dos próprios criadores ou de musicólogos. Tentar entender como na prática composicional se dá a questão da forma passa necessariamente por compreender a própria poética dos compositores, que muitas vezes inclui o uso de variadas propostas estéticas, algumas até mesmo antagônicas. Diversos compositores contemporâneos, ainda que trabalhem com um leque harmônico mais amplo, revelam um tratamento formal mais recorrente, geralmente, trabalhando com noções mais tradicionais de forma, cuja a ênfase na linearidade e na organização espaço-temporal é notória. Nesse sentido, buscamos explorar criadores que nos pareçam lidar com a prática composicional de maneira mais exploratória ou, ao menos, indagatória. Isso, como algumas entrevistas demonstraram, não implicava que a forma fosse uma questão presente de maneira consciente na prática ou nas reflexões desses autores, o que representou, algumas vezes, um desafio para a pesquisa.

A terceira parte da pesquisa trata da produção composicional. Como dito, essa é uma pesquisa que parte de um problema concreto de um compositor ainda muito longe de uma consolidação estética. Naturalmente, as obras compostas e analisadas buscaram se centralizar na questão da forma. Duas obras serão discutidas nessa tese, a primeira reflete o primeiro e mais fundamental problema proposto; como a partir de um vasto leque de possibilidades é possível organizar a forma? Na peça *Gest'Ação I*, a definição de um conceito central, o gesto instrumental, a produção de materiais a partir dessa ideia, o uso da eletrônica, nada disso sugeria, por si só, uma certa organização formal. A segunda obra, *Uma Noite no Rio*, para violão solo, buscou explorar a forma-momento, utilizando, todavia, outras maneiras de abordar alguns dos elementos explorados por Stockhausen. Elementos de tensão e desafios, como a nossa imensa dificuldade em abrir mão da recorrência e repetição e de certa continuidade dramática na forma-momento, a despeito do que em tese pressupõe esse o modelo de Stockhausen, serão relatadas como parte do processo criativo de encarar nosso problema inicial: como, afinal, resolver a questão da forma quando todas as possibilidades criativas são possíveis.

Composição é pesquisa?

Para tentarmos entender o lugar desse trabalho no campo de pesquisa acadêmico, buscaremos introduzir um debate que nos ajudará a localizar nosso espaço.

Nos últimos anos, uma discussão tem tomado as redes, blogs e listas de discussão e alguns congressos ou painéis³ na Europa, EUA e mesmo no Brasil: processos criativos, composição em especial, podem ser classificados como pesquisa acadêmica? A discussão veio à tona após a publicação na revista *Tempo*, de abril de 2015, do artigo *Composition is not research* de John Croft. O assunto, naturalmente, já era debatido publicamente antes. É possível encontrar reflexões sobre isso em blogs de Internet desde pelo menos a década de 2000.

³<http://www.city.ac.uk/events/2015/november/can-composition-and-performance-be-research-critical-perspectives>

Os compositores e doutores em música britânicos Lauren Redhead⁴ e Aaron Holloway Nahum⁵ já debatiam em seus respectivos blogs sobre o quanto estudos em composição podem ou não ser classificados como pesquisa no sentido acadêmico do termo. O artigo de Croft foi a faísca de uma fogueira que não havia se esgotado. Debates voltaram, não apenas no Reino Unido, epicentro da discussão, mas em diversos outros países e línguas. A discussão gerou até mesmo um seminário realizado na *City University* de Londres com o título: *Composição e performance podem ser pesquisa?*⁶ Resumidamente, o artigo de Croft defende que pesquisa e composição possuem natureza, meios e propósitos diferentes, quando não opostos. O autor começa de forma incisiva:

Há, em geral, dois tipos de compositores na academia de hoje - aqueles que trabalham sob a ilusão de que estão fazendo uma espécie de "pesquisa", e aqueles que reconhecem o absurdo desta ideia, mas que continuam a supervisionar os estudantes de doutorado, fazer pedidos de financiamento e documentar suas atividades como se isso fosse verdade (CROFT, 2015, p.1)⁷.

Para ele, ao adentrar o universo acadêmico e conseguir obter algum financiamento para seus projetos, a atividade composicional precisou, consciente ou inconscientemente, forjar um discurso que se adequasse as demandas típicas da produção científica:

O efeito disso é suficientemente pernicioso para atividades que são devidamente descritas como pesquisa; para a composição musical, que agora deve justificar seu lugar na academia obtendo dinheiro para algo que não está realmente fazendo, em primeiro lugar. Tudo isso faz parte de uma tendência geral de trocar o julgamento qualitativo por medidas quantitativas (CROFT, 2015, p. 2).⁸

⁴ <http://weblog.laurenredhead.eu/post/16023387444/is-composition-research>

⁵ <http://www.aaronhollowaynahum.com/is-composition-research/>

⁶ *Can Composition and Performance be Research?*

<https://blogs.city.ac.uk/music/2015/12/08/can-composition-and-performance-be-research-video-of-research-seminar-november-25-2015-and-reflections-by-roya-arab/>

⁷ *There are, by and large, two kinds of composers in academia today – those who labour under the delusion that they are doing a kind of ‘research’, and those who recognise the absurdity of this idea, but who continue to supervise PhD students, make funding applications, and document their activities as if it were true*

⁸ *The effect of this is pernicious enough for activities that are properly described as research; doubly so for musical composition, which now must justify its place in the academy by obtaining money for something it isn't really doing in the first place. This is all part of a more general tendency to outsource qualitative judgement to quantitative measures*

Muitos dos pontos que Croft levanta revelam uma visão de pesquisa e ciência um tanto enrijecida, o que abriu margem para que críticos, compositores-acadêmicos em sua maioria, pudessem respondê-lo. Um dos pontos mais frágeis de Croft é afirmar que em composição não é possível propor “questões de pesquisas” de fato. O autor ilustra seu argumento com o que consideraria hipotéticas questões sobre as descobertas composicionais de certos criadores:

Imagine, se você quiser, um pedido de financiamento de pesquisa de Schoenberg. Pergunta de pesquisa: 'posso fazer música em que todas as classes de altura são tocadas igualmente sempre?'. Resposta: sim! Ou um [pedido de financiamento] de Grisey: 'Posso fazer acordes oriundos das alturas reveladas pela análise de espectros?' Resposta: sim! Posso escrever uma peça sonificando o genoma humano? Na verdade, sim! Se a resposta à sua "pergunta de pesquisa" é sempre (trivialmente) "sim", então não há pesquisa em andamento.⁹ (IBID, p.1)

Em resposta, Martin Parker Dixon vaticina: “essas não são questões de pesquisa. São no máximo ‘exemplos de questões idiotas’¹⁰”(2015, p.2). Em seguida, Dixon apresenta o que seriam questões de pesquisa pertinentes, por exemplo, no campo da composição, utilizando o dodecafonismo como problema inicial:

[Hipótese]: A técnica de 12 tons é uma forma viável de escrever música hoje.
 Pergunta de Pesquisa: O que significa "viabilidade" aqui?
 PP: Que tipo de historiografia está presente nessa afirmação? Ou seja, como devemos entender a importância do "hoje", o presente?
 PP: A técnica de 12 tons implica o conceito de uma classe de altura. Esse conceito redutor é coerente e relevante perceptivamente?
 PP: Quão problemáticos são os resíduos tonais em estruturas de 12 notas?¹¹ (DIXON, 2015, p. 2)

⁹ *Imagine, if you will, a research funding application from Schoenberg. Research question: ‘can I make music in which all pitch classes are played equally often?’. Answer: yes! Or one from Grisey: ‘can I make chords out of the pitches revealed by spectra analysis?’ Answer: yes! Can I write a piece by sonifying the human genome? Actually, yes! If the answer to your ‘research question’ is always (trivially) ‘yes’, then there’s no research going on.*

¹⁰ *These questions are not research questions, they are just questions of the order “do you want salt on your chips?” or “can I hold my breath for longer than 2 minutes?” They are not activated by any overt cognitively significant claim, and they do not stimulate the specification of important sub problems. Neither are they interesting. As he quite rightly adds: “If the answer to your ‘research question’ is always (trivially) ‘yes’, then there’s no research going on.” But these examples are not proof of the categorical impertinence of posing research questions in composition.*

¹¹ *The 12-tone technique is a viable way of writing music today.*

RQ: What does “viability” mean here?

RQ: What kind of historiography is active in this claim? i.e., How should we understand the importance of the “today”, the present?

Dixon considera, em conclusão, que desde que os compositores explicitem seus objetivos, teorias, métodos de reflexão, técnicas e valores composicionais de forma clara e compartilhável para sua comunidade, a composição pode sim se tornar pesquisa, ou seja, um conhecimento novo. Não é exatamente a composição em si, ele reconhece, mas a explicitação das reflexões que levaram a ela (DIXON, 2015, p. 4). Em diálogo direto com Croft, e de certa forma em resposta a Dixon, Luk Vaes¹² argumenta que mesmo quando tais métodos, objetivos e técnicas são explicitados, eles não realizam, frequentemente, qualquer comunicação significativa com a própria comunidade dos músicos:

E isso independentemente de se uma composição ou performance está sendo considerada. Mesmo para meus mais experientes colegas pianistas pesquisadores, eu posso tocar uma peça que explora os *insights* desenvolvidos através da pesquisa, os quais eles são incapazes de identificar. Eles podem tentar copiar o resultado, mas isso é tudo, e copiar os resultados da pesquisa é tão inútil quanto ensinar alguém a tocar um instrumento, fazendo com que o aluno apenas ouça como o professor faz. Em ambos os casos, a transferência do conhecimento incorporado para alguém que quer ser capaz de usá-lo para uma exploração mais aprofundada, na maioria das vezes, corre o risco de falhar miseravelmente (VAEZ, 2015, s.p.)¹³.

O debate, como pudemos mostrar rapidamente, é complexo e sem solução consensuada. Nosso interesse em expor essa questão está na estreita relação entre a própria controvérsia sobre o estatuto científico da pesquisa em processos criativos e a construção de uma metodologia apropriada num campo dos processos criativos.

Tendemos a concordar que a mera descrição, ainda que

RQ: The 12-tone technique entails the concept of a pitch-class. Is this reductive concept coherent and relevant perceptually?

RQ: How problematic are tonal residues in 12-note structures?

¹² <http://artisticresearchreports.blogspot.com.br/2015/06/when-composition-is-not-research.html>

¹³ *And this is regardless of whether a composition or its performance is considered. Even to my most experienced fellow pianist-researchers, I can play a piece that exploits insights developed through research, which they are then unable to identify. They can try and copy the result, but that is all, and copying research results is as futile as teaching someone to play an instrument by having the student only listen to how the teacher does something. In both cases, the transfer of the embodied know-how to someone who then wants to be able to use it for further exploration, mostly risks miserable failure.*

pormenorizada e longa, do processo composicional, por mais inovador e criativo que possa parecer, não substancia uma pesquisa em termos acadêmicos. Ainda que uma tese ou dissertação tradicionais sejam também um relatório sistematizado de algo, no caso a própria pesquisa, o relato do passo a passo de uma composição (ou mais de uma) por si só tende a não suscitar um diálogo com as questões estéticas ou técnicas que gravitam entorno da subárea composicional – qualquer que seja sua vertente. Parece-nos que há uma diferença entre uma problematização teórica sobre aspectos do pensamento composicional que resulta numa experimentação ou tentativa de aplicação dessas reflexões, mesmo com um alto grau de subjetividade, e a pura descrição autorreferida – com ocasionais diálogos intertextuais com outros criadores – de uma obra ou portfólio que não problematiza ou levanta questões pertinentes para a área.

Como saída possível, Silvio Ferraz propõe a existência de um *locus* no meio acadêmico como um espaço de criação artística, seja de objetos artísticos, seja de escritos sobre tais objetos, cujo vetor seria a interdisciplinaridade. Ele distingue três relações entre arte e outras disciplinas ou mesmo entre as artes. A primeira, ele nomeia de relação técnica, na qual “uma disciplina vem ao auxílio de outra enquanto ferramenta para compreensão ou produção (na música teríamos a acústica, a computação, os sistemas cognitivos, a matemática)” (FERRAZ, 2015, p.154). A segunda seria a relação poética, na qual toda disciplina se transforma em reservatório de imagens para a invenção. A terceira é a relação legitimadora, a qual ele critica, pois, as disciplinas cujo discurso é tido como operador de verdades acabam sendo tomadas de empréstimo para legitimar uma ação artística como, por exemplo, os discursos sobre arte-sociedade, arte-natureza, arte-matemática, arte-cognição etc. A despeito dessa distinção, o autor considera que na prática da composição “tudo não passa de relações poéticas, e toda relação poética é frágil, toda relação poética não é da ordem da verdade, e quase toda relação frágil pede por um discurso que o legitime e pede uma técnica” (Ibid, p. 154). Ele ilustra essa perspectiva demonstrando como conceitos extremamente complexos como o de tempo abordados em diversos campos do conhecimento, na música é uma

questão que implica, antes de tudo, em poéticas distintas. O tempo liso e estriado de Boulez, macro e micro tempo de Vaggione, polos temporais de Xenakis etc. (Ibid, p. 156). O mesmo pode ser dito ao se discutir as definições de forma musical.

Para Ferraz, é o desequilíbrio entre os modos técnico, poético e político ou ético do campo da criação que leva a uma interdisciplinaridade estéril, essa relação que chamamos, anteriormente, de arbitrária e o autor classifica como relação de legitimação. Ele propõe então que a pesquisa em arte seja ligada à invenção, ou seja, que ela não opere no mesmo modo que as ciências empíricas, mas, ao contrário, mais próxima da especulação, numa dialética distinta da operada pela ciência cartesiana:

Desta dinâmica não temos como escapar. No campo da composição, da criação artística, o interdisciplinar é a relação entre a disciplina e a não disciplina, entre o linear e o não linear, o discurso e o sem discurso de um modo em que o não disciplinado desloca a disciplina, a desterritorializa (no sentido de Deleuze e Guattari) (FERRAZ, 2015, p. 157).

Nossa pesquisa, portanto, busca trabalhar, primordialmente, entre a problematização teórica e suas aplicabilidades, de um lado, e, secundariamente, exercitar composicionalmente essas reflexões, do outro. Em alguma medida está situada no campo da invenção, do linear e do não linear que Ferraz se refere. A questão da forma na música contemporânea, nosso “objeto” de pesquisa, pode ser abordada sob diversos ângulos: o intérprete pode questionar em que medida compreender a forma de uma música experimental pode influenciar suas decisões interpretativas; o musicólogo pode levantar a questão como parte de uma reflexão teórica mais ampla ou sobre um compositor ou grupo de compositores específicos e suas implicações históricas. O próprio conceito de forma é sujeito a controvérsia, sobretudo, pela sua associação com um pensamento estético do passado. A nossa maneira de trazer a questão tem um viés composicional porque parte de uma pergunta pessoal diante do ato de compor: como organizar ou estabelecer relações entre os elementos musicais (alturas/frequências, timbre/espectros, ritmo/tempo, textura, gestos, figuras etc.) numa dada obra? Se a composição é, antes de tudo, uma inquirição pessoal, a

perspectiva que levantamos começa num problema que nós enfrentamos como compositor. A pergunta seguinte, e quase inevitável, é: como os outros compositores contemporâneos tem lidado com isso? A pergunta tem como vontade de verdade – para utilizar um conceito usado por Michel Foucault – uma resposta mediada, necessariamente, pelo propositor da questão, ou seja, por nós mesmos. Iremos esboçar na seção seguinte os caminhos que propomos para chegar a possíveis, mas inconclusas, respostas, sejam aquelas oferecidas por musicólogos da música contemporânea – que discutiram desde as formas seccionais da primeira metade do século XX às formas abertas da década de 1960 – sejam aquelas reportadas por compositores pós-1945 deixadas em textos, entrevistas e outras fontes. Buscamos tais respostas também de compositores atuantes hoje (na música instrumental e vocal, eletroacústica e mista), ora por depoimentos e entrevistas de acesso público, ora pela análise de excertos ou obras musicais desses grupos de compositores (os “clássicos” da contemporaneidade e os entrevistados contemporâneos), naquilo que as obras possam acrescentar à problematização. Finalmente, qual cantilena pode surgir dessa reflexão, ou seja, que obras são passíveis de serem produzidas a partir da mediação dessas vozes e ideias entrecruzadas.

Desafios metodológicos da pesquisa em processos criativos

Discutir a metodologia empregada na nossa pesquisa é tentar desvendar os caminhos pelos quais temos percorrido em busca da formação de uma narrativa coerente e coesa que reflita as questões e problemas que propusemos abordar.

A pesquisa em música tem se defrontando longamente com desafios de ordem metodológica. O primeiro desafio é o próprio sentido das pesquisas nessa área. Se as ciências humanas e sociais se digladiaram durante décadas em busca de saídas metodológicas que não fossem a mera reprodução das metodologias das ciências exatas e da natureza – sem, contudo, perder o desejo de algum grau de objetividade – a pesquisa em música parece ainda estar longe de encontrar uma saída satisfatória para suas questões metodológicas mais específicas. Acreditamos que seja possível diferenciar, grosseiramente, quatro

grandes campos da pesquisa em música: o da musicologia histórica, o da etnomusicologia; o da educação; e o dos processos criativos. Em diversos momentos é difícil definir onde começa um campo e termina outro. Os programas de pós-graduação às vezes separam os estudos sobre prática instrumental em uma linha distinta dos estudos de criação, como é o caso de programa do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) em que “Estudos instrumentais e Performance musical” estão numa linha distinta de “Música, Linguagem e Sonologia” que abriga sonologia e composição musical. No programa de pós-graduação em música da USP (Universidade de São Paulo) há duas áreas de concentração, “Musicologia” e “Processos de Criação Musical”, esta última abriga tanto os estudos voltados para composição quanto para performance. Essas diferenças, embora possam revelar algo da visão do campo por aquele grupo de pesquisadores, não são um problema em si. Áreas como cognição musical, sonologia, computação musical entre outras podem oscilar facilmente entre esses quatro campos a depender dos objetivos da pesquisa. Entretanto, uma diferença que salta aos olhos é a maneira como esses campos da pesquisa em música dialogam com outros, sobretudo, no uso de ferramentas de investigação metodológicas e teóricas comuns com outras áreas. A musicologia e a etnomusicologia parecem cada vez mais inseridas nas pesquisas em história, sociologia e antropologia. Grande parte dos referenciais teóricos e dos modelos de pesquisa de campo, análise e registro de dados tem se valido de referenciais teóricos daqueles campos. A educação é, também, outra área com vasto campo metodológico desenvolvido. Nela, a educação musical, ao menos do ponto de vista metodológico, está confortavelmente instalada entre algumas das várias linhas de pesquisa e metodologias que compõem o campo de pesquisa educacional como um todo. Os processos criativos, todavia, não parecem ter tanta naturalidade, ao menos no âmbito metodológico, nas relações interdisciplinares. É possível observar em diversas teses e dissertações as mais variadas relações transdisciplinares com a filosofia, com a matemática, com as ciências da informação, até mesmo com a biologia. Todavia, diferentemente dos outros campos, no nosso ponto de vista, em que essa relação interdisciplinar – ainda que com alguma tensão – parece ser mais

fluida, nas pesquisas em processos criativos essas relações tendem a parecerem ora um tanto arbitrarias ora uma busca de um discurso legitimador¹⁴. Se a ideia de uma verdade perene já foi há muito desconstruída por filósofos da ciência com Thomas Kuhn¹⁵ e Bruno Latour¹⁶, a vontade de verdade na investigação científica ainda é um norte presente na pesquisa acadêmica nas áreas de humanas, letras e artes. Por exemplo: ao investigar as relações sociais mediadas pelo funk numa dada comunidade, o etnomusicólogo em alguma medida busca se aproximar de uma certa “verdade”. Mesmo que essa “verdade”, temporária, reconheça contradições e diferentes vozes, incluindo a do próprio pesquisador: seja a verdade observada por ele, a narrada pelos atores sociais ou aquela fruto de uma mediação polifônica entre todos os agentes envolvidos num dado recorte social e histórico. Há algo ali que pode ser revelado e que pode impactar a maneira de enxergar um fenômeno social. Porém, como discutimos anteriormente, qual verdade a ser descortinada num estudo sobre os processos criativos de um compositor sobre sua própria obra? Descrever sua própria obra é uma investigação que almeja algum tipo de verdade? Ainda que não seja o caso de uma verdade, essa autoinvestigação se configura numa pesquisa que contribui para a formação do conhecimento do campo? Se fora da universidade essa questão poderia ser facilmente dispensável, no mundo acadêmico, modelado à imagem e semelhança da ciência, tal questionamento é recorrente. Como ressalta Silvio Ferraz (2015, p. 151) “... os caminhos pelo qual o artista escreve parecem estranhos para a universidade, já que a força da invenção (base de sua escrita) não tem por princípio a avaliação por equiparação”. Como dissemos, Ferraz sugere que a transdisciplinaridade é um dos caminhos para esse impasse. Todavia, como levantamos anteriormente, o autor também considera que essa “facilmente se confunde com a relação de legitimação, a arte

¹⁴ Não ignoramos que interdisciplinaridade nas humanidades como um todo tem, ao menos em parte sofrido críticas por suas “imposturas intelectuais” como destacou Alan Sokal em seu famoso livro “Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos” que expõe como renomados filósofos e intelectuais das humanidades abusam da interdisciplinaridade de suas áreas com as de exatas para criar o que os autores chamam de mistificações físico-matemáticas

¹⁵ *A estrutura das revoluções científicas*. 7.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003; e *A Função do Dogma na Investigação Científica*. Thomas Kuhn, 1961

¹⁶ LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. 1997. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. (Trad. Angela R. Vianna) Rio de Janeiro: Relume Dumará. [1988]

que busca ser legítima através do discurso da ciência, da filosofia e da técnica” (FERRAZ, p. 153).

Não pretendemos, naturalmente, responder essas questões levantadas por Ferraz. Buscamos apenas ressaltar que se a pesquisa em música de maneira geral titubeia em relação aos referenciais metodológicos, buscando gavetas já previamente formatadas que deem segurança e coerência formal à pesquisa, a subárea dos processos criativos se depara com problemas ainda mais delicados quanto a um consenso mínimo sobre seus sentidos e linhas metodológicas consolidadas. Como afirma Ferraz: “Se na universidade, ciência, filosofia e técnica já desenvolveram seus modos de relacionar-se com tais discursos de legitimação, não é esta a situação da arte, muito menos da arte na universidade brasileira” (FERRAZ, p. 154).

Percebemos, já no nosso trabalho de mestrado, que definir de maneira rígida uma abordagem para nossa pesquisa seria aprisioná-la ao meio e não ao fim do processo. Se na pesquisa de mestrado, havia um forte viés musicológico analítico, na de doutorado isso é bem mais indefinido. Primeiro, porque nossa pergunta tem um caráter genérico e aberto: como uma certa vertente de compositores contemporâneos lidam com a questão da forma na composição musical? Segundo, porque ela não se limita a compositores ou períodos cronológicos mais restritos. Ela não visa discutir a questão da forma em Stockhausen, em John Cage ou em Tristan Murail. Evidentemente que três dos compositores pensivos mais influentes desse último meio século são relevantes para esse tipo de discussão, mas a pesquisa não busca chegar a uma resposta mais ou menos acabada sobre como compositores da música de concerto contemporânea Ocidental – classificação em si mesma frágil – solucionaram os desafios da organização formal, pois essa tarefa já seria de antemão impossível. Mesmo que uma longa e ampla pesquisa quantitativa fosse conduzida, ela jamais poderia ambicionar encontrar uma equação definitiva para esse problema. Se para muitos, falar numa abordagem formal dominante em períodos de maior consenso quanto a linguagem musical (os grandes períodos como Barroco, Classicismo, Romantismo etc.) é algo temeroso, numa época de fragmentação permanente, de atomização das poéticas, como a

contemporânea, naturalmente qualquer tentativa de generalização deixaria lacunas visíveis. Mesmo ao abordar um único compositor, nos deparamos com uma infinidade de propostas poéticas distintas. Apenas para ficar no “príncipe coroado do reino da Nova Música¹⁷” é possível numerar uma lista imensa de poéticas, em teoria, distintas para as quais outras tantas maneiras de estabelecer a forma poderiam ser levantadas: *serial music*, *point music*, *electronic music*, *new percussion music*, *new piano music*, *spatial music*, *statistical music*, *aleatoric music*, *live electronic music*, *new syntheses of music and speech*, *musical theatre*, *ritual music*, *scenic music*, *group composition*, *process composition*, *moment composition*, *formula composition*, *multi-formula composition*, *universal music*, *telemusic*, *spiritual music*, *intuitive music*, *mantric music*, *cosmic music* (ROSS, 2016). Quantos modelos formais poderiam ser revelados de todas essas propostas poéticas de um só compositor?

Assim, tendo em conta os limites de uma pergunta ampla, e do próprio tempo da investigação, a nossa pesquisa se propõe a uma problematização parcial, cujos resultados serão possivelmente não um retrato fiel do pensamento composicional da atualidade, mas um recorte limitado, mas relativamente aprofundado, de como a questão da forma se apresenta para certos compositores e, possivelmente, como isso pode ajudar a encontrar saídas formais para uma poética pessoal.

O problema do conceito de forma

A discussão conceitual sobre a forma se inicia com a problematização mais geral do próprio termo. Não se trata de uma historiografia do conceito de forma. Por isso, não há uma linearidade cronológica na apresentação. Os conceitos serão apresentados na medida em que contribuem para o debate. Para isso, buscamos discutir brevemente um conceito fundamental em todo e qualquer debate sobre forma: o hileformismo. Esse termo está associado aos escritos e reflexões de Aristóteles. Assim, fizemos um breve apanhado dessas ideias para tentar entender de onde vem a concepção de forma como oposta à

¹⁷ *By common consent, Stockhausen was the crown prince of the new music kingdom* (ROSS, 2016).

matéria e em que medida esse conceito é ainda pertinente no debate atual.

Entre as muitas discussões travadas ao longo do século XX sobre o problema da forma, a proposta por Theodor Adorno é uma das mais profícuas. Se em Aristóteles a discussão estava no campo mais conceitual e abstrato, o debate proposto por Adorno se insere no campo da estética, e inclui uma crítica a duas correntes que trataremos nessa pesquisa sobre forma, a pós-serialista e a da Escola de Nova York, além de propor ele próprio uma saída para o impasse da forma na música contemporânea.

Um terceiro eixo dessas reflexões sobre o sentido da forma foi abordado na discussão sobre o conceito de obra aberta de Umberto Eco. Nosso interesse, naturalmente, era discutir como esse conceito mais geral, amplamente difundido, se relaciona com uma das soluções formais mais desenvolvidas na contemporaneidade, as formas abertas.

Chegando, finalmente, a uma definição mais estritamente musical do termo, discutimos uma possível taxonomia das formas na música contemporânea proposta por Mary Wennerstrom (1975). Ainda no campo musical, apresentamos a classificação das formas propostas por Stockhausen (2009). Diferentemente dos outros compositores tratados na pesquisa, Stockhausen tem uma proposta particular e organizada para o entendimento geral das formas, ainda que não desenvolva essa taxonomia a fundo. Ela nos ajuda a introduzir o modo como o compositor chegou até a forma-momento, um dos objetos centrais de discussão dessa pesquisa.

Por fim, consideramos necessária uma discussão sobre a ideia de forma do ponto de vista da recepção. Ao falarmos de forma a dualidade dimensão poética e estética emerge, sobretudo, quando pensamos na música contemporânea, dado que essas duas esferas parecem frequentemente apartadas no que se refere à forma musical. Assim, embora nossa pesquisa se foque no campo dos processos composicionais, em como compositores lidam o com problema, achamos válido refletir como o conceito de forma pode ganhar outros sentidos quando pensado do ponto de vista da recepção. Utilizamos a discussão levantada por Nicholas Cook (1987) sobre essa perspectiva.

Um elemento conceitual importante é o da forma como processo de

individuação tal como desenvolvido por Gilbert Simondon. Como notaremos, a forma entendida como um processo hilemórfico ainda está presente na própria maneira de descrever o ato composicional mesmo quando pensada em termos de obra aberta. Essa concepção pode ser entendida como isomórfica quando se percebe a forma como um dado abstrato. A negação da forma, muito presente como veremos, no início da década de 1950 vem em parte dessa concepção formal. Em contraposição, Simondon propõe um entendimento de forma no qual a mesma é uma resultante externa, num processo chamado de individuação. Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, fenômeno emergente e irreversível que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são [mais] separáveis (FERRAZ, ROSSETTI, 2016, p. 68). Essa concepção de forma de Simondon está presente no discurso de diversos compositores contemporâneos, como, no caso dessa pesquisa, em Rodolfo Caesar e Tatiana Catanzaro.

Debate teórico e musicológico sobre forma na música contemporânea

A discussão mais conceitual sobre forma funciona, na nossa pesquisa, como uma introdução, uma antessala, um quadro geral para trazer o debate para seu ponto principal: a maneira como o problema vem sendo tratado por compositores, centralmente, e por musicólogos, subsidiariamente, nas últimas décadas. Do ponto de vista musicológico, o primeiro passo é situar se esse é de fato um debate que interessa teóricos e compositores, ou seja, se faz sentido com todas as múltiplas revoluções musicais do século XX discutir esse tema e, se não, por quais caminhos pode-se propor uma reflexão sobre isso.

Christopher Hasty (2016, 1986) esclarece dois pontos que consideramos fundamentais para a condução da nossa investigação: o paradigma de uma produção composicional sem “uma força organizacional unívoca” e as “questões fundamentais sobre a forma musical” ainda não resolvidas e, diríamos, nem mesmo abordadas em muitos casos. Makis Solomos (2005) reforça a centralidade dessa discussão apontando-a como a mais

“desafiadora da música hoje”:

De um modo mais geral, aborda-se o problema da concepção, o qual é, sem dúvida, o desafio mais significativo da música de hoje: a superação da lacuna entre "som" e "estrutura", entre material e forma, ou - para adotar a terminologia Vaggioniana - entre microtempo e macrotempo (SOLOMOS, 2005, p. 311)¹⁸.

Essa parte da revisão bibliográfica e problematização teórica segue, de um lado, essa linha de mapear como alguns musicólogos tem lidado com essas questões e, do outro, como compositores relataram direta e indiretamente tanto suas reflexões mais abstratas sobre esse aspecto da composição quanto relatos do ofício, como memoriais, do fazer composicional. Um dos exemplos cintilantes que podemos demonstrar aqui é o relato do compositor Gottfried Michael Koenig trinta anos depois de suas primeiras experiências nos estúdios de música eletrônica de Colônia (Alemanha) nos anos 1950 e de como, tanto para ele quanto para seus contemporâneos, a forma era um assunto visto com desconfiança:

Curiosamente, no estúdio de Colônia olhava-se com desprezo para compositores que “apenas” tinham problemas formais. É também curioso que a forma era escassamente mencionada; as coisas se focavam [mais] em “materiais” (GOTTFRIED, p. 165, 1987, grifo do autor)¹⁹.

Muitos outros compositores formam essa etapa da revisão bibliográfica por terem também eles teorizados sobre questões formais em suas obras como é o caso de John Cage (1967, 1973, 1993), Morton Feldman (2006), Rodolfo Caesar (1992, 2016; 2016), Tatiana Catanzaro (2007, 2018a, 2018b; 2016), Flo Menezes (2007; 2012; 1997, 1984; 2016) entre outros que tratam direta ou indiretamente da forma na sua poética e reflexões teóricas.

Assim, a revisão bibliográfica caminha em três vertentes: 1) discussão sobre a forma do ponto de vista conceitual e suas relações com uma poética contemporânea; 2) levantamento do debate entre musicólogos a respeito da

¹⁸ *In a more general way, it tackles the problem of conceptualizing what is no doubt the most significant challenge of today's music: the bridging of the gap between "sound" and "structure", between material and form, or – to adopt Vaggionian terminology– between micro-time and macro-time.*

¹⁹ *Oddly enough, the Cologne studio looked down on composers who "only" had form problems. It is also odd that form was scarcely mentioned at all; things focused on "material".*

forma na música moderna e contemporânea – como se deu esse processo de desconstrução de uma organização linear e direcional para uma fragmentária e múltipla e; 3) relatos dos compositores sobre sua relação com o tema tanto em suas práticas criativas quanto como críticos e pensadores dos processos. Esse último item tanto inclui compositores que estavam no nascedouro das novas correntes do Pós-Guerra (especialmente ligados a Darmstadt e a Escola de Nova York, nosso recorte escolhido) quanto compositores que são atuantes brasileiros no momento da pesquisa e que foram entrevistados para ela.

Análise das obras

A análise de obras nesta pesquisa é uma das vozes dessa polifonia investigativa. Ela ocorre tanto indiretamente por meio das análises de outros autores (como Jonathan Kramer, Christopher Hasty, Makis Solomos, Carole Gubernikoff, Flo Menezes, Silvio Ferraz, Tatiana Catanzaro, Celetin Deliège, James Prichett, David Bernstein entre outros diversos) sobre obras das primeiras décadas do Pós-Guerra e da atualidade quanto diretamente a partir da nossa própria leitura de obras e excertos. Os excertos serão muito mais frequentes do que visões gerais das obras. As obras aqui são meios e serão tratadas como tais. A análise pode ajudar a estabelecer conexões entre o que compositor ou musicólogo propôs quanto à forma numa dada obra, mas não se encerra em si. É comum em pesquisas sobre música de concerto, mais ainda no campo da composição e análise, a inclusão quase excessiva de todo tipo de análise: partituras, gráficas, estatísticas, espectrais, algorítmicas, etc., um rol imenso de materiais que parece buscar, pelo excesso, substanciar o que se está argumentando. Tendo a concordar, ainda que com ressalvas, com o musicólogo Nicholas Cook quando afirma:

Pessoalmente eu desaprovo a tendência de a análise converter-se em uma disciplina quase científica em seu direito próprio, essencialmente independente de interesses práticos da performance, composição ou educação musicais (COOK, 1987, p. 3).

No artigo *A forma na poética de dois compositores eletroacústicos brasileiros* (2016), por exemplo, buscamos realizar uma análise de duas obras

eletroacústicas, *PAN: laceramento della parola (omaggio a trotskij)* de Flo Menezes, e *Introdução à pedra* de Rodolfo Caesar, apoiando-nos no que já foi escrito sobre as obras pelos compositores e por outros estudiosos ao lado do material de entrevistas de maneira a ilustrar na prática o pensamento formal dos compositores. A ideia não é de a análise trazer qualquer descoberta ou leitura inovadora das obras, mas tentar contrapor discurso e prática nas questões que envolvem a forma no processo composicional.

Entrevistas

Uma das nossas inquietações iniciais sobre a própria pesquisa era seu foco quase que exclusivamente documental e bibliográfico. Essencialmente, a investigação iria contrapor leituras de artigos e livros a análises de obras. Posteriormente, a tentativa de compor em diálogo com essas reflexões. Para uma discussão que tem como âmbito a contemporaneidade e as poéticas individuais, reduzir o debate apenas aos textos publicados seria desperdiçar a oportunidade de ouvir diretamente de alguns criadores o que eles pensam sobre o assunto. Assim, a ideia despreziosa de entrevistar alguns compositores, quase que informalmente, foi se tornando um componente importante da nossa metodologia de pesquisa.

Uma das questões que surgem ao se optar pelo uso da entrevista como uma das ferramentas numa pesquisa essencialmente teórica é onde situá-la no debate metodológico. O que é uma entrevista neste tipo de pesquisa que propomos? Ao surgir a possibilidade de entrevistas, ela veio de início como algo complementar e até certo ponto acessório. Seria, como dito anteriormente, uma forma de dar uma outra voz, mais orgânica, em certa medida, à narrativa proposta. Os resultados das duas primeiras entrevistas nos encorajaram a “assumir” esta ferramenta como parte do todo metodológico.

Em *A voz do passado: a história oral*, Paul Thompson dedica um capítulo ao processo de entrevista. Entre os primeiros itens que o autor destaca estão o que ele chama de “preparação de informações básicas por meio de leituras e outras maneiras” (THOMPSON, 1992, p. 254). Quanto mais proximidade se demonstra com o assunto ou com a história de vida do

entrevistado mais provavelmente obter-se-á informações importantes na entrevista (Ibid., p. 255). Parece uma afirmação trivial, mas demonstrar desconhecimento técnico de um assunto ou área sobre a qual se está entrevistando pode colocar a confiança e o próprio resultado da entrevista a perder. Thompson destaca a especial dificuldade, apontada por Thomas Reeves, de entrevistar intelectuais liberais americanos, o que exigia uma preparação trabalhosa e completa. Citando Reeves, Thompson argumenta: “Ainda pior, se se parece demonstrar hesitação, ou estar procurando obter informações às cegas, o relacionamento entre os participantes de uma entrevista pode destruir-se rapidamente” (REEVES *apud* THOMPSON, 1992 p. 256).

Entrevistar especialistas não apenas sobre um assunto abstrato, como forma em música, mas também como esse elemento se dava nas suas práticas criativas, exigia que as perguntas não ficassem excessivamente no campo teórico e genérico. Por mais que o compositor entrevistado fosse uma referência do seu *métier*, era necessário conhecer algo de sua obra e de seu pensamento estético. Isso nos obrigou a um estudo mínimo sobre cada compositor a ser entrevistado de forma a colocar as questões – comum a todos – em perspectiva e acrescentar outras que seriam muito específicas para cada entrevistado em especial. Não era o caso de nos aprofundarmos, naquele momento, tal qual um especialista neste ou naquele compositor, mas conhecer, ainda que superficialmente, de que maneira sua obra ou pensamento composicional poderia sugerir ou revelar sua visão sobre a forma musical.

Entre os tipos de entrevista classificados por Thompson aquele que mais se adequa ao que aplicamos estaria no meio termo entre os “questionários de pergunta fechadas” e as “entrevistas completamente livres” (Ibid., p. 258). O autor aponta as falhas dos dois modelos; o primeiro, pela rigidez, tende a limitar o potencial de respostas do entrevistado, o segundo deixa a responsabilidade excessivamente nas mãos dos entrevistados que acabam não sabendo no que o entrevistador está de fato interessado. Ao afirmar que estamos mais próximo de um meio termo entre aquilo que o próprio autor chama de duas escolas de entrevistas, não estou negando uma maior proximidade com uma ou com outra linha. Ao decidir estabelecer um roteiro de entrevista, sabíamos estar nos

aproximando do padrão mais fechado, todavia, também já nos era claro que o objetivo principal seria uma conversa fluida que permitisse que os entrevistados abordassem o objetivo principal da entrevista de modo o mais natural possível. O roteiro com perguntas pré-formuladas serviria mais como guia da conversa e como eixo comum de cada uma das entrevistas realizadas. Algumas vezes as perguntas foram suprimidas ou reformuladas no calor da conversa de forma a adaptar-se ao fluxo de pensamento do entrevistado. Dentro dessa perspectiva, a definição que mais se aproxima da nossa abordagem é aquela definida por Roy Hay também citada por Thompson:

Em primeiro lugar, existe a abordagem 'objetivo/analítica' geralmente com base num questionário ou, pelo menos, uma entrevista extremamente estruturada, em que o entrevistador mantém o controle e faz uma série de perguntas comuns a todos os respondentes. Neste caso, visa-se produzir um material que transcenda o respondente individual e possa ser utilizado para fins comparativos [...] *Na mão de entrevistadores flexíveis e sensíveis, preparados para deixar de lado o roteiro quando necessário*, essa abordagem pode de fato gerar um material muito útil, mas pode [também] ser fatal (HAY *apud* THOMPSON, 1992, p 259, grifo nosso)

Para maiores detalhes sobre o processo de elaboração do roteiro e realização das entrevistas, consultar o Apêndice A desse trabalho.

Estrutura do Trabalho

A pesquisa se divide em cinco capítulos assim organizados:

Capítulo 1 – Discussão sobre o conceito e problema da forma em suas dimensões geral, estética e musical, partindo da própria ideia geral de forma até possíveis classificações da forma na música do século XX.

Capítulo 2 – Tendo como ponto de partida as saídas formais que não seguiram o receituário serial dodecafônico, discutimos as formas não sequenciais, desde a forma seccional até a forma-momento.

Capítulo 3 – Trata das formas abertas na vertente ligada a Escola de Nova York, cujas características são fundamentalmente distintas das formas consideradas abertas na produção Europeia. Nesse capítulo, fazemos uma distinção entre macroforma e microforma, graus de abertura, retomamos a

discussão proposta por Eco e analisamos obras abertas tanto com ênfase na macro quanto na microforma

Capítulo 4 – Tratamos de obras de compositores brasileiros, as quais classificamos como “forma por intertextualidade”. Menezes, Caesar e Catanzaro, embora compositores bastante distintos, têm em comum o uso da intertextualidade, em suas várias dimensões, como recurso tanto para produção de elementos da microforma quanto para poética geral que orienta a macroforma.

Capítulo 5 – Tratamos de duas obras escritas pelo autor dessa pesquisa nas quais alguns problemas ligados à forma surgiram. Na primeira, *Gest'Ação I* o problema da forma surge justamente da ausência de uma poética geral ou de elementos que permitam estabelecer relações entre as ideias e técnicas empregadas. Na segunda, relata-se o experimento de tentar aplicar, de forma flexível, os conceitos da forma-momento numa obra para violão solo, *Uma Noite no Rio*, expondo as dificuldades práticas de se realizar uma obra com o nível de estruturação preconizado pela forma-momento e, sobretudo, que promova uma verticalização do tempo.

1 - SOBRE A FORMA

Nesse capítulo, iremos realizar uma revisão de literatura buscando discutir algumas noções teóricas gerais sobre forma que nos ajudarão a refletir, de maneira mais fundamentada, sobre algumas estratégias formais utilizadas na música contemporânea. As discussões presentes nessa parte do trabalho não buscam, naturalmente, esgotar o debate. Nem mesmo arranham a superfície do mesmo. Elas também não são amarras teóricas que, necessariamente, balizarão as análises das estratégias formais a serem discutidas. Entretanto, elas surgirão no momento oportuno a cada debate proposto sobre a forma, ora como guia central da discussão, ora como contraponto crítico ao que está sendo exposto. Antes de tudo, elas são uma visão parcial de uma discussão teórica, entre várias possíveis, sobre a noção (ou noções) de forma. Assim, podem ser entendidas como uma introdução sobre um tema relativamente abstrato, mas bastante amplo. De uma breve, mas importante, revisão da literatura a respeito do conceito de forma, partindo do mais geral e abstrato – e que se tornou a noção do senso comum sobre o termo – até sua discussão no universo da música contemporânea. As noções e conceitos tratados ao longo do capítulo estão direta ou indiretamente presentes em boa parte das discussões sobre forma. Em alguns casos, como na ideia de forma aberta, surge de maneira mais explícita. Em outros, como na noção de hileformismo, está presente, mesmo que nas entrelinhas, no próprio modo de operacionalizar os conceitos (como a noção antitética de forma e conteúdo) e na crítica a esse sentido comum do termo. Naturalmente, muitos outros autores poderiam compor esse capítulo, como György Ligeti e sua crítica aos limites formais do serialismo. Decidimos, por exemplo, não incluir, nesse capítulo, reflexões específicas sobre a forma feitas por Kramer e Hasty, entre outros autores, reservando esses nomes para o debate mais específico de cada abordagem formal que pretendemos discutir. Nesse capítulo, trataremos de uma reflexão mais geral sobre a noção de forma, a qual permitirá nos situarmos, introdutoriamente, nesse vasto campo de possibilidades que o termo sugere.

1.1 Hilemorfismo aristotélico

O entendimento comum do termo forma remete à concepção clássica grega de forma como oposição ao conteúdo. A base dessa compreensão foi, especialmente, formulada por Aristóteles em *Física I* e *II*. A própria linguagem corrente, ao tratarmos do assunto, remete ao modo como o filósofo grego fundamentou o tema. Naturalmente, não iremos nos aprofundar de maneira pormenorizada na filosofia natural de Aristóteles. Interessa-nos entender um pouco o seu vocabulário e os conceitos básicos de seu entendimento do que é a forma na natureza e suas implicações ulteriores, em especial no campo estético.

Do ύλη (material, madeira) e μορφή (forma), Hilemorfismo em filosofia metafísica é a visão segundo a qual todo corpo natural consiste de dois princípios intrínsecos: um potencial, ou seja, matéria-prima ou fundamental, e, outro, uma forma real, ou seja, substancial. Essa foi a doutrina central da filosofia da natureza de Aristóteles, exposta sobretudo em *Física I*. Assim, o filósofo grego buscou responder ao “desafio parmenidiano”²⁰ sobre a constituição básica dos corpos. Aristóteles percebeu que era preciso separar duas grandes categorias de corpos: a primeira é aquela composta por corpos que não provêm de outros corpos e dos quais todos os outros corpos são compostos. A isso ele chamou de matéria-prima. Tais elementos foram elencados por ele a partir da classificação de Empédocles²¹ dos quatro elementos: fogo, água, ar e terra. A segunda categoria trata daquilo que o corpo é ou vem a ser, aquilo que dele se entende.

²⁰ *Parmenides of Elea, active in the earlier part of the 5th c. BCE, authored a difficult metaphysical poem that has earned him a reputation as early Greek philosophy's most profound and challenging thinker. His philosophical stance has typically been understood as at once extremely paradoxical and yet crucial for the broader development of Greek natural philosophy and metaphysics* (ver Palmer, John, "Parmenides", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/parmenides/>>.)

²¹ Empédocles (em grego antigo: Ἐμπεδοκλῆς; Agrigento, 490 a.C. - 430 a.C.), foi um filósofo e pensador pré-socrático grego e cidadão de Agrigento, na Sicília. É conhecido por ser o criador da teoria cosmogênica dos quatro elementos clássicos que influenciou o pensamento ocidental de uma forma ou de outra, até quase meados do século XVIII (WIKIPÉDIA. Empédocles. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017). Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Emp%C3%A9docles&oldid=50528736>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Com base nessas premissas, o autor de *Poética* desenvolve sua doutrina, posteriormente, chamada por seus comentadores de hilemórfica.

Os elementos fundamentais, em tese, têm uma existência independente e podem ser conhecidos por meio da experiência. Já os outros corpos passaram por alguma mudança que lhes transformaram naquilo que eles são, ou seja, na forma que eles adquiriram. Matéria e forma, no entanto, não são corpos ou entidades que podem existir ou agir independentemente: elas existem e atuam de modo composto. Entretanto, elas podem ser conhecidas indiretamente, pela análise intelectual, como princípios metafísicos dos corpos.

Aristóteles baseou seu argumento principal na análise do processo de mudança substancial²². Se um ser se transforma em outro ser, deve existir algo permanente que seja comum para os dois entes; caso contrário, não haveria transformação, mas apenas uma sucessão, com a aniquilação do primeiro ser e a criação do segundo. Esta permanência e este elemento comum não podem ser estritamente um ser, porque um ser já é, e não algo apenas transitório. Ao mesmo tempo, nos dois elementos da mudança também deve haver um princípio ativo e determinante. O princípio potencial é matéria, o princípio factual, forma.

Como é possível deduzir, essa concepção foi amplamente explorada pelos sucessores de Aristóteles e ganhou, em certa medida, um sentido comum. Falamos de forma e matéria como elementos claramente distinguíveis, sobretudo quando tratamos de objetos visuais ou tácteis. Ainda que a noção de matéria tenha ido muito além dos elementos essenciais da natureza, parece-nos até mesmo óbvio o que é matéria e o que é forma no mundo material que nos cerca. Essa noção foi reelaborada por teólogos seminais do cristianismo como Tomás de Aquino, consolidando a separação, latente nos textos bíblicos, entre corpo, a forma, e alma, a matéria essencial do ser humano. Em *Política*, Aristóteles sugere que uma constituição é a forma de uma pólis e os cidadãos são a matéria, em parte com o fundamento de que a constituição serviria para unificar o corpo político.

Ao tratar dessa dialogia dos objetos do mundo natural, Aristóteles

²² Interessante observar como Stockhausen vai centrar uma das suas abordagens formais, a forma-momento, sobre a noção de mudança, criando, inclusive, graus de mudança.

busca uma essência fundamental das coisas. Seu olhar sobre a mudança está justamente em identificar a transformação do mundo natural, desvelando o que singulariza cada objeto ou ser. Em qualquer mudança, para o filósofo grego, deve haver três coisas: (1) algo que subsiste e persiste através da mudança, (2) uma “falta”, que é um elemento de um par de opostos, e (3) uma forma adquirida durante o curso da mudança (ARISTÓTELES; ANGIONI, 2009). Por exemplo, quando Sócrates aprende a tocar flauta, ele transita de um estado de não musical (a falta) para um estado de musicalidade (a forma). Mas, para que possamos dizer que há algo que mudou, deve haver algo que permanece o mesmo ao longo da mudança, e nesse caso o candidato óbvio é Sócrates, que é a mesma pessoa ao longo de seu treinamento musical (AINSWORTH, 2016, p. 2).

Um outro aspecto é a diferença quanto a natureza da forma de objetos e artefatos e dos organismos. Enquanto em uma estátua de bronze, matéria e forma parecem mais claramente evidentes, e a “fôrma” (ou o *design*) e a forma, no sentido de Aristóteles, coincidem na existência final do objeto, quando consideramos organismos, no entanto, torna-se evidente que a forma externa (o *design*) não é suficiente para definir a forma. A forma de uma coisa é sua definição ou essência – aquilo que, por exemplo, torna alguém um ser humano, cuja externalidade comum não é suficiente para defini-lo como tal.

Aristóteles acredita que todas as substâncias sensíveis podem ser analisadas em termos de matéria e de forma, mas tal análise não se restringe às coisas que ele chama de substâncias. A matéria, por si mesma, também pode ser dividida em matéria e forma: por exemplo, os tijolos são feitos de barro, moldados em blocos cuboides. O barro, porém, tem sua própria matéria – argila, digamos – e assim por diante. Eventualmente, se alguém perseguir o suficiente essa hierarquia da matéria, alcançará, como dito inicialmente, os quatro elementos: terra, ar, fogo e água. Quando um organismo é criado ou destruído, quando uma bolota²³ se torna um carvalho, ou um humano morre, deve haver alguma matéria que persiste através da mudança (AINSWORTH, 2016, p. 3). A matéria deve, então, ser entendida como uma noção relativa. Aristóteles

²³ Fruto produzido por carvalhos, tal como pela azinheira, pelo carvalho e pelo sobreiro.

distingue entre a “matéria aproximada” (*proximate matter*²⁴) de uma coisa, o material do qual ela é mais imediatamente constituída, e sua matéria menos próxima, isto é, a matéria de sua matéria, ou ainda mais fundo na hierarquia, culminando em sua “matéria última” (*ultimate matter*).

Essa visão das partes é consistente com a negação do atomismo feita por Aristóteles. Ele acreditava que a matéria, assim como o espaço e o tempo, é infinitamente divisível. Os órgãos e partes do corpo, mãos, pés, olhos, coração, etc., são heterômeros, pois possuem estrutura interna, com diferentes partes de materiais diferentes. A mão da pessoa, por exemplo, é feita de carne, ossos, sangue e outras substâncias biológicas, que por sua vez são feitas de terra, ar, fogo e água.

1.1.1 Matéria-prima

A interpretação tradicional de Aristóteles, que remonta a Agostinho (*De Genesi contra Manichaeos I*) e Simplicio (*Sobre a Física de Aristóteles*), e é aceita por Tomás de Aquino (*De Principiis Naturae*), sustenta que Aristóteles acreditava em algo chamado matéria-prima, que é a matéria dos elementos, em que cada elemento é, então, um composto dessa matéria e uma forma. O que significa chamar a matéria-prima de “potencialidade pura” é o fato de ela ser capaz de assumir qualquer forma e, portanto, ser completamente desprovida de quaisquer propriedades essenciais próprias. Existe eternamente, pois, se fosse capaz de ser criada ou destruída, teria de haver alguma matéria ainda mais elementar para fundamentar essas mudanças. Platão também motiva seu entendimento sobre a natureza das coisas apelando para o fenômeno dos elementos que se transformam um no outro, e, embora ele se refira a ele como espaço e não como matéria, a interpretação aristotélica diz que, como fez frequentemente, Aristóteles adotou uma ideia desenvolvida, primeiramente, pelo seu mentor. Neste contexto, é apropriado notar que Aristóteles usa de fato as expressões “matéria fundamental” (*prôtê-hulê*) e “coisa fundamental subjacente” (*prôton hupokeimenon*) várias vezes. A natureza é matéria fundamental (e isto

²⁴ (AINSWORTH, 2016).

de duas maneiras, seja fundamental em relação à coisa ou fundamental em geral, por exemplo, no caso das obras de bronze, o bronze é fundamental em relação a elas, mas fundamental em geral seria talvez água, se tudo que pode ser dissolvido é água) (ARISTÓTELES; ANGIONI, 2009)

Lucas Angioni (2009) em seus comentários sobre os livros *Física I* e *Física II* contesta a noção de matéria-prima como algo desenvolvido por Aristóteles. Angioni afirma que a noção de matéria-prima teve origem numa “falácia de ‘transposição de quantificadores’” (ARISTÓTELES; ANGIONI, 2009, p. 165). Segundo ele, o que Aristóteles quis dizer é que para qualquer ente composto x, há um item y que desempenha o papel de matéria de x. Mas, a tradição aristotélica, todavia, concebeu uma matéria-prima em Aristóteles do seguinte modo: para todos os entes compostos, há um mesmo y que desempenha o papel de matéria de todos. Para o autor, os intérpretes tradicionais de Aristóteles supõem que a matéria-prima seja um substrato absolutamente indeterminado e subjacente a todas coisas. Mas, se assim fosse, não haveria identidade entre, por exemplo, a relação da matéria-prima com os quatro elementos, a relação da matéria-prima com o sangue (ou o animal em seu todo) e a relação da matéria-prima com os tijolos etc. Não haveria, neste caso, analogia, pois seriam distintos os “graus de determinação” de cada correlato da matéria-prima (ARISTÓTELES; ANGIONI, 2009).

1.1.2 O princípio da individuação

Para os estudiosos que Angioni chama de tradição, a razão de Aristóteles precisar de algo como matéria fundamental é servir como um “princípio de individuação”. Contemporaneamente, o princípio da individuação é retomado por pensadores como Gilbert Simondon como fundamento para pensar a forma dos objetos, em outra perspectiva, ainda que seja possível perceber ligações com uma vertente menos explorada do pensamento aristotélico. O debate fundamental gira em torno do que define a singularidade, a individualidade do objeto, se a matéria ou a forma. O que faz João diferente de Paulo, por exemplo, ainda que ambos compartilhem a dimensão material e formal. Dois filósofos, Lukasiewicz e Anscombe, debateram sobre a individuação

em Aristóteles: Lukasiewicz afirma que a forma deve ser contada como a “fonte da individualidade” porque explica como uma coisa com muitas partes é um único indivíduo e não uma pluralidade, ou seja, explica a unidade dos indivíduos. Ele tem em mente questões do tipo: “Como todos esses tijolos constituem uma única casa?” ou: “O que torna essa coleção de carne e ossos Sócrates?” (AINSWORTH, 2016). Anscombe, por sua vez, diz que é a matéria que torna um indivíduo o indivíduo que é, numericamente, distinto de outros indivíduos da mesma (e outras) espécies.

Essa discussão parece fugir em demasia do objeto último dessa tese, porém, se observamos bem, está em linha com a discussão sobre o que constitui uma obra musical, se é modo como um conjunto de sons é organizado, sua unidade ou forma, ou se sua matéria, os sons específicos ou as técnicas que compõem aquela obra. Como veremos, em obras totalmente abertas esses limites são levados ao extremo já que os elementos de unidade, ainda que como mera intencionalidade do compositor, são praticamente abandonados dando lugar à prevalência absoluta das ocorrências sonoras.

1.1.2.1 Princípio da unidade x princípio da individuação

O problema de Lukasiewicz é chamado de *princípio de unidade* e o de Anscombe de *princípio de individuação*. A visão tradicional tem sido a de que a individuação é uma questão metafísica do tipo “o que é que faz um indivíduo diferente de outro (do mesmo tipo)?”. No entanto, segundo Ainsworth, alguns estudiosos argumentam que Aristóteles em nenhum momento aborda essa questão, mas, em vez disso, está preocupado com a questão epistemológica de como descrevemos um indivíduo em relação a outro (AINSWORTH, 2016, p. 6). Ambos os lados concordam que a explicação retroativa deve parar em algum lugar, mas eles diferem sobre onde é apropriado parar.

1.1.3 Matéria envolvendo forma²⁵

Como dito, Aristóteles introduz matéria e forma como noções contrastantes, causas distintas, que juntas formam todo objeto comum. Ele fez, todavia, comentários que sugerem que matéria e forma estão mais intimamente interligadas do que essa noção introdutória sugere. Aristóteles estava especialmente preocupado em se distanciar da teoria das formas de Platão, que pairam bem à parte do mundo material ou empírico. Ele faz isso em parte insistindo que suas próprias formas estão de algum modo emaranhadas na matéria (*Metafísica VI* Cap. 1 e *VII* Cap. 11, e *De Anima I* Cap.1). O significado parece ser que todas as formas naturais são tais que elas próprias são de algum modo seres materiais, ou, pelo menos, que se deve mencionar a matéria em sua especificação. Se assim for, em vez de serem contrastadas com a matéria, as formas serão elas próprias, de algum modo, intrinsecamente materiais.

Na passagem da *Metafísica VIII*, na qual Aristóteles aborda essa questão, ele começa o capítulo perguntando: “que tipo de coisa são partes da forma, e quais não são, mas são partes do composto ou todo?” Ao tratar de organismos, o filósofo percebe que forma e matéria, como categorias separadas, são insuficientes. A resposta de Aristóteles é que, ao contrário de certos objetos como uma escultura de bronze, carne e ossos são de fato parte da forma de um homem, são “matéria envolvendo forma”.

A questão sobre as formas aristotélicas serem ou não essencialmente importantes é ainda mais complicada por alguma falta de clareza sobre o que essa descrição significa exatamente. Em particular, não está claro se a forma de uma coisa é também sua essência, o que incluía a matéria envolvente, ou se a essência é sua forma. Aristóteles identifica a forma de uma coisa com sua essência em *Metafísica VII*: “por forma quero dizer a essência de cada coisa e sua substância primária” (Ele faz a mesma declaração de identidade em *VII* 10, cf. também *VIII* 4). (ARISTÓTELES; ANGIONI, 2009)

Forma e matéria são introduzidas para explicar certos fatos sobre objetos comuns de percepção, como um homem ou um cavalo. Uma vez que

²⁵ Tradução livre da expressão *Matter involving form* (AINSWORTH, 2016).

esses fatos tenham sido compreendidos, não há necessidade de procurar as mesmas explicações das entidades teóricas que foram introduzidas para fornecer a explicação original. A discussão sobre a aplicabilidade da noção de forma e matéria sobre as próprias categorias tende à especulação infinita. Essa reflexão é especialmente importante para esse trabalho porque estamos lidando com categorias abstratas, em certa medida, processos mentais de organização das ideias.

De qualquer maneira, pode-se ver que o contraste inicial de Aristóteles entre matéria e forma se torna rapidamente complexo. Embora introduzidas como noções contrastantes adequadas para explicar a mudança e a geração substancial na ausência de geração *ex nihilo*²⁶, qualquer contraste fácil entre forma e matéria torna-se difícil de sustentar quando encontra emprego em suas aplicações posteriores. Mesmo assim, como Aristóteles sugere, e como muitos de seus seguidores afirmaram, o hilemorfismo não é menos elástico do que poderoso em termos de explicação sobre uma ampla gama de papéis explicativos.

A visão aristotélica, supostamente baseada numa dualidade estanque entre forma e objeto, é muito mais fruto de interpretações ulteriores do que da produção inicial do filósofo grego. Ainda que sejam noções do senso comum, elas nos ajudam, frequentemente, a explicar fenômenos naturais e sociais. No campo jurídico, por exemplo, é frequente o uso do termo forma e matéria como instâncias claramente separadas. Uma lei tem, supostamente, dimensões formal e material distintas para os operadores do Direito. No campo da língua, essas também são noções usadas com frequência, funcionando, inclusive, como elemento de crítica ao classificar determinados autores como “formalistas” justamente pelo suposto apego à forma em detrimento do conteúdo. Na música ocidental, essas noções também foram largamente usadas e fazem parte do vocabulário corrente. Entretanto, mesmo numa linguagem tão bem estruturada como o sistema tonal, dado que a música é algo fundamentalmente intangível, essa noção tradicional de forma como oposto ao conteúdo sempre se revelou mais problemática e limitada.

²⁶ Expressão latina que significa “nada surge do nada”.

Incluir, ainda que superficialmente, a noção aristotélica de forma nos pareceu importante porque ela é uma referência, explícita ou implícita, frequente entre autores que pensaram a questão da forma e também transparece no discurso dos criadores das mais variadas linhas de atuação em momentos distintos da história. Ela também nos ajuda como ponto de partida das críticas elaboradas pelas correntes e indivíduos no século XX feitas a essa noção, no caso da música, de forma e matéria como elementos passíveis de serem distinguidos e formulados de modo relativamente independente.

1.2 Adorno e a Música Informal

Um dos principais teóricos sobre o problema da forma no século XX foi Theodor Adorno. O filósofo alemão não apenas elaborou densa reflexão sobre a música no período, como adentrou problemas estéticos específicos da composição. Também procurou propor saídas para o que considerava o principal impasse da “nova música”, a organização formal.

Para Adorno (2008), a forma pode ser entendida como as relações musicais que são realizadas no tempo. Geralmente, na concepção tradicional, a ideia de forma remete a um esquema abstrato oposto ao de conteúdo musical, herança como vimos do hileformismo de matriz aristotélica. Para Adorno, porém, mesmo tomando essa ideia como base, como a música não possui conteúdo extraído diretamente do mundo externo (como seria o caso de uma peça teatral ou uma pintura, por exemplo), conteúdo em música se torna parte intrínseca da forma. Essa é uma peculiaridade da discussão sobre forma em música. Seu caráter essencialmente abstrato faz com que essa relação, mesmo que dentro da concepção geral hilemórfica, seja específica. Nesse sentido, mesmo as noções de forma e conteúdo na música tradicional são profundamente mediadas uma pela outra.

A realidade musical do século XX, entretanto, colocou em xeque até mesmo essa leitura flexível da relação forma e conteúdo. Uma vez que a emancipação da forma musical, finalmente, desbancou as formas tradicionais, e mesmo todo o idiomatismo no qual elas se desenvolveram, a ideia de elaborar a forma puramente a partir da especificidade da obra individual e os desafios que

isso implica, no presente, emergiu com força dominante (ADORNO, 2008, p. 204). Um dos problemas da ausência de um paradigma formal compartilhado está na organização de obras de longa duração. Adorno cita, por exemplo, a estratégia de Webern diante dessa questão, o qual, de certa forma, renunciou a longas durações em boa parte de suas obras.

Um dos pontos problematizados por Adorno e que é bem perceptível na música do século XX é a questão da repetição. Após o enfraquecimento da hegemonia da tonalidade, a recapitulação entrou em conflito aberto com uma sensibilidade intensificada para o que era exclusivamente o material. Para Adorno, é difícil conceber a forma musical na ausência de semelhança ou diferença. Mesmo o postulado de não repetitividade, de diferença absoluta, da descontinuidade, exige elemento de “mesmice” sem o qual o diferente não pode ser visto como tal (Ibid., p. 205). Adorno considera que toda a forma musical, independentemente dos meios à sua disposição, envolve o uso de recapitulação num sentido amplo. Para o filósofo é exatamente nessa tentativa obsessiva de ocultar ou eliminar qualquer forma de repetição que a música de vanguarda “tropeçou” (Ibid., p. 206). O ensaio utópico de uma música do presente eterno, sem repetição e sem referência ao antes ou depois, pode ser observada na proposta da forma-momento de Stockhausen, a qual será discutida em detalhes em outro capítulo desta tese. A questão do uso da repetição será uma constante nos dilemas enfrentados pelos criadores desde o dodecafonismo até as correntes mais recentes. Curiosamente, uma das saídas formais a partir da década de 1960 foi a repetição como constante, tornando-a o próprio centro da forma musical como ocorre com experiências do minimalismo de Steve Reich entre outros.

1.2.1 Forma no período de transição do tonal para os pós-tonal

A despeito das rupturas ou desenvolvimentos empreendidos por Schoenberg e seus discípulos, o aspecto formal ainda transitava, nessa época, entre as formas tradicionais e outras tentativas de organização. Durante seu período dodecafônico, Schoenberg recorreu a certas formas tradicionais, como a sonata, o rondó ou a variação, que ele havia, supostamente, banido entre 1907

e a Primeira Guerra Mundial. No entanto, para Adorno, ele não continuou a usar essas formas simplesmente porque ainda não dominara a nova técnica. Ele apenas se sentiu, segundo Adorno, incapaz de prosseguir radicalmente em todos os aspectos da música.

Uma coisa é falar de formas pré-existentes, outra bem diferente quando, como em Webern, tais formas surgem da natureza específica de uma composição e não como meros empréstimos superficiais. Nesses casos, porém, características formais são um resíduo, não um ideal. No contexto das dificuldades da construção formal, a resistência a constantes formais abstratas levou a tendência da forma a se desintegrar. É um tipo de tensão com a forma diferente da praticada por criadores como Beethoven, por exemplo. Este, frequentemente, “fraturava” a forma – pensada, esquematicamente, como relações pré-determinadas²⁷, como a forma-sonata – de maneira criativa, sobretudo em suas obras mais tardias, porém, dentro de um padrão geral que tinha como referencial noções consolidadas de forma. O que acontece na primeira metade do século XX é um processo de transição em que a forma abstrata ainda está presente, porém, de maneira residual, dado que ela não daria mais conta de modo satisfatório dos novos caminhos da arte composicional.

Essa desintegração, segundo Adorno, radicalizou-se na crise das formas tradicionais e chegou a afetar as características oriundas da ideia de forma como a unidade, a coerência, a clareza dos elementos de composição e a natureza inequívoca dos detalhes dentro do todo. Adorno, entretanto, alerta: “O conceito [de forma] não deve ser tomado literalmente²⁸” (ADORNO, 2008, p. 208, tradução nossa). Para ele, cada peça de música com um começo e fim no tempo tem um mínimo de forma e unidade em virtude desse fato (Ibid., p. 208). Por mais que fale em desintegração da forma, Adorno alerta para o caráter mais retórico do que factual desse vocabulário. A forma seria uma categoria ontológica, existe como fato.

Como veremos mais tarde, é, entretanto, na fase do atonalismo livre

²⁷ A expressão “pré-determinada” não deve ser levada ao pé da letra aqui. Trata-se mais de uma prática razoavelmente comum de organização do discurso musical com determinadas características.

²⁸ *The concept [of form] is not to be taken literally* (ADORNO, 2008, p. 208).

de Schoenberg e seus discípulos que Adorno enxerga uma saída para o impasse formal da música contemporânea. Nem um retorno às formas tradicionais, nem o radicalismo das propostas das vanguardas dos anos 1950 e 1960.

1.2.2 Crítica ao estatismo musical: o problema das vanguardas

O teórico alemão critica as saídas comuns, no pós-1945, de atribuir um caráter pretensamente científico às obras. Para ele, a relação temporal no processo musical é ignorada na redução a uma abordagem “primeiro isso e depois aquilo”. Nessa crítica, em uma referência aos processos de hiperseccionamento das formas não sequenciais que vão levar em última instância ao projeto de “eterno agora” da forma-momento, por exemplo, o autor argumenta que

em vez de uma sucessão obstinada de complexos, que atualmente pode ser reconhecida pelo sintoma monótono de cesuras claramente marcadas entre passagens sucessivas, os complexos musicais teriam que receber uma forma temporal a partir de dentro. O fato de a parte B seguir da parte A teria que ser intrínseco à música, e não apenas uma relação tectônica espacial. Este, então, é o problema da forma em seu sentido estrito²⁹ (ADORNO, 2008, p. 208, tradução nossa).

Assim, para o autor, enquanto não for abordada a questão da ligação interna – entre A e B como citado, por exemplo – as estruturas propostas não seriam mais que “empréstimos atrasados” da pintura. A questão da forma musical pode ser colocada mais enfaticamente, enquadrando-a como o elo entre os elementos temporais, como no caso acima, indo além da mera sucessão espacial. O foco na nota ou som de maneira isolada, com valor em si, em oposição à relação entre as notas é visto por Adorno como um erro. Para o filósofo alemão, tanto o serialismo quanto o indeterminismo ignoram a historicidade da produção sonora. Ao tratar de Herbert Eimert, o autor critica a precedência dos atributos acústicos do som sobre os demais aspectos da

²⁹ *Instead of a dogged succession of complexes, which can currently be recognised by the monotonous symptom of clearly marked caesuras between successive passages, musical complexes would have to be given a temporal shape from within. The fact that part B follows from part A would have to be intrinsic to the music, and not just a spatial, tectonic relationship. This, then, is the problem of form in its strict sense* (ADORNO, 2008, p. 208).

composição, precedência que apontaria para uma primazia ontológica da nota individual, independentemente de sua função ou relação. Como destaca Eduardo Socha, para Adorno, a busca por um elemento fundamental, por um “primeiro”, estaria sentenciada ao anátema da reificação da consciência (SOCHA, 2018, p. 140).

Na sua crítica às soluções estruturalistas, Adorno defende que as diferentes dimensões de uma obra devem interagir entre si no processo musical vivo, em vez de serem reduzidas a um material abstrato comum. O que ele chama de “forma integral” emergiria das tendências específicas de todos os detalhes musicais. Com a liquidação de tipos musicais padrões, a forma integral só pode surgir de baixo para cima, e não o contrário. A forma em seu sentido atual é a totalidade dos eventos musicais. A forma não poderia vir de esquemas abstratos fossem os tradicionais, fossem os da vanguarda.

Adorno entende que o problema da forma tem relação direta com a ruptura paradigmática da linguagem musical no século XX. A irreconciliabilidade real do universal e do particular aparece disfarçada no problema da forma musical. A razão mais profunda para a dificuldade de se estabelecer uma objetividade musical a partir dessa música emancipada residiria, para o autor, na destruição da semelhança entre música e linguagem. Adorno defende que a música era objetiva na medida em que falava a linguagem da música, e tal linguagem não existiria mais – por linguagem da música entendemos que o autor se refira ao sistema diatônico tonal. Por essa razão, quase toda escola moderna foi obrigada a tomar emprestada a sua objetividade de outro lugar. As quebras e fissuras em Stravinsky não eram defeitos ou estímulos, mas tentativas de importar essa ficção para a obra de arte como um elemento formal. É essa importação alienígena que Adorno chama de esquemas abstratos. Frequentemente, em meio ao crescimento do papel das ciências no mundo ocidental, esses esquemas eram importados de áreas científicas como a física ou a linguagem matemática. Depois de 1945, jovens compositores esperavam criar a objetividade como algo antitético à noção de tema, evitando tanto essa ideia quanto a tradição nela embutida. Para Adorno, isso explica a sucessão rapidíssima de técnicas/estéticas. Mais do que isso, buscaram a ruptura com a

noção do tempo. Por causa disso, a forma não poderia mais ser gerada por autonomia ou planejada pela mente soberana do compositor. As técnicas se tornariam um fim e um meio. Aquilo que Socha (2008, p. 101) chama de “hipóstase funcional da nota individual e fetichismo da série” ao se referir ao serialismo. Eliminar-se-ia o ego do sujeito interventor na organicidade da obra, recaindo numa espécie de produção das formas pela organização total.

Adorno também descarta a saída da música aleatória ou indeterminada de Cage: a hipóstase do som, o “involuntarismo” composicional que ignora a historicidade do material; rejeição completa da organicidade; a crença de que alguma organização pode sair do acaso (ADORNO, 2008). Mesmo que reconheça a importância de Cage como crítica à crise de sentido da arte, e da música em especial, o indeterminismo e o acaso recaem, ainda que aparentemente de forma oposta, no mesmo tipo de negação da historicidade do som das vanguardas estruturalistas europeias. Como destaca Socha, tanto a música serial quanto a música indeterminada, embora antitéticas entre si, induzem a efeitos semelhantes em função da separação radical entre construção e percepção musical. Ambas se fundamentam na ideia de que o som individual bastaria por si só: ambas se tornam estranhas ao sujeito e ao tempo esteticamente construídos (SOCHA, 2018, p. 149).

Diante do fato de que as formas não convencionais se tornaram um obstáculo tão grande quanto a tonalidade, Adorno argumenta que estaríamos em necessidade de um senso de forma mais do que de qualquer outro elemento de composição. A superação da dicotomia entre um retorno simples às formas do passado de um lado, e a negação do tempo somada ao fetichismo do som de outro são propostas por Adorno na concepção da música informal.

1.2.3 Quase manifesto: *Musique informelle*

Adorno expõe sua proposta sobre os princípios que norteariam a forma musical na música contemporânea em um quase manifesto intitulado *Vers une musique informelle* (ADORNO, 1998, p. 272). O que se entende pelo termo é um tipo de música que descarte todas as formas externas ou abstratas ou que as confronte de maneira inflexível.

Ao mesmo tempo, embora tal música devesse ser completamente livre de qualquer coisa irredutivelmente estranha a si mesma ou sobreposta a ela, deveria, no entanto, constituir-se de uma maneira objetivamente convincente, na própria substância musical. Uma forma capaz de mediar o informe, ou seja, de expressar a estrutura de objetividade musical por meio do sujeito e não contra ele. Seu resultado, por isso, é incerto até mesmo para o compositor durante o ato de composição (SOCHA, 2008).

Na ausência de formas tradicionais, a coerência musical parece ser algo bastante inconcebível, enquanto a sua sobrevivência como elemento abstrato inibe a elaboração integrada de eventos musicais. Para Adorno, um esboço dessa maneira de pensar a forma que unia coerência e liberdade já existiu na atonalidade livre, principalmente em *Erwartung* (1909), de Schoenberg, que é constantemente considerada pelo autor como um modelo para forma musical do presente. Uma *musique informelle* teria que aceitar, portanto, o desafio proposto pela ideia de uma liberdade irreversível e irrestrita.

O problema da forma não pode ser apartado dos elementos que compõem toda uma linguagem que Adorno chama de forças produtivas técnicas de uma época e com os quais qualquer compositor é inevitavelmente confrontado. No clássico classicismo vienense, por exemplo, o material compreende não apenas a tonalidade, o sistema de afinação temperada, a possibilidade de modulação através do círculo completo de quintas. Também inclui inúmeros componentes idiomáticos que se somam à linguagem musical da época. Pode-se dizer que a música opera dentro dessa linguagem, e não com ela. Até mesmo formas típicas, como a sonata, o rondó, a variação de temas ou construções sintáticas, como as de antecedente e consequente, transições etc., eram em grande parte dadas *a priori*, em vez de formas ativamente escolhidas (ADORNO, 2008, p. 280). As correntes pós-seriais, tanto na vertente europeia (alemã, em especial) quanto na americana, buscavam “colocar entre parênteses o pertencimento social e histórico de cada evento sonoro, mas a não historicidade do som é incompatível com seus pressupostos e suas formas de produção” (SOCHA, 2018, p. 149). Como afirma Jimenez, Adorno “denunciava aquele que pensa que o mesmo material sonoro pode ser utilizado

indiferentemente da época e da sociedade; considerar que o artista é livre diante do material é negar a interação entre sujeito e sociedade” (JIMENEZ *apud* SOCHA, 2018, p. 149).

Como ilustração, Adorno destaca a percepção de Schenker naquilo que esse teórico chama de linha fundamental [*Urlinie*]. Quando Schenker censurou Wagner por ter destruído a linha fundamental, ele não falava mais do que a verdade no sentido de que em Wagner, pela primeira vez, a função criadora de formas da linguagem musical estava sendo corroída pelo processo de evolução do material musical. Para Adorno, a realização duradoura de Schenker como analista era, e continua sendo, o fato de ele ter sido o primeiro a demonstrar a importância constitutiva das relações tonais, como entendido no sentido mais amplo, da forma concreta de uma composição. Adorno considera que, preso em sua abordagem dogmática, no entanto, Schenker não conseguiu perceber a força contrária, a qual, estaria no fato de que o idioma tonal não apenas “compõe” por sua própria vontade, mas que na verdade obstrui a concepção específica do compositor tão logo o momento da unidade clássica de ambos os elementos tenha desaparecido. Ao elaborar uma teoria material das formas, Adorno utiliza justamente a obra de Gustav Mahler como exemplo de como a noção de forma e as categorias de análise deveriam emergir da obra e não de uma fórmula *a priori*.

Se as noções tradicionais, como a schenkeriana, não davam conta de uma música já em vias de ruptura com a gramática musical tradicional, a música serial e a indeterminada também não pareciam saídas satisfatórias, em vista da recorrência aos esquemas gerais e abstratos. A música informal busca superar a alternativa quase dicotômica entre pensamento motivico-temático tradicional de um lado, e pensamento serial do outro, através de uma interpretação especulativa do conceito de tematismo (SOCHA, 2018, p. 140). Como Adorno enxergava na música atonal um caminho para essa terceira via, é nela que se encontraria um tipo de organização que reinventa tanto a ideia de tematismo quanto as categorias da forma que permitiriam um todo coerente, as quais ele chama de equivalentes.

1.2.3.1 Uma gramática nova: tematismo e equivalentes na música informal

O problema para a música contemporânea, para Adorno, não seria restaurar as categorias tradicionais, mas desenvolver equivalentes para adequar-se aos novos materiais, para que seja possível realizar de maneira transparente as tarefas que antes eram executadas de maneira inconsciente e, em última análise, inadequadas. A música contemporânea não pode ser forçada a noções aparentemente universais como antecedente e consequente, como se fossem inalteráveis. Em nenhum lugar, também, está estabelecido que a música moderna deve *a priori* conter elementos da tradição como – tensão e resolução, continuação, desenvolvimento, contraste e reafirmação. Entretanto, para Adorno, categorias musicais são provavelmente indispensáveis para alcançar uma articulação formal coerente. Essa seria a principal tarefa da teoria material a qual ele se propõe. Uma das reações a essas novas necessidades da organização musical foi a renúncia total ao controle tal qual tentada por Cage (ADORNO, 2008, p. 283). Seu objetivo era transformar a fraqueza psicológica do ego em força estética. Uma outra maneira, em um outro extremo, estava no serialismo integral, o qual Adorno criticava por seu caráter excessivamente autômato.

Como alternativa, Adorno propõe um novo sentido para a noção de tematismo. O conceito de tematismo não deve ser entendido nos mesmos termos da música tonal. Essa ideia assimila e supera a noção motivico-temático tradicional assim como da escrita atemática e da técnica dodecafônica de Schoenberg. Tematismo constitui pura e simplesmente, em sua **unidade dialética**, o próprio devir (*Werden*) e, portanto, a essência (*Wesen*) da arte musical. O material temático não é definido por uma figura rítmico-melódica, mas pela articulação de gestos e procedimentos musicais capazes de funcionar como um núcleo a ser rearticulado ao longo do tempo. A questão da unidade interna, da interrelação das partes da obra, demanda para Adorno o desenvolvimento de um vocabulário equivalente para a nova música. Segundo Socha,

caberia à música informal propor a criação de “equivalentes” (*Äquivalente*) dessas antigas categorias que fossem adequadas ao novo material, a fim de reestabelecer o sentido das diversas

possibilidades que o habitam (SOCHA, 2018, p. 142).

Afinal, para ser mais do que um “aglomerado de notas” (*Tonhaufen*), a música não deveria prescindir de categorias capazes de fornecer “articulação” imanente ao próprio tempo da obra (ADORNO, 1998). Seria, assim, a transformação de categorias tradicionais tanto de análise quanto de composição. A categoria de variante em Mahler, por exemplo, seria uma “equivalente” à (e mantém relação com a) categoria tradicional de variação. A técnica mahleriana da variante, enquanto crítica produtiva do princípio de variação temática feita pelo compositor na própria forma musical, estende-se aos demais elementos de seu idioma. No caso de Mahler, para a descrição de seus “gestos composicionais”, Adorno criava categorias como “variante” (Variante), “suspensão” (Suspension), “ruptura” (Durchbruch), “preenchimento” (Erfüllung), “recorrência modificada” (SOCHA, 2018, p. 147).

Em *Filosofia da Nova Música* (1974), Adorno percebia na técnica dodecafônica a imobilização do tempo, em função de um procedimento integral desprovido de qualquer desenvolvimento. Adorno também critica um dos desenvolvimentos ulteriores do serialismo. A tentativa de “estatismo musical”, da supressão do tempo pelo espaço. Isso ocorre de maneira mais abertamente declarada em Stockhausen, embora haja autores, como Kramer, que consideram que certas obras de Debussy, Stravinsky e Messiaen já prenunciam essa suposta verticalização do tempo. Essa recusa ao estaticismo está diretamente ligada à sua proposta de música informal.

1.2.3.2 Limites da música informal

Ao discutir o lugar da técnica na criação musical contemporânea, José Velloso (2013) tece críticas à concepção adorniana expressa na ideia de música informal. Segundo o autor, elementos do pensamento de Adorno evidenciam os resquícios de um pensamento hilemórfico e traços de uma concepção utilitária/instrumental da técnica e da criação musical (VELLOSO, 2013, p. 77). Hilemórfico porque aquilo que é criado é apreendido conceitualmente em termos da junção de um material e uma forma, mediados, pela técnica, por um sujeito

qualquer. Instrumental porque existe, nessa perspectiva, uma clara delimitação entre aquilo que é relativo ao sujeito e aquilo que é objetivado no material, e o domínio de interação entre essas duas realidades é, de qualquer maneira, o domínio da técnica. A crítica do autor centra-se na ideia de que Adorno, ao superar um dualismo forma-material, cai em outro, o forma-material versus técnica. Para o autor, em Adorno, a técnica é entendida como processo intermediário que permite dominar e dar forma ao material, sempre concebido como algo inerte e exterior, destituído de qualquer decisão subjetiva na sua própria *Gestalt*. Em outras palavras, é somente a partir da técnica que é possível, por exemplo, fazer com que a argila do material ganhe sua forma, seu contorno; mas também é só a partir dessa concepção operativa da técnica que é possível dizer que existe uma coisa que é material que, inerte e passiva, é então transformada, submetida a certos processos e procedimentos por um sujeito ou, à sua revelia, por um processo automatizado qualquer (Ibid., p. 78).

Velloso julga como claros certos pressupostos no pensamento de Adorno sobre a técnica na música, classificáveis, assim, em quatro quadrantes que separam em um eixo forma e material e, em outro, sujeito e objeto (Ibid., p. 82). Na tentativa de consagrar a técnica como elemento tão substancial para a obra quanto forma e matéria, defendendo que não há separação entre esses elementos, Velloso utiliza Adorno como contraponto para sua abordagem baseada na leitura de Gilbert Simondon. Como vimos, nem Aristóteles e muito menos Adorno se enquadram na suposta superficialidade que o autor os insere. Na seção 2.2, tratamos de como Aristóteles previa que essa separação estanque entre forma e matéria não se aplicava a todas as manifestações do mundo material. A perspectiva de Aristóteles só pode ser compreendida se olhada como crítica à teoria das formas de Platão, cujo viés idealista ele rejeitava. Da mesma maneira, guardada as proporções, a crítica de Adorno deve ser lida como uma oposição à hipercentralização da técnica e a tentativa de eliminação da noção de tempo no universo da música contemporânea.

No que diz respeito ao debate mais restrito sobre a forma, a concepção adorniana, diferentemente das práticas do serialismo e pós-serialismo, surge como alternativa no plano, primeiramente, teórico. Tanto o

serialismo e seus desenvolvimentos posteriores quanto as práticas de indeterminação se realizaram como obras musicais, ainda que ladeadas por extensa reflexão teórica dos próprios criadores. Socha defende que a concepção adorniana de forma pode ser encontrada em compositores contemporâneos, especialmente após 1968. Esse seria o caso de Hemult Lachman que defenderia uma poética que, segundo o próprio compositor, pretendia construir uma “música concreta instrumental”, e do compositor Wolfgang Rihm que reintroduz modelos de uma retórica expressiva tradicional que tinham sido proscritos pela cartilha serial nos anos 1950 (SOCHA, 2018, p. 152).

Brian Ferneyhough (1998) defende ter encontrado algumas saídas para a dicotomia colocada por Adorno entre uma música informal e a música serial. O compositor argumenta ter conseguido integrar uma morfologia que une tanto o rigor de sistematização serial quanto uma organização que parte do material (que ele chama de “características salientes ativas”) e não de definições pré-determinadas. Em seu *Segundo Quarteto de Cordas*, ele afirma que:

Exemplos de tais características salientes “ativas” podem ser: uma crescente sequência de intervalos formada pelos sucessivos mais altos níveis de subunidades constelativas; uma concatenação permutável de tipos de articulação característicos (arpejo, *tremolo*, glissando e similares) cuja seleção e ordenação seriam ambas função e marcador de unidades associadas de informação em domínios paramétricos diferentemente distintos. Uma vez que essas qualidades **não são geradas por fluxos abstratos de dados**, elas são, ao contrário, suficientemente bem formadas e fundamentadas em seu contexto original, de modo a sugerir uma multiplicidade de continuações de elementos autoconsistentes, segue-se que o compositor não é de forma alguma restringido *a priori* em sua interpretação criativa destas figurações³⁰ (FERNEYHOUGH, 1998, grifo nosso).

Para essa pesquisa, a crítica e as propostas de Adorno funcionam não apenas como importante debate na literatura sobre forma musical, mas também abrem possibilidade para se enxergar de modo diverso alguns das experiências

³⁰ *Examples of such ‘active’ salient characteristics might be: a rising sequence of intervals formed by the successive highest pitches of constellative subunits; a permutable concatenation of characteristic articulation types (arpeggio, tremolo, glissando and the like) whose selection and ordering would be both function and marker of associated units of information in otherwise distinct parametric domains. Since these qualities are not themselves generated by abstract streams of data but are, on the contrary, sufficiently well-formed and grounded in their original context as to suggest a multiplicity of self-consistent continuations, it follows that the composer is in no way constrained a priori in his creative interpretation of these figurations*

formais que serão tratadas aqui. Não pretendemos, todavia, adotar essa leitura como um molde rígido que procura o encaixe perfeito. Assim, qualquer taxonomia das formas proposta nessa pesquisa não pretende criar uma categoria equivalente à “música informal”, sobretudo porque o olhar aqui se funda pela dimensão mais técnica da organização composicional da obra, e parte da prática, e não de uma concepção teórica mais abstrata. Diferentemente de categorias, ainda que imprecisas, como formas não sequenciais, nas quais poderia ser incluída a forma-momento, ou formas abertas, como obras de acaso, a forma “informal” não nos parece estabelecer parâmetros mais empíricos do ponto de vista da prática composicional. Naturalmente, tanto as propostas formais baseadas em seccionamento e espacialização, como a forma-momento, quanto as experiências de acaso e indeterminação são antitéticas à ideia de música informal, o que por si só permite uma problematização dessas saídas formais empregadas. Outras experiências que fogem dessas duas abordagens podem ou não ser lidas com esse filtro, desde que elas ajudem a revelar, ou melhor, a entender como o problema da forma foi atacado em uma dada obra específica. De certa forma, era essa a intenção do próprio Adorno ao sugerir que as categorias de análise surgissem do problema singular e específico de cada obra e não de uma categoria abstrata pré-determinada.

1.3 Obra aberta e Forma aberta

Um dos conceitos mais difundidos ao se discutir arte contemporânea é o de obra aberta do escritor italiano Umberto Eco. Antes de debater de que maneira esse conceito e as ideias que ele desenvolve se relacionam com a discussão sobre forma em música, convém uma breve explanação sobre os elementos principais da noção de obra aberta proposta por Eco.

Para o autor italiano, em parte das artes contemporâneas, a natureza fundamentalmente ambígua e plural da obra de arte foi ampliada aos seus limites máximos e se tornou central para as diversas poéticas (ECO, 2015, p. 24). Visando à ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltaram-se, conseqüentemente e amiúde, para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados (Ibid., p.25). Essa proposta de

abertura levou ao natural questionamento da forma, sobretudo, quando entendida como elemento acabado. Um outro problema está em que medida essa abertura poderia ser levada sem descaracterizar a própria ideia de obra. Eco entende por obra um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitem, mas também coordenem, o revezamento das interpretações, o descolar-se das perspectivas (Ibid., p.25).

Outro conceito importante para entendermos a ideia de Eco é o de poéticas da obra aberta. O autor italiano divide o conceito de poética em duas acepções. A primeira, a concepção clássica, como um sistema de regras coercitivas, a *Ars poetica*, uma espécie de conjunto de regras para construção da obra de arte. A segunda, a qual ele adota, é um programa operacional que o artista se propõe, como projeto de obra a se realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo próprio. Essa ideia de um projeto de formação ou estruturação da obra, que acaba abrangendo também o primeiro sentido mencionado, é igualmente nosso entendimento do que se trata a poética da obra de arte, ainda que a ideia de obra possa ser mais ampla se voltarmos o foco, por exemplo, para o campo da recepção, como discutiremos mais tarde nesse capítulo.

O que seria, então, o conceito de obra aberta? Segundo Eco, trata-se de um modelo hipotético que indica uma direção da arte contemporânea, de uma categoria explicativa. Em sentido mais empírico, diríamos tratar-se de uma categoria explicativa elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas possíveis na contemporaneidade. É interessante observar que Eco trata da noção de obra como algo muito aproximado da ideia de forma. Ele diz:

Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas (ECO, 2015, p. 30).

Ele utiliza também o termo estrutura como sinônimo aproximado de forma: “Uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis” (Ibid, p. 30). Sistema de relações entre os diversos níveis de uma obra é outra ótima definição

para nosso entendimento de forma nessa pesquisa. Eco, entretanto, considera que estrutura é também aquilo que é comum entre obras distintas. Nesse sentido, ele diverge da ideia de forma como algo singular de cada obra, posição que em última instância defendemos – ainda que, como será visto, procuraremos estabelecer categorias de organização comuns ou aproximadas entre as diferentes experiências formais singulares.

Eco considera que o modelo de obra aberta é algo essencialmente teórico, ele independe da existência concreta. A abordagem lembra o tipo-ideal³¹ weberiano que projeta um modelo abstrato que sirva de parâmetro para compreender a realidade. Ao buscar elaborar esse modelo e encontrar semelhanças estruturais em um dado ramo das obras contemporâneas, Eco deixa claro que não está defendendo a existência de fatos objetivos que apresentem características semelhantes. Também não acha que tal modelo possa responder a todas as indagações sobre a natureza e a função da obra de arte contemporânea. Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema de que faz parte; assim, de maneira ainda mais clara que nas ciências, uma discussão sobre pensamento estético ou poético encara o natural limite da subjetividade quase infinita tanto do criador quanto do receptor e do crítico.

Ainda que considere sempre a possibilidade de abertura de qualquer obra de arte, as obras tradicionais têm diferenças fundamentais quanto à sua poética. Eco ilustra essa diferença comparando a obra musical tradicional e as obras musicais que considera abertas. Uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aída*, de Verdi, ou até mesmo *Le sacre du printemps*, de Stravinsky, consistem num conjunto de realidades sonoras que os autores organizavam de forma definida e acabada, oferecendo-as ao ouvinte, ou, então, traduzidas em

³¹ “O tipo-ideal é um modelo. Embora pertença à metodologia de M. Weber e nela seja intensamente utilizado, o conceito encontra-se em outros sociólogos, particularmente em É. Durkheim. O tipo-ideal do “espírito do capitalismo” não é uma hipótese, mas um guia para elaborar hipóteses. É um conjunto de conceitos integrados indispensáveis para captar o real. Enquanto modelo abstracto, é um meio para captar as relações entre fenómenos concretos, a sua causalidade e o seu significado. Serve para recortar o real, para seleccionar uma pluralidade de fenómenos isolados, para ordená-los em função de um ou de vários pontos de vista” (BOUDON et al., 1990).

sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor. Uma obra musical aberta seria, ao contrário, obras que

Não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2015, p. 67).

Essa definição que Eco dá às novas obras musicais se encaixa mais nas obras abertas cuja forma é móvel (*mobile*), em que as partes ou seções são móveis, e nas obras mais radicalmente abertas, como as de caráter indeterminado e aleatório, do que seu entendimento mais amplo e flexível da ideia de abertura como, por exemplo, ele faz ao se referir à obra de Kafka (ECO, 2015).

Podemos, assim, entender abertura em *latu sensu* que se estende à interpretação (e recepção) em vários sentidos (ou seja, mesmo uma obra tonal estaria sempre sujeita a algum grau de abertura), e um sentido *strictu* que corresponde ao modelo teórico de Eco. No primeiro caso, essa “abertura” está condicionada por um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor/receptor não escape em demasia ao controle do autor (ECO, 2015, p. 71). O sentido estrito inclui justamente essa gama de possibilidades potencialmente exploráveis, na qual há “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição. É uma abertura, ainda que em graus diferentes, de fato, empiricamente verificável pelo modo de disposição e concepção da obra. A abertura *latu sensu* existe em potência, ao se reconhecer a subjetividade do receptor como algo sempre passível de variabilidade. Esse sentido restrito, na nossa opinião, poderia ainda ser entendido tanto no sentido dos signos da obra de arte não formarem mais um todo orgânico e unitário e, assim, mesmo obras “acabadas” – cuja forma em si não é aberta – como o caso das peças eletroacústicas que poderiam ser entendidas como abertas nesse sentido,

quanto num entendimento mais estritamente formal e técnico, em que a disposição espaço-temporal dos objetos musicais/sonoros está sujeita a rearranjos e mesmo a reinvenções no ato da execução da obra, ou seja, cuja forma é aberta à intervenção, no caso da música, do intérprete.

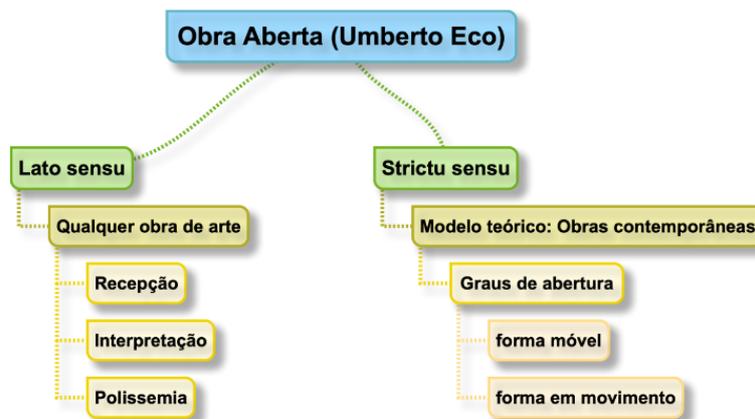


Figura 1 – Esquema – Obra aberta – Umberto Eco.

Para diferenciar a obra aberta do primeiro grupo, cuja abertura se dá no campo semântico e dos signos (tal como o exemplo de Kafka), da obra aberta do segundo, ligada à abertura mais empírica da obra, Eco classifica esse segundo grupo em dois subgrupos: as obras de forma *mobile* e as “obras em movimento”. No primeiro subgrupo se enquadrariam obras cuja abertura se dá, essencialmente, no campo da macroforma como *Momento* de Stockhausen, a 3ª *Sonata para Piano* de Boulez, *Number Series* de Cage, *Available Forms* de Feldman. No segundo, obras mais radicalmente abertas como *Water Music* (1952), *Concerto para piano e orquestra* (1957-58) de Cage, *December 1952* de Earle Brown ou *For 1, 2 or 3 People* (1964) de Christian Wolff, cuja abertura ocorre também no âmbito da microforma, ou seja, no que tange ao material ou conteúdo (utilizando um léxico aristotélico). A separação taxômica entre esses grupos será elemento importante no decorrer da tese, ou seja, obras cuja abertura está na estrutura, na segmentação e sua possível manipulação, a macroforma, de um lado, e obras cujo material está aberto ao improviso, estão abertas ao improviso e ao acaso, a microforma, de outro.

Eco considera que as obras de caráter aberto, ao invés da

direcionalidade e estruturação majoritariamente unívoca das obras tradicionais, devem ser entendidas a partir da noção de campo de possibilidade oriunda da física contemporânea (2015, p. 85). Em lugar de uma relação de causa e efeito, de antecedente e conseqüente, a obra aberta apresenta uma estrutura ou forma que estaria sujeita a relações mais dinâmicas, ainda que a obra esteja num suporte “fechado” como algumas obras eletroacústicas. Sobre sua compreensão da forma (estrutura) na música contemporânea, o autor afirma

O fato de que uma estrutura musical não mais determine obrigatoriamente a estrutura subsequente – o próprio fato de que, como já aconteceu na música serial, independentemente das tentativas de movimento físico da obra, não mais exista um centro tonal que permita inferir movimentos sucessivos do discurso a partir das premissas formuladas anteriormente – deve ser encarado no plano geral de uma crise do princípio da causalidade (ECO, 2015, p. 86).

Como é possível observar, Eco chega a incluir o serialismo nesse processo, embora, como defendemos, as obras seriais dodecafônicas e integrais ainda se baseiem num sistema de relações mais rígido, de antes e depois, de certa consequencialidade entre os eventos musicais.

1.3.1 Obra aberta é o mesmo que forma aberta?

Eco amplia o sentido de obra aberta para obras que não possuem exatamente formas abertas. Se obra aberta e forma aberta parecem sinônimos quando o autor cita *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Terceira Sonata para Piano* de Boulez, cujas formas são claramente abertas, naquilo que chamamos de macroforma, e em *Sequenza per flauto* de Luciano Berio, cuja forma é aberta por conta da abertura dada ao intérprete para execução rítmica de certas figuras, forma aberta não parece ser uma condição necessária para que a obra seja aberta nesse caso:

Facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra “aberta” por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, metamorfose, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato (ECO, 2015, p. 75).

Castelo, *Metamorfose* e *Processo* são obras em que não há qualquer abertura da macroforma, como ocorre em obras como *O Jogo da Amarelinha* (1963) de Julio Cortázar, por exemplo, muito menos em qualquer aspecto da microforma. Trata-se de obras com forma “fechada”, se pensarmos nos exemplos da música anteriores. Entretanto, Eco considera essas obras de Kafka como obras abertas. Isso nos leva a crer, embora o autor não entre nessa discussão, que o termo obra aberta compreende também obras que para ele reforçam ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados.

Para nossa pesquisa, os conceitos de Eco serão úteis para lidar, sobretudo, com uma noção mais ampla de obra aberta que não implica apenas a possibilidade de intervir no resultado final da obra ao longo do processo, mas também numa concepção de abertura em que a obra não se baseia em um sistema de relações dado ou sugerido a priori. Como o autor afirma

num nível mais amplo (como gênero *da espécie* “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já complementadas fisicamente, permanecem, contudo, “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos (ECO, 2015, p. 94).

Por isso, uma obra eletroacústica, embora completada fisicamente, sem qualquer possibilidade de intervenção direta do intérprete ou ouvinte, pode ser enquadrada como uma obra aberta. O sistema de relações entre os eventos, parâmetros e elementos sonoros não está inserido em qualquer codificação que permite uma definição da organização formal pelo compositor. Não existe aquilo que Adorno chama de “equivalentes”, ao tratar da música informal, elementos que constroem um verdadeiro vocabulário, uma articulação entre as relações sonoras, o que na música tradicional se compõem de uma série de elementos como frase, motivos, cadências, contrapontos, articulação, dinâmica, tudo que corrobora um modo de organizar que é, ao menos em intenção, pré-determinado. Isso não significa, porém, que consideraremos tais obras abertas como também formas abertas. Essa é uma distinção importante. O conceito de obra aberta, no nosso entender, é mais amplo, implicando uma larga gama de experiências estéticas também no campo musical. Ao propor uma taxonomia flexível para as

abordagens formais a serem trabalhadas nessa pesquisa, a forma aberta necessita ter seu foco de definição reduzido. Ela se enquadraria na categoria que, na terminologia de Eco, seria a forma em movimento ou forma móvel, que pode tanto ser no âmbito macro quanto no micro dessa abertura. Esses tipos de forma, chamamos de formas abertas.

Em dois exemplos que serão discutidos nesse trabalho, as obras *Introdução à Pedra* de Rodolfo Caesar e *PAN* de Flo Menezes, o resultado das peças não é modificável. Trata-se de obras eletroacústicas criadas pelos compositores que, de maneira geral, independem de qualquer intérprete. Elas poderiam ser consideradas a antítese da ideia de obra aberta e, por extensão, de forma aberta. Entretanto, na concepção econiana, essas obras não possuem a relação de causalidade comum das obras “fechadas”. Além disso, o sistema de relações não possui qualquer gramática minimamente comum que permita o estabelecimento de relações sonoras *a priori*. Isso tanto vale para o ouvinte, para quem vai perceber o resultado final, quanto para o compositor. Como veremos mais tarde, ao gravar e manipular sons a partir da queda de pedras de sílex de diversos tamanhos, Caesar não possuía elementos que sugerissem qualquer tipo de organização, sequenciamento e hierarquização dos objetos sonoros para a peça *Introdução à Pedra*. O processo de produção da forma tanto em sua dimensão micro – seleção e processamento dos sons – quanto macro – os eventos sonoros e como eles se relacionam – é substanciado pela ambiguidade, não causalidade e abertura no que tange às relações sonoras. Por essa razão, ela pode ser entendida como uma obra aberta, embora, no campo estritamente musical, não uma forma aberta.

A noção de forma em movimento, todavia, interessa-nos em especial porque se adequa particularmente às abordagens formais ligados ao acaso e indeterminação. Ainda que Eco englobe as formas móveis, nas quais as seções ou partes podem ser reordenadas pelo intérprete, como é o caso de *Momento* de Stockhausen, as formas em que o conteúdo material da obra pode ser alterado pelo intérprete – e mesmo pelo ouvinte – nos parece o grau de abertura mais extremo, levando ao limite a própria noção de autoria.

1.4 Uma breve taxonomia da forma na composição do século XX por Wennestrom

O conceito de forma em música está intimamente ligado ao desenvolvimento do campo teórico da área, em especial, da teoria composicional com fins didáticos. Scott Burnham (2006) traça uma história do estudo da forma tonal do final do século XVIII até o final do século XX paralelamente ao desenvolvimento da análise musical. Fica-se com a impressão de que análise e forma são quase sinônimos, embora o autor faça questão de focar na questão da forma para cada analista discutido. Ele percorre autor por autor utilizando a forma sonata como elo, expondo o que seria na visão de cada um a forma musical e que função ela ocupa na música tonal.

A própria discussão da análise de maneira geral e da forma em particular está ligada, desde de Heinrich Christoph Koch (1749–1816), um dos pioneiros do assunto, ao universo da composição. Mesmo quando o campo da análise e teoria se tornaram independentes do campo da composição, ao longo do século XIX, esse tipo de preocupação, embora aparentemente abstrata, sempre esteve no raio de ação dos compositores. A retomada da forma não pelas mãos dos teóricos e musicólogos, mas pelas dos compositores na segunda metade do século XX, reforça que essa é, antes de tudo, uma questão do campo criativo.

Em um dos poucos trabalhos que buscam, de forma didática, sistematizar o problema da forma no século XX, Wennestrom (1975) estabelece quatro categorias genéricas de organização formal: 1) a sectional, 2) a desenvolvimental-variacional, 3) a estratificada-interpolada e 4) a aberta. Para autora, “forma implica a organização de materiais em um todo significativo – um todo que pode ser apreendido auditivamente como um complexo estético” (WENNERSTROM, 1975, p. 1). Ela considera que o termo pode ser entendido em duas perspectivas não excludentes: formas como *designs* abstratos e formas como os princípios e procedimentos de combinação e relação dos materiais. O primeiro termo tem uma acepção mais clássica e foi tratado exhaustivamente na literatura. A segunda perspectiva, entretanto, entendida como um estudo dos processos subjacentes, não é facilmente categorizada, pois, de fato, cada

composição musical possui uma forma e disposição de materiais um tanto especial. É, sobretudo, essa segunda concepção sobre a forma que torna tanto o trabalho do criador quanto o dos analistas e dos ouvintes profundamente problemático, especialmente na contemporaneidade.

Wennestrom considera que o entendimento da música do século XX exige primeiro uma compreensão dos materiais que estão sendo empregados. O ouvinte deve começar com a ideia de que qualquer evento em qualquer parâmetro (altura, duração, timbre, dinâmica) pode ter uma função formativa na música e contribuir para a forma resultante da peça (1975, p. 2).

É exatamente esse estado de “anarquia” formal que foi se aprofundando na medida em que todo espectro sonoro audível e manipulável foi sendo incorporado ao campo musical, o que tornou a criação de um sistema de relação entre os elementos sonoros presentes em uma obra um desafio permanente para os compositores.

Embora a ideia de *design* ou forma tradicional ainda seja válida para muitas obras do século XX, a forma como processo e não como uma estrutura arquitetônica ganhou, gradualmente, presença no pensamento de muitos compositores. Naturalmente a percepção geral, arquitetônica, da música subsiste na medida em que sempre é possível estabelecer uma visão do todo a partir de recortes temporais. Entretanto, como a forma é resultante de uma dada interação entre parâmetros e partes – e tal interação não é mais estabelecida por uma “gramática” comum em boa parte das obras do século XX – as possíveis formas musicais são quase infinitas.

A estrutura na música do século XX, segundo Wennestrom, é o resultado de uma combinação de antigas formas, novos vocabulários e processos inovadores de modelagem. Apesar dessa individuação do processo da forma, a autora propõe agrupar certos procedimentos em categorias. Ainda que ela se centre, essencialmente, em compositores da primeira metade do século XX, embora não apenas, acreditamos que essa tentativa de taxonomia pode ser útil para discutirmos em que medida esse tipo de categorização seria ou não válido para essa pesquisa. As categorias de Wennestrom dão conta do problema aqui proposto? Elas podem ensejar um

ponto de partida para uma nova taxonomia? Essas são algumas perguntas que podemos ter em mente enquanto olhamos para a proposta da autora.

1.4.1 Formas seccionais

A primeira categoria proposta por Wennestrom é a de formas seccionais. Para a autora, o procedimento de usar várias combinações de seções bem definidas da música (*clear-cut sections*) para criar uma forma tem sido um princípio adotado na composição há muito tempo. O exemplo mais conhecido é a tradicional forma ternária – A B A – que combina elementos de contraste e reafirmação em um todo equilibrado.

Entretanto, o que difere a prática tradicional da que começou a ser largamente utilizada no século XX é o grau de relação e sequencialidade entre essas seções. Na música tradicional, esse elemento aglutinador, espécie de força profunda, é a harmonia tonal, que gera não apenas relações internas entre as partes, mas também sentido e direção.

Para a autora, na música do século XX, os compositores trabalharam com formas que enfatizam o retorno de elementos de timbre ou dinâmica ao invés de altura/harmonia, ou formas nas quais os vários parâmetros têm padrões separados de retorno. *L'Histoire du Soldat* (1918), de Stravinsky, escrita para um grupo de câmara de sete instrumentos, consiste em um número de peças curtas relacionadas, conectadas por uma narrativa. A engenhosa combinação de unidades sonoras de Stravinsky baseia-se em características melódicas, rítmicas e texturais, timbres e dinâmicas reconhecíveis.

A Figura 2 indica que estas unidades sonoras funcionam por vezes como entidades que se organizam por seções, cujas recorrências e retornos têm como princípio diversos parâmetros.

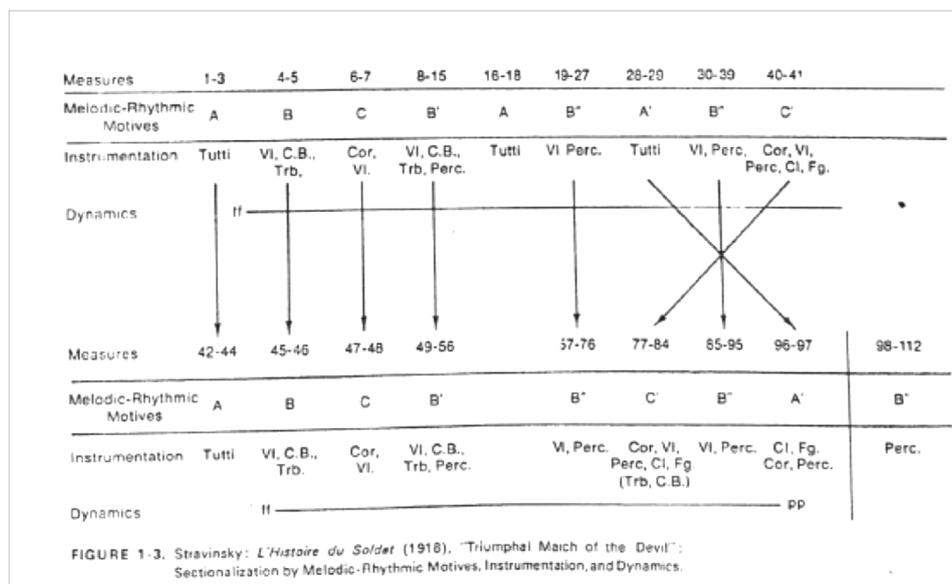


Figura 2 – Seccionalização formal de Marcha Triunfal para o Demônio em *História do Soldado* de I. Stravinsky in: (WENNESTROM, 1975, p.13).

A autora cita um outro exemplo: *Movements for Piano and Orchestra* também de Stravinsky. Composta em 1959, a obra está dividida em cinco movimentos, conectados por interlúdios, cada um dos quais explora um timbre instrumental diferente. Stravinsky cria uma forma seccional estrófica por meio da ênfase em certas cores instrumentais (WENNERSTROM, 1975). Vale ressaltar que, muito antes disso, Stravinsky vai explorar com maior radicalidade a dimensão seccional da forma em *Sinfonia para Instrumentos de Sopro*, de 1920, na qual o grau de descontinuidade entre as seções é marcante. Como será discutido em capítulo posterior, para alguns autores, essa obra inaugura uma espécie de trajetória de uma abordagem formal – partindo do seccionamento não direcional – que teria como ápice a forma-momento proposta por Stockhausen.

Wennestrom destaca que essa ênfase na dinâmica e no timbre na criação da forma pode ser facilmente transferida para a música eletrônica, na qual eventos específicos de altura e ritmo costumam ser difíceis de perceber como elementos discretos. Como veremos ao analisar a forma na obra eletroacústica de compositores como Caesar e Menezes, seria fácil encaixá-los nesse tipo de abordagem formal, porém, como será discutido, a maneira como os autores lidam com o processo de elaboração da forma – pensada, vale repetir, nas relações entre seus parâmetros – extrapolam, embora não excluam, a

organização seccional.

1.4.2 Formas desenvolvimentais e variacionais

Quando pensamos na música tradicional, a forma por variações e a forma por desenvolvimento parecem dois campos claramente distintos. Menezes (2016), por exemplo, defende que existem duas grandes vertentes na história da música que definiram toda a “dialética fundamental do pensamento da composição na forma”. De um lado, o pensamento do desenvolvimento motivico por derivação e contrastes, dentro do mesmo corpo de derivação, que vai estruturar a forma sonata, uma forma dualística de um primeiro tema contra um segundo tema, em que o motivo vai se desenvolvendo e se constituindo como elo fundamental, ou seja, a forma sob o prisma do desenvolvimento. Do outro, o tema e as variações, uma organização e tipo de formulação que se encontra por blocos, sempre variada, na qual o princípio central é se manter o esqueleto.

Wennestrom, ao contrário, considera que os processos variacionais de transformação têm muito em comum com muitos procedimentos de desenvolvimento. Essas ideias podem ser tão específicas quanto a manutenção de uma série de alturas, ou podem se centrar em um conceito mais geral, como o contorno melódico. A retenção de um elemento através de uma série de mudanças cria uma forma que é difícil de categorizar, uma vez que o processo de transformação é, geralmente, mais importante do que a seccionalização ou qualquer tipo de retorno. Por essa razão, a autora opta por congrega essas duas abordagens formais em um mesmo grupo ao tratar de seu uso no século XX.

Tradicionalmente, a forma por variação tem sido mais frequentemente considerada como tema e variações, tais como a *chaconna*, a *passacaglia*, por exemplo. Compositores do século XX têm mantido um interesse por essas ideias. Estruturas temáticas de um certo tamanho de comprimento são às vezes preservadas exatamente iguais ao longo de um conjunto de variações, como em *Variações para Orquestra Op. 31* (1934) de Schoenberg. Em outras obras, o padrão de frase geral é constante sem uma retenção exata de qualquer elemento, como no *Concerto para Violino N° 2* (1937-38) de Bartok (WENNERSTROM, 1975, p. 33).

Além dessas técnicas de variação mais diretas, os compositores também lidaram com a variação como um complexo de unidades pequenas inter-relacionadas. Muitas vezes, não há tema como tal, apenas material gerador básico. A única diferença entre esse tipo de procedimento e uma peça de desenvolvimento contínuo é a seccionalização; os trabalhos de variação são divididos em seções específicas (variações) que são internamente unificadas por um método similar de apresentação como a textura ou o ritmo (Ibid., p. 34).

1.4.3 Formas estratificadas e interpoladas

Um terceiro modo como Wennerstrom categoriza a forma no século XX são as formas estratificadas ou interpoladas (1975, p. 47). Ela as define como uma abordagem mais segmentada de materiais, que pode levar a obras musicais com certa unidade quando combinadas com momentos de retorno. Esses segmentos podem consistir de pequenas partes de material, como em muitas obras de Stravinsky, ou de camadas ou blocos de unidades de som separadas por material, cada qual com uma combinação reconhecível de parâmetros. Essas unidades podem ser apresentadas sobrepostas, justapostas ou interpoladas em outro material para criar um padrão de interrupção em um nível mais perceptível, uma espécie de corte que não seja necessariamente temporal.

Uma compreensão desses tipos de forma requer uma nova abordagem da noção de blocos; em vez de seguir o desenvolvimento orgânico de uma ideia, o ouvinte deve perceber unidades completas separadas em várias combinações. Essas unidades são tratadas de várias maneiras possíveis, algumas enfatizando o contraste direto e outras incorporando processos de transformação. As ideias podem ser justapostas ou sobrepostas, assim como os blocos de cores são reunidos em muitas obras de artes visuais modernas.

Wennerstrom cita duas peças que ilustram diferentes aspectos desses procedimentos: *Music for Brass Quintet* (1961), de Gunther Schuller, e *Threnody To the Victims of Hiroshima* (1960) (para 52 instrumentos de cordas), de Krzysztof Penderecki. Embora ambos os trabalhos tenham sido escritos em 1960-61 e se enquadrem na classificação formal, eles são bastante diferentes, especialmente na notação (WENNERSTROM, 1975, p. 49).

Schuller utiliza a notação tradicional de alturas e compassos; Penderecki incorpora a notação temporal (indicando o número de segundos para cada seção) e muitos tipos diferentes e menos padronizados de indicações de altura e timbre. A obra para metais emprega uma série de alturas e sonoridades distintas. A peça para cordas, no entanto, depende mais de blocos de som e altura ou de alturas indefinidas do que de intervalos e acordes reconhecíveis. Em ambos os trabalhos, estratificação e interpolação são processos importantes na criação de um todo integrado. *Music for Brass Quintet* ilustra processos formais que são menos dependentes de rótulos seccionais do que de certas técnicas. Cada movimento é moldado pelo contraste, frequentemente entre partes muito breves, e o todo é unificado por um padrão maior de interpolação que se desenvolve ao longo dos três movimentos. Mudanças na densidade, tanto horizontal quanto vertical, controlam o segundo movimento, à medida que as alturas isoladas são sintetizadas em um complexo que é então dissolvido em seus componentes (Ibid., p. 52).

Threnody de Penderecki, em contraste, é uma obra de um movimento que dura cerca de 8 minutos. Novamente, os rótulos seccionais tradicionais não descrevem adequadamente os processos formais em funcionamento, uma vez que a superposição e a justaposição de camadas de material combinam com sobreposições transitórias para produzir uma composição dinâmica. Existem vários tipos de blocos de sons que possuem certas características paramétricas – e esses blocos se sobrepõem, contrastam entre si e retornam em formas alteradas ao longo da composição. Esses retornos permitem criar cadências entre momentos específicos como 4'33"- 5'31" e 7'57"- 8'26". Cada cadência é marcada por um acorde forte que diminui em volume; os dois momentos criam uma sobreposição de formato binário para a composição. Trabalhos de gradação, amalgamação e dissolução, dentro de seções, e numerosos blocos diferentes são sobrepostos uns aos outros, particularmente no meio da composição (WENNERSTROM, 1975, p. 59).

Como Wennerstrom menciona, Stravinsky também fez uso de processos de estratificação. Como discutiremos em capítulo posterior, Edward Cone (1962) defende que em *Sinfonias para Instrumentos de Sopros* (1920)

existiria numa espécie de polifonia formal em que as várias seções da peça se constituem em camadas de som (*layers of sound*), cujas relações são estabelecidas por meio de elementos específicos. A forte seccionalização da forma é organizada, segundo Cone, em estratos que emergem para uma posição de destaque tal qual como vozes numa textural coral. Isso nos permite perceber que as duas categorias propostas por Wennerstrom – formas seccionais e formas estratificadas – podem se entrecruzar. Se para ela a seccionalização é parte fundamental da organização da forma em *Threnody*, *Sinfonias* de Stravinsky é tanto marcada por um altíssimo grau de seccionalização quanto pela estratificação e interpolação. Isso nos mostra o desafio particular de estabelecer uma taxonomia que consiga dar conta do problema da forma, sobretudo quando os materiais e processos de transformação são ubíquos. Uma mesma obra pode perfeitamente estar em duas ou mais categorias formais.

1.4.4 Formas abertas

A quarta categoria proposta por Wennestrom é da forma aberta. Como discutido neste capítulo, o termo forma aberta pode ter uma grande dimensão de significados se consideramos a perspectiva de Eco (2015) sobre obra aberta. Wennerstrom não entra em debates mais complexos e considera essa manifestação essencialmente como um tipo de forma em que as obras dependem não só do compositor, mas também dos artistas e, ocasionalmente, da audiência para moldar sua forma e estrutura (WENNESTROM, 1975, p. 59). Às vezes, o compositor escolhe controlar os parâmetros de modelagem (geralmente duração, textura ou dinâmica), deixando os detalhes não especificados. Em outras obras, elementos que determinam a forma básica da obra estão abertos ao julgamento do intérprete. Essas peças, nas quais a forma está sob o controle de um *performer*, geralmente fornecem um *design* formal a ser criado em uma performance – um procedimento que a autora chama de forma aberta real. Outras abordagens fazem uso de *work in progress*, que mudam (expandem ou se contraem) cada vez que a peça é ouvida, porque o compositor revisou o trabalho (Ibid., p. 60).

Mudanças podem ser feitas em detalhes (microforma) ou nas maiores

unidades (macroforma), conforme os blocos são reorganizados e os movimentos manipulados. A autora enfatiza as experiências formais em que o resultado material (microforma) da obra é alterado. Entretanto, ela inclui nessa categoria de formas abertas obras em que apenas a macroforma – a organização e a distribuição da sequência dos eventos – é livre. Nessa última categoria se enquadraria, por exemplo, obras baseadas na forma-momento, cujo o grau de abertura é limitado pelo compositor. Um outro exemplo de forma aberta, cuja abertura predominante está na macroforma, é o *Available Forms I* de Earle Brown, escrita em julho de 1961 para um grupo de câmara. Esta peça é composta por seis páginas de partitura, cada página com quatro ou cinco eventos separados. O regente deve respeitar a maioria das instruções de Brown para as microformas, enquanto cria sua própria macroforma, embora ele possa escolher sobrepor eventos ou ocasionalmente mudar níveis dinâmicos. Os artistas têm liberdade limitada dentro de cada seção, ainda que possam, às vezes, escolher métodos de ataque e duração de tempo dos sons. Dentro desses vinte e sete eventos, Brown criou conexões entre seções de material que, segundo a autora, são evidentes em quase todas as apresentações da obra, e que podem ser enfatizadas por um regente, se ele desejar. Segundo Wennerstrom, ao criar semelhanças entre alguns dos vinte e sete eventos, o compositor determina algo da macroforma. As texturas também variam de sons densos sustentados ou ativos a uma camada simples de instrumentos solo. O regente pode sobrepor acordes nos eventos ou pode retornar os sons sustentados em um padrão tipo rondó, usando sonoridades diferentes a cada vez que aquele grupo de sons reaparece. Como se percebe, o grau de abertura é limitado. Além de ser essencialmente focado na liberdade de alterar a ordem de apresentação dos eventos, mesmo essa dimensão tem suas restrições impostas pelo compositor.

Para o ouvinte, diz a autora, as formas abertas geralmente não são diferentes daquelas compostas por métodos seriais rigorosos ou computacionais; em ambos os casos, o ouvinte deveria buscar separar os vários materiais sólidos empregados e se concentrar na modelagem desses materiais.

Wennestrom não entra em detalhes sobre outras manifestações que

ela enquadra como formas abertas, como o aleatório e o acaso, em que a microforma pode ser profundamente alterada. Cabe discutir que *Available Forms I*, por exemplo, analisado pela autora, poderia ser classificado na categoria formas seccionais, visto que, do ponto de vista do compositor, é assim que ele organiza suas ideias musicais. Se entendermos que formas seccionais não necessariamente implicam sequencialidade, direcionalidade, e a autora não menciona esse aspecto, é possível ter um entendimento bem amplo dessa classificação formal. Em uma obra como *Momento* de Stockhausen, por exemplo, tanto é possível enquadrá-la como uma forma aberta, já que o intérprete tem liberdade de ordenar os eventos (ou momentos, no caso) – dentro de limites ainda mais rígidos que *Available Forms I* –, quanto num híbrido de forma por seccionalização com forma por estratificação e interpolação, se quiséssemos manter a categorização de Wennerstrom. Seria também aberta porque, diferentemente das outras obras “fechadas”, a macroforma, a direcionalidade e a relação entre as partes, podem resultar diferentes em cada apresentação, ainda que o compositor controle bem os limites dessa abertura. Seria seccional porque as seções são construídas e pensadas de forma isolada, supostamente, como um fim em si mesmo, não dependendo do que vem antes ou depois.

A categorização de Wennerstrom nos permite pensar a possibilidade de adotar algumas das suas classificações ao analisar abordagens formais na música contemporânea. A autora reconhece que a organização formal também pode se pautar por elementos menos estruturais e mesmo considerações extramusicais (1975, p. 64). A intertextualidade – tanto em relação a outras obras musicais quanto a elementos da literatura ou do mundo exterior – é um tipo de classificação possível em um ensaio de taxonomia das formas. A questão, como procuramos mostrar ao expor a visão de Wennerstrom, é que muito raramente apenas uma categoria dá conta das abordagens formais contemporâneas. Ainda que seja possível dizer que tal organização formal seja mais predominante que outra – como poderia ser o caso da interpretação de Cone sobre a forma em *Sinfonias* de Stravinsky –, essa interpretação sempre guardará um grau de arbitrariedade inexorável. Como a pergunta última dessa pesquisa é como os

compositores lidam com a organização formal de suas ideias sonoras, a visão dos criadores tem um peso significativo em qualquer classificação aqui, ainda que não se ignore o debate realizado – quando for o caso – dos teóricos e musicólogos.

1.5 Forma segundo Stockhausen: formas dramática, épica e lírica

Para elaborar o conceito de forma-momento que balizará algumas de suas obras, Stockhausen (2009) elabora uma visão geral sobre a forma, considerando práticas tradicionais e buscando encaixar sua proposta dentro dessa taxonomia. O compositor alemão classifica três grandes maneiras de organizá-la: a forma por variação, a forma por desenvolvimento e, por fim, sua proposta propriamente, a forma instantânea ou forma-momento.

1.5.1 Forma por desenvolvimento ou forma dramática

A forma por desenvolvimento apresenta elementos estruturados na sequência começo, meio e fim. Por essa razão, o compositor a chama de forma dramática. Dramática, para Stockhausen, significa apresentar figuras, protagonistas, como no teatro grego, e, então, desenvolver para levá-las a diferentes experiências. O compositor considera que dramático significa que se pode sempre seguir um fio condutor que aumenta gradualmente a tensão dramática (STOCKHAUSEN, 2009, p. 59). A música alemã do Classicismo, Romantismo e pós-Romantismo se caracterizou fortemente pelo aprofundamento dessa perspectiva formal. Stockhausen cita o terceiro quarteto de Arnold Schoenberg como exemplo dessa tendência levada ao extremo, no qual o próprio compositor teria dito: “tudo é desenvolvimento”. Essa noção de organização passa pela visão clássica de tempo. Um tempo finalista, que, tal como o universo, teria início e, em um dado momento, acabaria. Uma visão claramente calcada na tradição judaico-cristã – mas não só nela – de gênese e apocalipse do mundo.

Stockhausen apresenta sua composição *Kreuzspiel* (1951) como um exemplo de forma dramática, mas sem, ressalta o compositor, a carga de

expressão emocional tradicional. Nessa obra, o desenvolvimento como método de composição é regido pela flecha do tempo. Seis notas são apresentadas, no piano, na oitava mais alta, e seis notas na oitava mais baixa. Durante o movimento, cada nota cruza o teclado, uma a uma, passando pelas sete oitavas, até que, no fim do movimento, as seis notas que começaram na oitava mais alta estão na mais baixa e vice-versa. Para Stockhausen, o processo de desenvolvimento pode ser claramente percebido porque conforme cada nota cruza nas três oitavas do meio é tomada e tocada por dois outros instrumentos, baixo, clarinete ou oboé. O compositor, no entanto, afirma que nas músicas compostas a partir de 1951 a forma dramática teria sido abandonada. No momento de sua fala transcrita, em 1973, ele reconhece que essa posição não mais se sustentava, e que o completo abandono da forma dramática emprestava importância demais ao evento individual. Assim, propõe um retorno ao uso da forma em desenvolvimento. Naturalmente, é uma visão diferente daquela que ele defendia em 1960, quando escreveu o artigo sobre forma-momento, no qual sustentava que a direcionalidade precisava ser, praticamente, suprimida.

1.5.2 Forma por variação ou forma épica

A segunda maneira de se elaborar a forma, segundo Stockhausen, é trabalhar com sequências. Na maneira tradicional, as formas em sequência ou variações são baseadas em um tema, original ou extraído de tradições populares e folclóricas. Compõe-se uma sequência ou um conjunto de variações ao adicioná-las uma a outra em série. A suíte é uma forma sequencial, nada mais que uma série de peças de caráter seguindo umas às outras como apresentações de música pop de hoje (2009, p. 60). O compositor alemão considera que essa maneira de organizar a forma é mais elementar porque expressa de maneira bastante evidente a necessidade de mudança abrupta de caráter, por exemplo, de um movimento lento para um movimento rápido ou para um movimento moderado, de um triste para um feliz ou um pouco agressivo. A suíte é um dos exemplos mais claros desse uso geral da forma. Stockhausen considera, nesse caso, que cada peça de uma suíte pode adotar um esquema formal específico, como se encontra em algumas sinfonias clássicas; uma suíte

de concerto de quatro movimentos, um mais dramático, outro mais lírico, um mais alegre, outro mais parecido com dança, caso do rondó, por exemplo – com um refrão repetido após cada derivação, depois de volta à mesma fórmula sequencial no fim. O compositor chama essas práticas de formas épicas porque se pode tanto acrescentar algo a elas quanto também subtrair, e ela, de fato, não muda na essência organizacional.

1.5.3 Forma momento ou forma lírica

Stockhausen usa o termo lírico para descrever uma música na qual o processo de formação é instantâneo, ou seja, a forma-momento. Embora o compositor reconheça que a ideia de sequencialidade seja completamente predominante no Ocidente, nas tradições orientais esse fato não ocorreria. Ele cita o Japão, por exemplo, como uma tradição em que as formas líricas são muito mais frequentes, como a forma de poesia *haiku* e as convenções do teatro de música *Noh*. Sobre isso, o compositor afirma:

O que conta lá [no Japão] é o aqui e agora: eles não se sentem compelidos a embasar suas composições em contraste com o que aconteceu antes, ou aonde um momento possa estar levando. Não se pensa sobre isso: você está apenas atento ao contraponto do pé, da voz, da mão, da cabeça e do olho (STOCKHAUSEN, 2009, p. 62).

Antes de categorias estanques ou antagônicas, Stockhausen afirma buscar o uso das formas em variação, formas em desenvolvimento e forma-momento em combinação, tanto entre si, quanto em relação ao tipo de material (pontos, grupos e massas) e sua natureza operativa (determinada, variável ou estatística). A gama de possibilidades dessa relação de três vezes três termos permite gerar uma ordem na qual cada termo pode ser combinado com todos os outros termos (STOCKHAUSEN, 2009, p. 63).

Vale ressaltar, todavia, que essa é uma posição explicitada mais de uma década depois de o compositor ter formalizado sua concepção de forma-momento, e da experiência prática de algumas obras nas quais ele buscou concretizar essa ideia. O compositor buscou, posteriormente, flexibilizar posições sem deixar de ensaiar uma sistematização mais rigorosa para a

questão da forma, pensada como algo consequente e não como mero resultado das técnicas empregadas:

De forma que o que estamos buscando alcançar é uma concepção universal, dentro da qual possamos nos mover em diferentes direções de obra em obra e dentro de obras individuais, mas tendo todas as possibilidades de organização disponíveis para nós em cada composição (STOCKHAUSEN, 2009, p. 63).

Consideramos que tanto a forma dramática quanto a épica podem ser consideradas sequenciais. Nominalmente, Stockhausen usa o termo apenas para a forma por variação, porém ambas dependem da sequência de eventos, de uma direcionalidade explícita, e de graus evidentes de interrelação. A diferença fundamental está na maior flexibilidade da forma em variação, especialmente a suíte, a qual, como o próprio autor destaca, não necessita que todas as partes/variações/movimentos sejam executados para uma compreensão total, fato que é estruturante da forma em desenvolvimento.

1.6 Forma enquanto recepção

Embora o objetivo dessa pesquisa seja discutir a forma como um problema composicional, acreditamos que seja válido pensar, brevemente, a questão da forma do ângulo da recepção. Isso nos ajudará a contrapor melhor nosso enfoque principal que é a forma sob a ótica do compositor, além de deixar claro para o leitor que reconhecemos a complexidade do tema quando tratado também sob outros prismas.

A importância ou não da forma para a apreciação do ouvinte é um debate antigo. No artigo *The Fetish of Form*, de 1925, J. H. Elliot questiona o uso da teoria musical como instrumento para formação de novas plateias. Mais do que isso, o autor critica a ideia de que tal conhecimento é necessário para se apreciar obras musicais (ELLIOT, 1925, p. 1092). Ele considera que tal ideia advém das necessidades teóricas no campo composicional aplicadas, inadvertidamente, aos ouvintes, o que tornaria a técnica um fim em si mesmo, algo que o autor considera absurdo. Tal reflexão nos traz o questionamento: a forma tem alguma importância para a recepção da obra? É possível averiguar o

quanto uma forma, mais ou menos elaborada pela mente do compositor, seja na música tonal, seja na pós-tonal, impacta no ouvinte?

A recepção da forma é, essencialmente, uma maneira de “experienciar” o espaço-tempo em uma obra musical. Sobre isso, Cook (1987) propõe uma interessante discussão que põe em xeque a ideia de que os ouvintes, de alguma forma, percebem a forma musical tal qual ela foi concebida. Ouvintes, em geral, não percebem a duração musical em termos de segundos, semínimas ou compassos. O tempo musical é subjetivo e tão variável quanto o conteúdo musical (COOK, 1987, p. 23). Nisso, para nós, os ouvintes diferem do compositor. Ainda que ambos experimentem a dimensão subjetiva do tempo, o criador, mais ou menos rigidamente, lida com o aspecto quantitativo da duração musical. O manejo do elemento cronológico é uma das ferramentas de criação, ainda que objetive uma experiência subjetiva do tempo na execução da obra. A experiência do tempo na recepção de uma obra também depende de uma infinidade de fatores subjetivos do ouvinte que vão desde as referências culturais gerais, o tipo de capital cultural que desenvolveu, passando pelo seu estado emocional no momento da performance.

O que, de fato, a forma, sob a ótica da análise, pode sugerir são as conexões entre partes e elementos da obra. Cook considera que se pode distinguir duas considerações teóricas gerais ligadas à questão da forma. A primeira é representada pelas tipologias mais tradicionais, as quais o senso comum associa com a ideia de forma musical. Nesses grupos (rondós, sonatas, tema e variações), a ideia fundamental é que um certo grupo de elementos musicais é variado, estendido e contrastado. O autor considera que uma repetição variada, por exemplo, necessariamente envolve um julgamento estético, o qual só é possível num contexto muito bem definido em que o tema (ou temas) é identificado como central e o ouvinte contrasta-o com a variação por meio de um exercício de imaginação aural. Mesmo em obras cuja forma, nos termos há pouco mencionados, é considerada equilibrada e clara, a mesma depende fundamentalmente da percepção do ouvinte, do processo intencional por ele empreendido.

Em um interessante experimento, Cook relata que foi solicitado a

ouvintes, com algum conhecimento musical, mas no geral inexperientes, que descrevessem o plano formal da *Sonata op. 49, no. 2* de L. V. Beethoven enquanto eles a ouviam. A maioria desses ouvintes ignorou (ou simplesmente não conseguiu perceber) relacionamentos em grande escala de tonalidade (tema 1, tema 2, desenvolvimento etc.), mas registrou repetições seccionais com considerável precisão (COOK, 1987, p. 24). Todavia, eles não categorizaram as seções de forma hierárquica como na análise formal tradicional, em que a centralidade está no contraste entre o primeiro e segundo temas, tendo outros materiais funções secundárias, como transição ou cadência. Outro dado interessante: dentro da exposição, alguns ouvintes enfatizaram o contraste – não entre o primeiro e o segundo temas, mas entre esses materiais temáticos e os materiais transicionais – enquanto outros simplesmente deram um rótulo separado a cada seção e, assim, a análise deles incluiu não apenas A's e B's, mas também D's e E's. Ao contrário da ideia de uma forma bem acabada e hierarquicamente determinada, esse experimento revelou relações formais mais abertas, cujas relações entre partes não seguiam uma pretensa hierarquia tonal. Os ouvintes que eram instruídos a ouvir segundo categorias formais, quando não tinham essa instrução não o faziam. Cook considera que ouvir a forma (conforme definido dessa maneira) não é um modo normal, ou ao menos comum, de prazer estético. Naturalmente, tais categorias formais foram criadas menos para apreciação estética e mais para o ensino da composição ainda no século XVIII, tendo como base noções de forma aristotélicas (WHITTALL, 2017, s.p.).

Um outro exemplo de como as formulações teóricas são insuficientes para dar conta da experiência temporal da música para os ouvintes é um experimento, semelhante ao anterior, com o primeiro movimento da *Sinfonia* de Webern. Cook relata que nesse caso, mesmo uma obra absolutamente simétrica, cheia de repetições e palíndromos, em que o “tempo é estruturado como espaço”, ouvintes experientes, que foram solicitados a escrever suas impressões sobre a obra, não notaram qualquer palíndromo, os quais são visíveis na partitura, e apenas metade deles reconheceu a repetição literal da primeira seção, e outra metade ouviu a música como um processo contínuo (COOK, 1987, p. 25). Cook acrescenta que eles não mostraram nenhum

interesse em identificar e comparar os componentes de motivos e séries da música de forma sistemática (mesmo que isso seja relativamente fácil na sinfonia de Webern, porque suas texturas são muito claras e correspondem em grande parte à estrutura serial). No entanto, o que aconteceu várias vezes foi que a maioria dos ouvintes fez um comentário exatamente no mesmo ponto temporal, porém cada um comentava algo diferente. Nesses casos, e apesar dessas discrepâncias, as respostas dos ouvintes parecem ter compartilhado uma certa evolução; pode-se falar adequadamente da música possuindo uma forma intersubjetiva no sentido de um padrão temporal comum de pontos altos e pontos baixos, momentos estáticos e dinâmicos, momentos experimentados como críticos e momentos de melodia de indiferenciadas; e, embora esteja muito aquém da reversibilidade do tempo que caracterizasse a verdadeira espacialização, esse padrão formal de *nows* e *thens* articulou claramente a experiência desses ouvintes sobre a passagem do tempo na *Sinfonia* de Webern e em um nível relativamente detalhado.

Sob essa ótica, forma é mais uma experiência psicológica da resultante dos vários parâmetros do *design* musical. Assim, como ilustra tal exemplo dado por Cook, não só as tipologias tradicionais sobre a forma não dão conta da experiência auditiva do tempo, como tal experiência da forma musical é inseparável do conteúdo. Com isso, Cook não está invalidando completamente a ideia de forma, mas enfatizando que o que importa não é o evento musical como tal, mas sua relação com contexto estrutural em que ele ocorre. A forma musical poderia ser, assim, definida como a influência do todo sobre a experiência da parte. O termo experiência aqui é importante, porque não se trata de algo que é percebido por si, mas, sim, a maneira como tal coisa é percebida.

Essa experiência da parte e sua relação com o todo tem como variável importante a duração. Se ela dura trinta segundos ou trinta minutos, a própria noção de parte e todo pode ser modificada. Cook destaca o fato de que no passado as performances musicais de obras de longa duração como uma sinfonia ou um concerto para instrumento e orquestra exibiam apresentações musicais entre os movimentos. Isso denota uma experiência estética em que as partes de uma obra têm mais importância em si mesmas do que na concepção

atual de que a parte só faz sentido no todo, o que leva a um código de conduta bastante estrito nos concertos, em que aplausos entre os movimentos de uma sonata, por exemplo, são vistos como disruptivos. Acreditamos que isso deriva em parte daquilo que Elliot criticava já em 1925, ou seja, uma transposição das categorias analíticas para a experiência estética do ouvinte.

Essa compreensão da forma como algo a ser revelado e que, portanto, tendo sido “descoberta”, deveria ser seguida à risca está na base da análise como categoria pretensamente científica. Nessa leitura, existiria uma única forma (para uma dada obra) que deveria ser seguida pelos ouvintes de maneira a obter a plena apreciação estética. Embora Cook não chegue a essa conclusão que colocamos, ele ressalta o problema de ver a análise como uma atividade científica. Ao tratar desse assunto, o autor compara a análise musical com a crítica literária. Assim como os críticos literários visam contribuir para o processo cultural em vez de explicá-lo, a análise musical se insere na mesma lógica. Cook cita o exemplo de Schenker que acreditava ter descoberto os princípios sob os quais se regiam as grandes obras e, portanto, como elas deveriam ser escutadas. O que, todavia, a análise schenkeriana faz, assim como qualquer outra, é reconfigurar uma obra musical de maneira a dar ao receptor uma certa perspectiva, exibindo e sugerindo relações. Nesse sentido, caberia ao leitor da análise escolher se aceita tal interpretação como satisfatória. A mesma lógica se estenderia para o ouvinte. Se é válida uma dada interpretação, como a schenkeriana ou a semiótica, também não seria menos válida outra interpretação baseada na experiência subjetiva, cultural do receptor.

Essa reflexão nos ajuda a flexibilizar qualquer tentativa de teorização sobre um aspecto da música que é essencialmente processual. Ao propormos uma taxonomia, na qual experiências formais serão analisadas, estaremos apenas sugerindo um olhar, ainda mais reduzido por focar a questão sob o ponto de vista da criação. Em última instância, tanto a forma quanto a própria obra são uma escuta. O compositor propõe uma dada escuta, uma determinada configuração relacional que, se, como demonstra Cook, mesmo na música tonal com sua linguagem amplamente compartilhada, não resulta necessariamente na mesma escuta do ouvinte, ao nos depararmos com a música contemporânea,

essa proposta de escuta se torna ainda mais aberta e imprevisível.

2 - FORMAS NÃO LINEARES: DA FORMA SECCIONAL À FORMA-MOMENTO

2.1 Introdução

A dificuldade de categorização dos modelos formais na música de concerto do Pós-Segunda Guerra Mundial tem uma exceção: a *forma-momento*. Entre as formas consideradas abertas, a forma-momento surge como uma das poucas nominalmente reconhecíveis. Numa rápida busca na Internet, é possível encontrar definições mais ou menos extensas em sítios extremamente populares como Wikipédia³² ou uma enciclopédia virtual³³, as quais revelam que o termo, longe de ser restrito ao universo acadêmico, tem um relativo grau de difusão. Trata-se de um dos modelos formais não só conhecidos entre compositores e acadêmicos, mas também um dos poucos que se pode nomear sem causar grande confusão sobre do que se está tratando.

O conceito de *Momentform*, segundo Kramer (1978) está atrelado ao processo de ruptura da “continuidade” no discurso musical e da emergência da noção de descontinuidade. Assim, a relativização do tempo cronológico na música de concerto ao longo do século XX tem relação direta com a necessidade de um novo modelo formal que pudesse dar conta dessa perspectiva. No entender de Kramer, a dissolução da tríade tonal no início do século XX removeu a necessidade da continuidade temporal como algo estabelecido *a priori*³⁴ (Kramer, 1978). A continuidade é um elemento estrutural das formas sequenciais, cuja unidade se baseia na estrutura harmônica de um lado e em outros elementos geradores, como a unidade rítmica e o desenvolvimento motivico, do outro. Como define Kramer:

Todo o edifício da música ocidental tinha sido construído na suposição de que um evento leva a outro [...] o declínio da tonalidade continha as sementes da destruição deste mito: as descontinuidades temporais de certas obras do início do século XX confirmaram que movimento é algo não absoluto; na década de 1950, alguns compositores foram capazes de escrever música que, de alguma forma, não apresentava

³² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Moment_form.

³³ Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/moment-form>

³⁴ *The dissolution of triadic tonality after about 1910 removed the a priori of continuity* (KRAMER, 1978, p.178).

continuidade ou movimento³⁵ (KRAMER, 1978, p.178, tradução nossa).

Kramer defende que remover a continuidade põe em xeque o próprio sentido de tempo na nossa cultura (leia-se, da cultura ocidental). As experiências de forma-momento trazem à tona, portanto, não um problema musical em si, mas um conflito sobre como a música “manipula” o tempo e como os ouvintes contemporâneos o percebem ou entendem (Ibid., p. 178).

Embora Kramer defenda que as primeiras experiências de forma-momento datem ainda da primeira metade do século XX, é possível afirmar que a ideia foi pela primeira vez explicitamente articulada por Karlheinz Stockhausen num artigo de 1960 intitulado *Momentform*. A proposta de Stockhausen é uma das primeiras claramente colocadas contra a noção de continuidade temporal como necessidade. A ideia de eventos musicais autocontidos que não se relacionam diretamente entre si fundamenta-se, com maior ênfase, no esgarçamento formal provocado pelas novidades advindas da música eletrônica. Ao verticalizar o tempo (ou seja, não pensar sobre ele como algo sequencial), novamente, o que está em jogo é evitar de maneira ainda mais definitiva o próprio pensamento estético ocidental que tem na estruturação temporal de começo, meio e fim e suas transições e clímaxes, sua base funcional. A continuidade não estaria, portanto, mais no fundamento da sintaxe musical – assim como naquela época (anos de 1950) já não mais estavam as durações (ritmo/pulso) e alturas (harmonia/melodia), ao menos para uma parte da produção composicional. A forma-momento encarna a ruptura com a própria ideia de retórica e com o esquema do drama aristotélico. A música não parece ter propriamente um começo ou fim, ou como Kramer define: “Uma forma-momento apropriada dará a impressão de começar no meio de uma música não

³⁵ *The entire edifice of Western music had been built on the assumption that one event leads to another [...] the decline of tonality contained the seeds of destruction of this myth: the temporal discontinuities of certain early twentieth-century Works confirmed that motion is not absolute; by the 1950's some composers were able to write music that in no way assumed continuity or motion.*

ouvida previamente, e terminará sem alcançar qualquer estrutura cadencial”³⁶ (KRAMER, 1978, p. 180, tradução nossa).

Segundo Kramer, os “momentos” seriam entidades autocontidas que se sustentariam por si só, ou seja, sem necessariamente demandar um antecedente e um conseqüente de qualquer nível. A consistência é interna, ou seja, da organização dentro de um dado momento isolado. Ainda segundo o autor, os momentos podem ter qualquer duração. É, todavia, na duração que Kramer irá sustentar a possibilidade de algum grau de unidade formal em certas experiências da forma-momento. A questão nos interessa em especial porque põe em discussão a real possibilidade de uma coerência formal em obras organizadas sob esse princípio. No caso em questão, Kramer, então, sugere que durações proporcionais restariam como principal princípio de coerência formal (KRAMER, p.192)³⁷, especialmente em obras antecedentes à forma-momento tal qual como concebida por Stockhausen, como seriam os casos *Sinfonia de Instrumentos de Sopro* (1920) de Stravinsky e *Chronochromie* (1960) de Messiaen.

Algumas das problemáticas essenciais postas diante dessa questão são: 1) durações proporcionais podem ser percebidas? e; 2) o estaticismo musical é uma experiência possível? O próprio Kramer busca responder, parcialmente, a segunda questão:

O limiar do estático depende do contexto: se houver contrastes maiores entre seções, um grau mais alto de movimento interno não perturba a percepção do estático, como aconteceria na situação em que os contrastes entre seções são pequenos³⁸ (KRAMER, 1978, p. 183, tradução nossa).

Christopher F. Hasty (1986) defende que a real factibilidade da “descontinuidade” temporal é impraticável. Ao comentar a proposta de eventos estáticos e isolados do compositor George Rochberg, adepto da ideia

³⁶ *A proper moment form will give the impression of starting in the midst of a previously unheard music, and it will break off without reaching any structural cadence.*

³⁷ *But the nature of moment form suggests proportional lengths of moments as the one remaining principle of formal coherence.*

³⁸ *the threshold of staticism depends on context: if there are larger contrasts between sections, a higher degree of internal motion will not disturb the perceived staticism as it would in situation where the contrasts between sections are small* (KRAMER, 1978, p. 183).

stockhausiana, ele diz:

A perspectiva que eu tenho desenvolvido contradiz a crença de Rochberg que eventos podem ser verdadeiramente isolados. Também contradiz a correlação em que a direcionalidade do processo temporal pode ser aniquilada³⁹ (HASTY, 1986, p. 61, tradução nossa).

Assim como Kramer, Hasty também considera que o desenrolar do pensamento musical no século XX teve impactos na forma e na organização espacial e temporal das obras:

Com o desaparecimento da continuidade rítmica do pulso, do compasso, e da estrutura periódica da frase, e o abandono da força organizacional de um único centro tonal, a música do século XX levantou questões fundamentais sobre a forma musical. Tem havido muitas tentativas de entrar em acordo com os desenvolvimentos radicais de nossa era, mas ainda assim nenhum consenso foi alcançado (HASTY, 1986, p. 58).

Hasty, entretanto, se opõe à ideia de que a descontinuidade seja algo de fato possível. O autor questiona a quebra da previsibilidade e da ordenação temporal como as causadoras de uma suposta descontinuidade. Essas noções passam pela ideia bastante comum no Pós-1950 de espacialização em substituição à temporalidade. Temporalidade entendida como eventos relacionados entre passado e futuro, antes e depois, portanto, direcional. A noção de duração temporal, marcada pelo processo de mudança, teria se tornado congelada como num agora estático, sendo assimilada pela noção de espaço (HASTY, 1986, p. 59). Esse elemento essencial da forma-momento, a ênfase no agora, portanto, no estático, é exemplificado pelo autor por meio de uma citação do compositor Rochberg:

Ao subordinar duração ao espaço, a música não mais existe na sua antiga forma de antecipação do futuro. Ela se projeta a si mesma como uma série de momentos presentes, favorecendo uma percepção aural de cada imagem espacial como objeto perceptivo autossuficiente enquanto ele ocorre, não como algo que irá se realizar num evento futuro (ROCHBERG *apud* HASTY, 1986, p. 59-60).

³⁹ *The perspective which I have been developing contradicts Rochberg's belief that events can be truly isolated. It also contradicts the correlate that in a temporal process direction can be annihilated.*

Vale fazer um parêntese sobre o sentido dessa negação da ideia de passado e presente. A primeira é a contínua busca do afastamento da tradição. Isso fica claro na percepção de Koenig (1987), ainda nos primórdios da música eletroacústica nos estúdios de Colônia, na qual o autor associa um certo rechaço à forma com a rejeição à tradição:

Forma era um conceito negativo, eu acho. O que nós queríamos evitar era forma como um reflexo de uma cultura de concerto burguesa a qual nós víamos como passada. Na confrontação de material e forma, material era palpável, manipulável. Material oferecia resistência [...] não abrigado pela tradição⁴⁰ (KOENIG, 1987, p. 165, tradução nossa).

Stockhausen também comenta como a busca de negação do passado criou uma agenda estética negativa, em que quase tudo era definido em termos de oposição ao que se entendia como passado, tornando tabu qualquer elemento que pudesse ser associado à tradição:

[Ao se referir às práticas dominantes nas décadas de 1950 e 1960, ele diz:] Tentei evitar qualquer ritmo reconhecível; bani a periodicidade, porque era fácil demais de entender e lembrar, e dominava todos os outros aspectos: minha música era aperiódica; tentei, como os pintores no período abstrato ou informal, evitar qualquer formato reconhecível, qualquer melodia que se pudesse assobiar ou cantar, porque isso tomaria sua atenção e você estaria sempre escutando para descobrir o que estava acontecendo com ela durante o curso de música. Todos os sons reconhecíveis foram evitados na música eletrônica; costumava dizer. [...] Era basicamente uma fraqueza ter de demandar um tipo de exclusividade para cada aspecto da música, sempre definir a música em termos de tabus (STOCKHAUSEN, 2009, p. 61).

Assim como Kramer, Hasty indica o artigo de Stockhausen sobre forma-momento como um dos pioneiros sobre essa noção de objeto ou evento musicais autossuficientes, ou autocontidos, como expressa o próprio Stockhausen. Hasty propõe pensar o pressuposto comum nessas visões, exemplificadas em Rochberg e Stockhausen, qual seja, a ideia de que a

⁴⁰ *Form was a negative concept, I think. What we wanted to avoid was form as the reflection of a bourgeois concert culture which we regarded as passé [...] In the confrontation of material and form, material is palpable, manipulatable. Material offered resistance: both as atonal harmony in instrumental music and in the realm of sinus tones and decibels in electronic music. It presented itself as something unformed, not sheltered by tradition* (KOENIG, 1987, p. 165-66).

ausência de previsibilidade pode de fato eliminar a sucessão temporal e gerar certa descontinuidade. Para tanto, ele propõe uma breve discussão sobre as características das relações temporais.

O primeiro ponto é questionar a ideia de tempo como algo que existe no abstrato, ou seja, como uma espécie de veículo dentro do qual as coisas, os eventos ocorrem. Expressões como “um ponto no tempo”, “passagem do tempo”, “o tempo se move rápida ou lentamente”, todas essas noções, segundo Hasty, excluem os eventos do tempo, como se o mesmo “fluísse” independentemente de haver algo acontecendo ou não, ou ainda, confundindo a própria ideia de evento com a de tempo. Para ele, não é o tempo que flui, mas os eventos que acontecem de forma mais rápida ou mais lenta (HASTY, 1986, p. 60). Essa ideia poderia ser ilustrada em música se pensarmos numa obra cuja indicação de andamento não varia (sequer existe, na verdade), como a *Chacona BWV 1004* de J.S. Bach. Nela, se pensarmos no tempo como o pulso, o que varia gerando um fluxo mais lento ou mais rápido são os eventos, a densidade de notas (escalas, arpejos, acordes) no eixo temporal é o que determina se o tempo pode ser percebido como lento, rápido ou moderado. Geralmente, obras tradicionais em forma de variações têm essa característica de unidade no pulso, embora isso nem sempre seja algo explícito. Hasty chega, então, a uma boa e curta definição de tempo que lhe será útil para questionar a ideia de descontinuidade:

O tempo não é uma substância independente dos acontecimentos, nem ele mesmo se muda ou se processa. É antes uma forma de relacionamento entre eventos. E essa relação ou ordem é expressa em termos de *antes* e *depois*. Mas, a apreensão da diferença, longe de separar os eventos discretos, requer que reunamos em um relacionamento, caso contrário, não poderíamos estar cientes da diferença⁴¹ (HASTY, 1986, p. 60, grifo nosso).

Hasty, então, defende de forma categórica que “não há um ‘agora’ puro do conjunto de alturas divorciado do que o precede e do que o segue”⁴² (op. cit. p. 61). Se a forma-momento propõe um divórcio das relações entre eventos,

⁴¹ *Time is neither a substance independent from events, nor itself changes or process. It is rather a form of relationship between events. And this relationship or order is expressed in terms of before and after. But the apprehension of difference, far from separate discrete events, requires that we bring together into a relationship, otherwise we could not be aware of difference.*

⁴² *“there is no bare “now” of the onset of the tone divorced from what precedes and follows it”.*

um suposto agora autorreferido, essa proposição esbarraria na própria ordem sequencial dos eventos que dão sentido tanto ao som quanto ao silêncio, Hasty afirma: “Aqui eu devo acrescentar que esta conexão sequencial necessariamente põe em relação as qualidades do som e do silêncio e torna impossível falar de pura descontinuidade⁴³” (HASTY, 1986, p. 61). Para o autor, as relações entre eventos podem ser mais ou menos compreensivas dependendo da nossa experiência, do nível de atenção, do tipo e grau de interação a que somos expostos. Ele reforça: “Mas o princípio de estabelecer conexões está sempre lá, seja quando ouvimos o tráfico ou, pela centésima vez, um minuetto de Mozart como uma experiência nova⁴⁴ (Ibid., p. 61).

Outra definição importante que substancia a ideia essencial da formamomento é a de evento. Hasty procurou, como visto anteriormente, distinguir a definição de tempo da de evento. Principalmente a ideia de fluxo, continuidade da noção de tempo. Para ele, evento, grosso modo, designa qualquer mudança numa série de mudanças que constitua um processo⁴⁵. A questão que imediatamente surge é: o que define um evento? O que torna essa mudança suficiente para designar a existência de um evento como algo diferente do que o antecede ou sucede? O autor afirma que evento pode ser desde um som, um intervalo que se forma entre um e outro som, até estruturas ou seções inteiras. Da mesma forma, cada um destes pequenos eventos pode estar contido numa relação mais complexa que forme um outro evento. A complexa densidade de eventos é característica do todo temporal no qual as relações resultam numa sobreposição ou interpenetração das partes. Tentar determinar “agoras” isolados e medir a distância temporal entre eles é importar de maneira dúbia um padrão do universo das relações espaciais para as relações temporais (Ibid., p. 61). Nesta última crítica, Hasty se refere, especialmente, à leitura que fez da análise de Kramer sobre a *Sinfonia para Instrumentos de Sopro* de Stranvinsky, na qual este autor busca defender a existência de descontinuidade na obra. Mais à

⁴³ Here I might add that this sequential connection necessarily brings the qualities of sound and silence into relation and so makes it impossible to speak of pure discontinuity.

⁴⁴ But the principle of making connections is always there, whether we are listening to traffic or for the hundredth time to a Mozart minuet as a new experience.

⁴⁵ I have used the term event to refer to any change in a series of changes that constitute a process. (HASTY, 1986, p. 61).

frente, iremos discutir alguns usos, supostamente pioneiros, da forma-momento, embora, na verdade, acreditamos que se trate muito mais de formas por seccionamento ou formas por aglutinação e justaposição do que uma forma-momento, ainda que haja elementos de aproximação.

A noção de evento de Hasty não por acaso se aproxima do próprio sentido etimológico da palavra evento que, em inglês, implica relação, ou seja, consequência de alguma coisa, resultado:

Evento (subst.): década de 1570, “consequência de qualquer coisa” (como em “no evento que”); década de 1580, “o que acontece”; Do francês medieval do *event*, do latim *eventus* “ocorrência, acidente, evento, acaso, destino, sina, assunto”, da raiz do particípio passado de *evenire*: “sair, acontecer, resultar [...] Eventos como “o curso dos eventos” são verificados a partir de 1842 (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017)⁴⁶.

Antes de seguir a problematização sobre a forma-momento, é importante pontuar algumas ressalvas até esse ponto da discussão. Hasty amplia a discussão sobre a real possibilidade de eventos isolados como propostos pela forma-momento principalmente sob a perspectiva da realização total da proposta. Ou seja, não se trata de discutir apenas o que compositor diz, escreve ou pensa. Nem o que a partitura, quando é o caso, revela. Ele está tratando também e, principalmente, da resultante, ou seja, de como a obra toda é ou pode ser recebida. Embora consideremos que no mundo real não haja separação clara entre as esferas poética, neutra e estética – na divisão clássica do modelo tripartido da semiologia musical de Jean Jacques Nattiez⁴⁷ – a abordagem desta pesquisa se foca no fazer composicional, prioritariamente – mas não exclusivamente – sob o prisma do compositor. Naturalmente, o compositor também é um ouvinte, também possui uma escuta – antes, durante e depois do processo. Nesse sentido, a escolha de uma perspectiva que se centre no ato composicional não exclui a possibilidade de contraposição mais

⁴⁶ *event (n.):* 1570s, “the consequence of anything” (as in in the event that); 1580s, “that which happens;” from Middle French *event*, from Latin *eventus* “occurrence, accident, event, fortune, fate, lot, issue,” from past participle stem of *evenire* “to come out, happen, result [...] Meaning “a contest or single proceeding in a public sport” is from 1865. Events as “the course of events” is attested from 1842. Acesso em: 27 jun. 2017. <http://www.etymonline.com/index.php?term=event&allowed_in_frame=0>

⁴⁷ Ver p. 54 (NATTIEZ, 1990).

ampla, ou seja, de teóricos e críticos, dos problemas gerados pelas tentativas de solução da questão da forma por parte dos compositores e criadores.

A reflexão proposta aqui busca entender como a forma-momento se converteu numa saída formal para um grupo de compositores. Aparentemente, nem todos que usaram modos aproximados da forma-momento nomearam esse procedimento como tal. O debate travado por Hasty e Kramer aponta para questões específicas ligadas à noção de tempo nesse modelo formal. O conflito se dá, como foi apresentado até aqui, na ideia de descontinuidade proposta pelo modelo teorizado da forma-momento (caso do texto de Stockhausen, por exemplo) e defendida por Kramer como elemento estrutural desse modelo. Hasty contra argumenta buscando demonstrar que aquilo que Kramer considera descontinuidade não se configura de fato como tal. Por que essa questão é pertinente aqui? Porque buscamos apresentar uma estratégia formal proposta e usada por compositores e entender em que medida essa se realiza a partir dos referenciais dos próprios teóricos e práticos dos compositores e, naturalmente, como isso foi recebido por parte da crítica musicológica. A forma-momento se apresenta, assim, como uma saída – entre outras que são apresentadas nessa pesquisa – para o impasse sobre a forma na poética composicional contemporânea. No entanto, a existência de graus de descontinuidade ou não linearidade nos exemplos que serão tratados nesse capítulo não os torna a mesma abordagem formal proposta por Stockhausen.

Uma das grandes problemáticas da composição de concerto no Pós-Segunda Guerra, especialmente após 1950, é justamente o estabelecimento ou não de uma unidade formal. Primeiro, se ela de fato deve existir e, segundo, quando existe, como construí-la. Uma proposta que fala de um “agora” isolado levanta imediatamente questões sobre unidade e coesão, ou seja, como construir unidade numa obra que, supostamente, se pretende descontínua. A posição de Kramer e Hasty nesse sentido são opostas, embora o segundo não negue a existência ou possibilidade da forma-momento e de graus de descontinuidades. Na seção seguinte, ao tratar da *Sinfonia dos Instrumentos de Sopro* de Stravinsky, os autores, entre outros trazidos para o debate, claramente divergem sobre a existência de descontinuidade e sobre o que seria o elemento

de unidade formal da obra.

2.2 Forma-momento *avant la lettre* ou Forma seccional? Debussy, Stravinsky e Messiaen

Segundo Stockhausen, a forma-momento não foi uma criação totalmente original sua. Ele entendia estar formalizando algo que já era relativamente presente em outros compositores de relevo. Sua maneira de abordar, entretanto, seria mais direta e conscientemente orientada em função da ruptura final que se daria na desconstrução da linearidade, da continuidade dos eventos. Entretanto, é questionável a ideia de que a forma-momento, tal como elaborada pelo compositor alemão, possa ser usada para outras obras anteriores ou contemporâneas ao conceito. Se há elementos comuns, como não linearidade e certa descontinuidade entre os eventos de cada movimento/seção/momento, a ideia central de verticalização do tempo e, como ocorre em *Momento*, de rearranjo temporal dos grandes eventos distancia certas obras do ideal proposto por Stockhausen.

Ao buscar antecedentes para as práticas similares à forma-momento, Kramer traz à discussão, levantada pelos darmstadianos⁴⁸, que *Jeux* de Debussy teria sido a primeira forma-momento, de fato, realizada. Kramer contesta essa percepção. Ainda que muitos dos aspectos da obra – como a natureza fragmentária do material musical, uma forma não desenvolvimentista, as mudanças relativamente abruptas de tempo – tenham surgido elementos comuns à forma-momento, *Jeux* de Debussy não seria uma forma-momento como julgavam os darmstadtianos. Kramer afirma que, embora altamente seccionalizada, as seções teriam inegável senso de movimento e direção ao invés de uma experiência estática (KRAMER, 1978, p. 189). As características texturais e timbrísticas de *Jeux*, de fato, induzem à percepção de que se trata de uma obra cuja organização temporal dá lugar a uma espacialização, o que corroboraria essa percepção darmstadtiana de descontinuidade. Sobre essas

⁴⁸ Compositores que frequentaram os Cursos Internacionais de Música Nova em Darmstadt na Alemanha na década de 1950 e 1960.

características, Silvio Ferraz é enfático ao afirmar:

Na música, esta retomada [da textura] se deu justamente a partir da obra *Jeux* de Debussy, onde as composições massivas apelam ainda à percepção e compreensão sinestésica, onde fluxos ascendentes de alturas, blocos rítmicos, trêmulos, são sempre traduções sonoras de movimentos conhecidos e reconhecíveis como percepção visual e tátil tais quais o vai e vem de uma bola de tênis, o movimento dos jogadores; descritos não mais por símbolos (convenções) harmônicos, melódicos ou rítmicos, mas por gestos sinestesticamente transcritos (FERRAZ, 1990, p. 1).

Como descreve Ferraz, Debussy explora o espaço sonoro utilizando-se de blocos. As linhas, ainda que sejam perceptíveis discretamente, são mais bem entendidas se tomadas no conjunto em que se inserem e na relação de tal conjunto com os demais. O pioneirismo de *Jeux* é defendido por Eimert (1959) em artigo publicado na histórica revista *Die Reihe*. Ali, em pleno processo de formulação e execução de novas ideias e perspectivas musicais, os autores e compositores identificaram essa obra de Debussy como marco de uma série de rupturas como a música tradicional que vão desde o atematismo, passando pelo fluxo temporal, as descontinuidades texturais até a forma coreográfica, cujos modelos mais tradicionais já não dariam conta. Sobre isso, Eimert afirma:

E os motivos já não “trabalham”, eles desempenham seu papel na coloratura linear ornamental, que se combina com o jogo de timbres para formar uma unidade perfeita. Debussy desfaz categorias de forma, produzindo figuras cuja função musical ele próprio descreveu como “tempo rítmico”. Nesses sons rítmicos, o timbre funciona como uma outra categoria integral de forma. O movimento e o timbre de um som não podem ser separados⁴⁹ (EIMERT, 1959, p. 4).

Um outro autor que discute o papel da forma em *Jeux* é Jann Pasler (1982). Segundo o autor, o contexto cênico da peça, escrita para um balé, e o próprio enredo com mudanças constantes de relações entre os três personagens, permitiram a Debussy criar uma forma em constante fluxo (PASLER, 1982, p. 61). Se alinhando à posição de Kramer, Pasler entende que, embora seja possível falar em graus de descontinuidade, especialmente se

⁴⁹ *And the motives no longer 'work', they play their part in the ornamental linear coloratura, which combines with the play of timbre to form a most perfect unity. Debussy melts down categories of form, producing figures whose ~ ~musical function he himself has described as 'rhythmicised time'. In these rhythmicised sounds, timbre functions as another integral category of form. Movement and timbre of a sound cannot be separated.*

tomarmos o contexto histórico em que a peça foi composta, diversos elementos apontam para a importância da continuidade e direcionalidade da forma, a despeito do seu caráter seccionalizado. Para o autor, as cartas de Debussy sugerem que ele não considerava mobilidade formal e continuidade como elementos excludentes. Pasler entende que existem diversos tipos de continuidade que concatenam os eventos na obra; timbrísticas, motivicas e principalmente temporais. O agente temporal, para Pasler, é o “link misterioso” que conecta as várias seções da peça⁵⁰. Somados à recorrência timbrística e motivica, a constância temporal garante a unidade da obra. Naturalmente, isso não invalida a revolução silenciosa proposta por Debussy que criou a forma por meio do timbre, da textura e da “ritmização” desses elementos, os quais passaram a ser mais centrais que o desenvolvimento temático e a funcionalidade harmônica. Parte dessa inversão de centralidades dos parâmetros musicais na definição da forma está, evidentemente, na base das pesquisas propostas pelos compositores dos anos 1950 na Europa. Se Debussy não abriu mão da

⁵⁰ O autor deixa esse entendimento mais claro nesse trecho: *When Debussy said that the episodes of Jeux were "homogeneous," he was not denying the constantly changing meter and tempo indication, the music's apparent discontinuity inspired by the visual juxtaposition of the characters on stage. Instead, he was signaling the necessity for a common pulse or beat throughout the piece, an innate sense of temporal continuity that would bind the various sections [...] The tip-off that Debussy intended a constant pulse in Jeux is provided by the tempo direction at 51. Here Debussy writes "movement initial" as he changes from 3/4 to 3/8. Since there is no direction (as so often in earlier cases) that the quarter note is to remain constant, this can only mean that now the measure will be moving at the rate of the previous quarter note, the pulse remaining constant. From this point to the end, the only change (to 3/4 at 78) indicates that for a short time the measures go twice as slowly as in the 3/8. In the closing measures, the pulse is constant- J'l of 3/8 =) l of 4/4 as in the opening measures. Thus, sections that contrast and pull apart in every other way are held together by the constant pulse or eighth note* (PASLER, 1982, p. 71). Tradução: “Quando Debussy disse que os episódios de Jeux eram “homogêneos”, ele não estava negando a mudança constante do métrica e da indicação do tempo, a aparente descontinuidade da música inspirada pela justaposição visual dos personagens no palco. Em vez disso, ele estava sinalizando a necessidade de um pulso ou batimento comum ao longo da peça, um senso inato de continuidade temporal que ligaria as várias seções [...] A dica de que Debussy pretendia um pulso constante em Jeux é fornecida pela direção do tempo no c.51. Aqui Debussy escreve “movimento inicial”, enquanto ele muda de 3/4 para 3/8. Como não há direção (como tantas vezes em casos anteriores) que a semínima deve permanecer constante, isso só pode significar que agora a medida estará se movendo à taxa da semínima anterior, permanecendo constante o pulso. Deste ponto até o final, a única mudança (para 3/4 no c.78) indica que, por um curto período de tempo, as medidas vão duas vezes mais lentamente do que no 3/8. Nos compassos finais, o pulso é constante - e de 3/8 = x de 4/4 como nos compassos de abertura. Assim, seções que contrastam e se separam de todas as outras formas são mantidas juntas pelo pulso constante ou pela colcheia” (PASLER, 1982, p. 71, tradução nossa).

direcionalidade e continuidade, ele deu passos decisivos para que essas experiências fossem concebíveis.

A percepção de Kramer sobre *Jeux* ser ou não uma forma-momento se enquadra na sua ideia de que a descontinuidade cronológica está na base da forma-momento. Assim, *Jeux* não se enquadraria em tal categoria. *Jeux*, por outro lado, pode ser facilmente classificada dentro de um tipo de forma muito comum na 1ª metade do século XX: a forma seccional, conforme a taxonomia de Wennerstrom discutida no subtítulo 1.4.1. Nesse tipo de forma, do tipo *clear-cut sections*, a relação entre as partes ou eventos da macroforma está substanciada por outros elementos que não a harmonia. No caso de *Jeux*, o timbre seria o elemento de unidade delineador da forma. Ao lado da textura, ele se consolida como elemento estrutural, e, exatamente por isso, a relação de continuidade e linearidade, mais associada à centralidade do campo harmônico, parece rompida, ou, ao menos, mais frágil.

Essa dimensão de não linearidade e descontinuidade, cuja forma é fundamentalmente seccional, é mais claramente presente em outros dois compositores da tradição francesa que exploraram as formas não sequenciais: Igor Stravinsky e Olivier Messiaen.

2.2.1 *Sinfonia de Instrumentos de Sopro*⁵¹: primeira experiência da forma-momento?

Para Kramer, a primeira peça a utilizar a forma-momento é a *Sinfonia de Instrumentos de Sopro* (1920)⁵² de Stravinsky. O autor busca explicar como a forma, ao menos na primeira metade da obra, é construída por um sistema de proporcional de durações de 3:2, que, segundo ele, só faria sentido porque os momentos são autocontidos (KRAMER, 1978, p. 185). Ele adverte: “naturalmente, não afirmo que escutamos e dizemos “Aha! Uma peça de [proporção] 3:2”⁵³. O autor considera, entretanto, que é possível ouvir alguma

⁵¹ *Symphonie des Instruments à Vent*

⁵² Existe uma segunda versão revista pelo compositor e editada em 1947. Optaremos, pelos objetivos dessa análise, por utilizar como referência a primeira versão de 1920, ainda que análises da versão de 1947 também sejam consideradas, tendo em vista que a ampliação de partes da obra não alterou sua proposta estética e formal.

⁵³ *I do not of course claim that we listen and say “Aha! A 3:2 piece* (KRAMER, 1978, p. 187).

consistência nas proporções relacionadas, ou seja, apesar de pretensamente descontínua, haveria unidade formal. Kramer argumenta que, embora a música ainda não seja totalmente estática, as progressões existentes ocorrem mais dentro dos momentos, respaldadas por uma consistência harmônica e motívica autocontidas, do que entre os grandes momentos da peça, proporcionando um relativo estaticismo (Ibidem, p.148). Ou seja, haveria uma macroforma essencialmente descontínua. O autor propõe, então, uma divisão entre momentos e submomentos da primeira metade da obra, cujo elemento de unidade estaria na proporção 3:2 que perfaz a duração de cada uma das partes.

Na Tab. 1:

“as durações, mostradas em segundos, são calculadas a partir do primeiro ataque de uma seção para o primeiro ataque da próxima seção, utilizando as marcações de metrônomo de Stravinsky como base dos cálculos. O autor calculou o valor da fermata com base em várias gravações. A decisão sobre o que constitui um momento, ou sua subdivisão, um submomento, foi feita com base no grau de mudança no tempo, na harmonia e no material melódico, com dados de suporte de timbre e textura⁵⁴.” (KRAMER, 1978, p. 185).

Como dito, apenas a primeira metade da peça é avaliada. Kramer ressalta que a segunda metade usa um sistema proporcional diferente, mas que, no entanto, também se enquadra no modelo de forma-momento tal qual ele a entende. Na Tabela 1, as figuras entre colchetes representam as marcações de ensaios feitas por Stravinsky que também coincidem, em boa parte dos casos, com início/retorno e fim de momentos e submomentos.

⁵⁴ Durations, shown in seconds, are calculated from the first attack of a section to the first attack of the next section. Stravinsky's metronome markings are the basis of the calculations. The fermata value is averaged from several recordings. The decision about what constitutes a moment, or its subdivision, a submoment, in this music was made on the basis of degree of change in tempo, harmony, and melodic material, with supporting data from timbre and texture (KRAMER, p.185).

Tabela 1 - Divisão dos Momentos da 1ª metade de *Sinfonia de Instrumentos de Sopro de Stravinsky*. Adaptado de Kramer, 1978, p. 185.

| Momentos ⁵⁵ | Marcas de ensaio | Duração em segundos |
|------------------------|------------------|---------------------|
| 1 | [0] – [6] | 46.58 |
| 2 | [6] – [8] | 12.22 |
| 3 | [8] – [9] | 7.78 |
| 4 | [9] – [11] | 14.17 |
| 5 | [11] – [26] | 80.00 |
| 6 | [26] – [29] | 22.50 |
| 7 | [29] – [37] | 35.28 |
| 8 | [37] – [38] | 9.58 |
| 9 | [38] – [39] | 7.50 |
| 10 | [39] – [40] | 10.83 |
| 11 | [40] – [42] | 16.10 |

Para se compreender onde se encaixa a duração proporcional argumentada por Kramer, é preciso apresentar alguns dos submomentos e suas respectivas durações. É justamente dessa relação entre parte e todo, entre submomento e momento variados, não apenas entre um momento e seus submomentos respectivos, que se substanciaria essa unidade. A Tabela 2 ilustra alguns desses submomentos e suas respectivas durações em segundos:

Tabela 2 - Divisão dos submomentos da 1ª metade de *Sinfonia de Instrumentos de Sopro de Stravinsky*. Adaptado de Kramer, 1978, p. 185.

| Submomentos | Marcas de ensaio | Duração em segundos |
|-------------|------------------|---------------------|
| 1a | [0] – [1] | 7.92 |
| 1b | [1] – [2] | 12.92 |
| 1c | [2] – [3] | 5.21 |
| 1d | [3] – [4] | 3.54 |
| 1e | [4] – [6] | 20.11 |
| 5a | [11] – [15] | 26.11 |
| 5b | [15] – [26] | 53.89 |

⁵⁵ Kramer não numera os momentos e submomentos. Sempre mantém a referência a partir das marcas de ensaio, todavia consideramos mais ilustrativo numerá-los de modo a percebermos quando de fato começa e termina um período que pode ser designado como momento. Vale ressaltar que materiais e submomentos retornam de maneira inclusive literal. O início do momento 2 é composto do mesmo submomento que inicia o momento 1, todavia, Kramer não realiza tal divisão.

| | | |
|-----|-------------|------|
| 11a | [40] – [41] | 8.61 |
| 11b | [41] – [42] | 7.49 |

Para demonstrar essa proporção mencionada, Kramer propõe uma discussão usando como exemplo o submomento 5b (15-26) e o momento 7 (29-37), pois, segundo ele, 7 é uma condensação de 5b com a ausência de algumas notas. O autor demonstra essa relação dividindo a duração de 5b pela de 7:

$$[15] — [26] : [29] — [37] = 1.53^{56}.$$

O resultado é praticamente a proporção mencionada de 3:2. Em seguida, ele apresenta outro exemplo dessa proporção entre o momento 5 [11-26] e o 5b [15-26]:

$$[11] — [26] : [15] — (26) = 1.48.$$

Essa relação parte e todo dentro de um mesmo momento é reiterada pelo resultado das razões entre os submomentos, sejam adjacentes ou não, que compõe o momento 1:

Tabela 3 – Proporções entre submomentos do Momento 1 em *Sinfonia de Instrumentos de Sopro* de Stravinsky.

| |
|-----------------------------|
| 1e : 1b = 1.55 |
| 1b : 1a = 1.63 (adjacentes) |
| 1a : 1c = 1.52 |
| 1c : 1d = 1.47 (adjacentes) |

Após essa descoberta, Kramer conclui afirmando que cada momento na

⁵⁶ Para justificar as pequenas diferenças resultante dos cálculos, que giram em torno de maneira muito próxima de 3:2 ou 1.50, mas não numericamente iguais, Kramer ressalta a inexistência de um estudo taxativo sobre a capacidade cognitiva de perceber diferenças proporcionais de tempo. Ele cita, entretanto, um estudo de Douglas Creelman que demonstra que até 10% de desvio de duração entre dois sons comparados não é perceptível: “I know of no psychological data that would determine what degree of approximation of a given duration proportion of moments is tolerable. There is, however, perhaps not irrelevant study by C. Douglas Creelman that demonstrates experimentally that a 10 percent or less of deviation of duration in two compared sounds is not perceived. Creelman uses durations only up so 2 seconds; the shortest moment in Symphonies is 3.61 seconds. Possibly the 10 percent limit also applies to greater durations: I have kept my approximations all well within this limit” (KRAMER, p. 185). Acrescentamos que, num contexto musical complexo, essa percepção de diferença temporal é ainda mais complexa de mensurar, sujeita à diversas variáveis cognitivas e culturais.

primeira metade da peça está envolvido em uma aproximação significativa de 3:2 (significativa devido à adjacência ou por similaridade do tipo de momento), e quase todos os momentos, contendo submomentos, são particionados de acordo com 3:2⁵⁷ (KRAMER, 1978, p. 187).

Entendemos que a proporção observada por Kramer, embora digna de nota, reforça o caráter continuado da peça, não apenas criando uma unidade formal abstrata. Para ele, esse elemento seria o contraste de uma evidente descontinuidade formal da peça. A própria condensação que o autor menciona ao se referir à relação entre o momento 7 e o submomento 5a sinaliza que essa descontinuidade é mais frágil do que a primeira leitura sugere.

Kramer defende ainda que essa maneira de lidar com o tempo, de forma pretensamente descontínua, evidencia-se também no tratamento dado por Stravinsky a formas tradicionais como a forma sonata. Como exemplo, ele cita o primeiro movimento da *Sonata para dois pianos* (1943-44), na qual as seções seriam tratadas de forma estática em função de um tratamento harmônico pandiatônico e de uma textura estática sem conduzir, como convém a essa forma, à seção seguinte. Ele descreve essas relações brevemente:

Aqui encontramos a típica verticalização de funções tonais de Stravinsky (a abertura, por exemplo, sobrepõe linhas que descrevem simultaneamente os acordes I e V7), com o resultado de que a harmonia é um complexo estático (essa escrita costumava ser chamada de pandiatônica). A textura permanece tão constante como a harmonia, até a seção da ponte começar abruptamente. Esta seção é uma nova área harmônica estática, chegando com uma preparação mínima; sua textura também é nova e despreparada. Assim como que de repente, chega o segundo tema, que é estático em virtude de figuras em *ostinato*. A seção de exposição, então, é realmente uma série de três momentos aparentemente não relacionados e desconectados (existem relações realmente meio escondidas, como há em *Sinfonias*). A série de desenvolvimento de momentos (de menor duração para que o aumento seja a taxa de sucessão de momentos estáticos, de modo análogo ao aumento do ritmo harmônico do desenvolvimento da sonata clássica), assim como a recapitulação⁵⁸ (KRAMER, 1978, p. 188, tradução nossa).

⁵⁷ Therefore, every moment in the first half of the piece is involved in a meaningful 3:2 approximation (meaningful because of adjacency or because of similarity of moment type), and almost every moment containing submoment is partitioned according to 3:2. I find the pervasiveness of this ratio impressive. It accounts for the formal balance of the first half of the piece (KRAMER, 1978, p. 187).

⁵⁸ Here we find Stravinsky's typical verticalizing of tonal functions (the opening, for example, superimposes lines simultaneously outlining I and V7 chords), with the result that harmony is a static complex (such writing used to be called pandiatonic). The texture remains as constant as the harmony, until the bridge section begins abruptly. This section is a new static harmonic area,

Kramer considera que a própria natureza do material e seu caráter neotonal limita descontinuidades extremas, porém enxerga na abordagem de Stravinsky a mesma consciência do tempo vista em *Sinfonias* (Idem).

Contraopondo-se a essa posição, Hasty (1986) entende que diversos elementos nessa obra de Stravinsky reforçam traços de continuidade em oposição à ideia central de descontinuidade defendida por Kramer. Além do trabalho de Kramer, Hasty analisa e discute a abordagem formal de Edward Cone (1962) sobre *Sinfonias*. Cone defende que a obra existiria numa espécie de polifonia formal em que as várias seções da peça se constituem em camadas de som (*layers of sound*), cujas relações são estabelecidas por meio de elementos específicos. As interrupções causadas pela alteração desses segmentos discretos e imediatamente descontínuos criam uma “estratificação” da música (HASTY, 1986, p. 62). A forte seccionalização da forma é organizada, segundo Cone, em estratos que emergem para uma posição de destaque tal qual vozes numa textura coral. A Figura 3 ilustra o modo como Cone pensa o funcionamento da estratificação:

arriving with minimal preparation; its texture is also new and unprepared. Just as suddenly, the second theme arrives, which is static by virtue of ostinato figures. The exposition section, then, is really a series of three apparently unrelated and unconnected moments (there are really half-hidden relationships, as there are in Symphonies). The development section series of moments (of lesser duration so that the increase is rate of succession of static moments functions analogously to the increased harmonic rhythm of the classical sonata's development), as is the recapitulation (KRAMER, 1978, p. 188).

| ESTRATOS | SEÇÕES | | | | | | | | | |
|----------|--------|---|---|---|---|---|--|---|---------|---|
| 1 | A | | A | | A | | | | A | |
| 2 | | | | | | | | | D (A+C) | |
| 3 | | | | | | C | | | | |
| 4 | | B | | B | | | | B | | |
| 5 | | | | | | | | | | E |

Figura 3 – Estratificação formal em *Sinfonias de Instrumentos de Sopro de I.* Stravinsky. Adaptado de Cone, 1962, p. 20.

O método de Stravinsky, segundo Cone, é formado por três fases: estratificação, interligação e síntese (CONE, 1962, p. 19). Mais do que fases, são três técnicas utilizadas para organizar e desenvolver os materiais de maneira não linear. Por estratificação, Cone entende a separação no espaço musical das ideias – ou melhor, das áreas musicais – justapostas no tempo. A interrupção é a marca desta separação. Essa interrupção pode ser mais contrastante, reforçando os estratos sonoros distintos, como no caso dos N°1 e N° 2 (marcas de ensaio) de *Sinfonias*, em que as mudanças de harmonia, instrumentação, ritmo e registro reforçam esse contraste, ou como no N°6 em que esse contraste é atenuado pela continuidade do registro e a sobreposição da instrumentação (Idem).

Devido a essa forma fragmentária e incompleta de expor os materiais, a estratificação configura uma tensão entre segmentos de tempo sucessivos. Quando a ação em uma área é suspensa, o ouvinte aguarda sua eventual retomada e conclusão. Enquanto isso, a ação em outro começou, o que, em seguida, exigirá o cumprimento após sua própria suspensão. Por exemplo, considere duas ideias apresentadas em alternância: A-1, B-1, A-2, B-2, A-3, B-3. Agora, uma linha musical irá atravessar A-1, A-2, A-3; outra se unirá de forma correspondente aos Bs. Embora seja ouvida em alternância, cada linha continua

a exercer sua influência mesmo quando silêncio. Como resultado, o efeito é análogo ao de camadas polifônicas da melodia: os sucessivos segmentos são como se fossem contrapontos um contra o outro (CONE, 1962, p. 19).

Outros elementos na análise de Cone reforçam a unidade no método composicional de Stravinsky em *Sinfonias* (e em outras obras como *Serenata em Lá* e *Sinfonia dos Salmos*) e sua forma não sequencial por estratificação. Na Figura 3, as seções A (c. 1 a 3) e B (N° 1 de ensaio) estão interligadas por uma linha tracejada que aponta para um desses elementos de conexão: o intervalo de quarta Fá-Si bemol. As relações de andamento – todos os andamentos indicados giram em torno da semínima igual a 72 – também são apontadas por Cone como elemento de coesão a despeito dos estratos independentes. Os elementos, todavia, que mais promovem a coesão são a interligação e a síntese. Na Figura 3, a letra D (correspondendo ao N°11 na partitura) é a síntese de A e C em contraponto à letra B. D, portanto, é composta da síntese e interligação de outras seções adaptadas ao caráter daquele momento. Esse é um elemento que poderia nos fazer associar tal procedimento ao que veremos na forma-momento stockhausiana, entretanto, o material aqui surge de maneira muito mais clara e coesa, remetendo de fato aos eventos já expostos, ao contrário do que ocorre em Stockhausen.

Hasty afirma que Cone vê uma radical descontinuidade na sucessão de eventos (HASTY, 1986, p. 63), o que o colocaria no grupo de Kramer e outros defensores da descontinuidade em *Sinfonias*. A análise de Cone, todavia, embora fale de fragmentação e não linearidade, não nos parece defender uma “radical descontinuidade”. A defesa do autor parece muito mais na direção de traços de continuidade temporal, elencados por uma série de elementos de coesão do que uma descontinuidade de caráter estático. Nesse sentido, nos parece que a leitura de Cone sobre a forma nessas obras de Stravinsky, *Sinfonias* em especial, está bastante distante de uma defesa da forma-momento, ou de qualquer pretensão de defesa da descontinuidade plena tal qual Kramer defende.

A crítica de Hasty ganha força justamente quando contraposta à visão de Kramer sobre o caráter estático de *Sinfonias*. O autor acredita que é possível

tanto relacionar as seções – que Kramer julga desconectadas – como entender um desenvolvimento progressivo que, se não é totalmente previsível, exibe ao menos coerência e direção (HASTY, 1986, p. 63).

Ao se referir às seções A e B, Hasty argumenta que Kramer defende que a unidade formal entre essas duas seções – como mostrado anteriormente – estaria na proporção aproximada de 3:2 – razão presente em toda primeira parte da obra. Hasty enxerga dois problemas centrais nessa argumentação: o primeiro está no fato dessa proporção ser independente do conteúdo da obra – ela existiria abstratamente à organização do material sonoro – e, em segundo lugar, esta proporção levaria tempo considerável no desenvolvimento da peça para se revelar, de fato, um elemento unificador. Hasty também critica a visão de Cone de que essas duas seções compõem camadas sonoras cuja oposição não seria resolvida por nenhum relacionamento evidente. Como dito, Cone evidencia o elemento intervalar, da quarta justa como possível fator de ligação. Hasty reconhece esse elemento apontado por Cone, porém, argumenta que:

Úteis como tais observações são, a comparação de sonoridades abstraídas do ritmo não pode nos levar a um entendimento da forma. Podemos considerar as sonoridades mais ou menos homogêneas. Mas a homogeneidade não cria coerência musical. Se quisermos investigar a coerência dessas duas seções, devemos tentar compará-las como um todo⁵⁹ (HASTY, 1986, p. 66).

A principal crítica de Hasty a Kramer reside, de fato, na defesa de que a obra de Stravinsky é composta de momentos autocontidos. O autor defende que existem numerosos momentos em que os eventos podem ser entendidos como guiando-se para outros. Entre alguns exemplos, Hasty demonstra elementos de ligação tanto no campo das alturas quanto das durações. Ele identifica que os componentes (X1 e X2) da seção A, do ponto de vista das alturas, também está presente na seção B, com a mudança de registro e a disposição textural sendo os elementos de ruptura (Figura 4):

⁵⁹ *Useful as such observations are, the comparison of sonorities abstracted from rhythm cannot lead us to an understanding of form. We may find the sonorities more or less homogeneous, but homogeneity does not create musical coherence. If we wish to investigate the coherence of these two sections we should attempt to compare them as wholes* (HASTY, 1986, p. 66).

The image displays two musical staves, A¹ and B¹, from Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments*.
 Staff A¹ (top) features Flute (Fl. Cl.) and Clarinet (Cl.) parts with dynamics *ff* and *sf-p*, and Trombone (Tpt. Tbn.) parts with *sf-p*. It is annotated with harmonic structures X¹, X², X³ (incomplete open?), and Y. Intervallic relationships are marked as 3-7, 4-17, and 3-3.
 Staff B¹ (bottom) features strings and woodwinds (Ob., Eng. hn., Hn., Tuba) with dynamics *tutti p*. It is annotated with X¹, X², X³?, Y, and X³ (incomplete open). Intervallic relationships are marked as 4-17, 4-7, 4-11, and 4-17.

Figura 4 – Estrutura harmônica das Seções A e B de *Sinfonias de Instrumentos de Sopros* de I. Stravinsky (HASTY, 1986, p. 64–65).

A abertura para estabelecer relações é especialmente persuasiva. A Figura 3 exibe classe de altura definida 4-10 presente nas seções A1, A2, CX e CY.

The image shows a single musical staff illustrating the 'Class of Pitch' (Classe de Altura) across sections A, B, and C. The staff contains notes with intervals of 4-10 marked below them. Labels above the staff indicate the sections: A¹(Y), A²(Y), A²(Z), C(X), and C(Y). Specific notes in section C are labeled with their pitch classes: (Db)(Cb) and (b2).

Figura 5 – Classe de Altura nas Seções A, B e C de *Sinfonias de Instrumentos de Sopros* de I. Stravinsky. (HASTY, 1986, p. 71).

Segundo Hasty, mais especificamente na seção A, a nota Mi parece funcionar como um auxiliar, um tom inteiro acima da altura “primária” de Ré. Nas seções B é a nota um tom abaixo, Mi bemol, que ornamenta Fá. Em CX, a nota central, Lá bemol, é ornamentada por todos as notas acima e abaixo, Si bemol e Sol bemol. CY retorna no fagote na terça menor que fechou a seção A2; mas,

enquanto Dó sustenido em A 2 funcionava como uma nota de passagem entre Ré e Si, em CY Dó sustenido é tratado como a nota primária para preparar a seção (HASTY, 1986, p. 70). O que se verifica na seção C é uma espécie de síntese tal qual defendida por Cone. Hasty, ao contrário de Cone, defende que seria um erro achar que esse procedimento desfaz as relações com as seções anteriores, configurando, portanto, seções supostamente autônomas. Ele diz:

Se A e B foram percebidos como autônomos e descontínuos, é muito tarde para C desfazer essa percepção. Eu tenho, naturalmente, argumentado que A e B não são necessariamente autônomos e descontínuos, que fazem parte de um todo em desenvolvimento. Eles não precisam de C; C, porém, precisa deles para desenvolver-se como um todo⁶⁰ (HASTY, 1986, p. 72, tradução nossa).

O mais importante para essa pesquisa é a tensão gerada pela ideia de que é possível uma organização temporal que abdique completamente das relações horizontais, das noções de antes e depois. Também nos importa pensar o quanto essa noção formalizada na forma-momento estaria, de fato, presente em autores anteriores. Hasty argumenta que não pretende negar que uma relativa discontinuidade é possível. Essa discussão entre parte e todo e o quanto as partes dependem ou não de uma relação entre si está no cerne da própria poética criativa em qualquer modalidade artística. No caso da obra analisada aqui, a aparente discontinuidade temporal é fragilizada por inúmeras possibilidades de se estabelecer relações de antecedentes e consequentes que, ao que nos parece, foram claramente estabelecidas pelo compositor. Diferentemente do que veremos mais tarde com a forma-momento, a seccionalização como marca de boa parte da produção de Stravinsky está ligada a um método composicional que permite muitas leituras – como prova a análise de Cone – mas que não representa uma agenda deliberada de ruptura da continuidade temporal. A ordem sequencial em *Sinfonias*, embora não linear, parece um elemento fundamental para as relações e desenvolvimentos que o compositor estabeleceu, ainda que seja um desenvolvimento muito distinto da

⁶⁰ *If A and B were perceived as autonomous and discontinuous, it is too late for C to undo this perception. I have, of course, been arguing that A and B are not necessarily autonomous and discontinuous, that they are part of a developing whole. They do not need C; rather C needs them to extend this whole* (HASTY, p. 72)

tradição germânica de continuidade.

Em termos taxônicos, *Sinfonias* poderia ser entendida tanto como uma forma seccional quanto como uma forma interpolada e estratificada, para usar um termo de Wennerstrom (1975). O mais interessante, porém, é perceber como uma mesma abordagem formal pode ser entendida de modos distintos. A interpretação de Kramer é de que se trata de uma forma-momento, ou seja, Stravinsky teria organizado a forma, fundamentalmente, sob o mesmo princípio de descontinuidade defendido por Stockhausen. Como vimos, essa defesa carece de maior sustentação dados os elementos textuais que contradizem essa visão na obra propriamente. Hasty, por sua vez, defende que há mais elementos de continuidade do que de descontinuidade, sem deixar de reconhecer o forte seccionamento e não linearidade da peça. Assim, poderíamos argumentar que, sob seu ponto de vista, trata-se de uma forma seccional e não linear.

Uma terceira visão sobre a forma seria a defendida por Cone, que poderia ser enquadrada nas formas estratificadas e interpoladas, pois o autor defende que Stravinsky trata a organização espacial e temporal da obra por camadas que ora se estratificam, ora são justapostas, ora são interpoladas. Como defendemos desde o princípio nessa pesquisa, a forma é antes de tudo um modo tanto de propor quanto de perceber relações sonoras numa obra, tanto do ponto de vista mais estrutural, macro, quanto da relação entre os parâmetros e os materiais, o micro. Defendemos, porém, que *Sinfonia* não pode ser classificada ou entendida dentro da mesma categoria formal que a forma-momento. Além da forma-momento preconizar de maneira explícita a descontinuidade (discutiremos o quanto isso é possível mais tarde), ela permite um rearranjo macroformal que seria impensável nessa obra, considerando o que o próprio compositor deixou explícito e a maneira de organizar os eventos. Se é claro que o tipo de relação entre as seções e eventos não obedece a uma linearidade e a uma continuidade evidentes, a ideia de supressão da sucessividade dos eventos no tempo não parece estar presente na obra de Stravinsky. O modo como ele organizou a sequência dos eventos é fundamental para a modelagem formal da obra sob qualquer perspectiva que se observe.

2.2.2 Messiaen: antessala da forma-momento darmstadtiana?

Kramer argumenta que o elo entre o primeiro Stravinsky e os darmstadtianos é a obra de Messiaen. A maneira como Messiaen trabalhava algumas formas tradicionais já apontava para princípios que, para o autor, seriam traços do pensamento da forma-momento. Ao utilizar a forma sonata, por exemplo, Messiaen não a fazia como processo desenvolvimentista, mas como “objeto estático”. Ao invés de seções que se direcionam para o momento seguinte, Kramer defende a existência de “colagens seccionalizadas” com uma abordagem do tempo bastante distinta da utilização da forma sonata no universo tonal. Sobre esse elemento de seccionalização em Messiaen, Robert Sherlaw Johnson diz:

Em suas obras tardias, o pensamento musical sempre demandava um *tratamento seccional*. [...] o resultado eventual é uma refinada estrutura de colagem tais como as usadas em *Couleurs de la cité céleste* [1963], na qual não apenas a melodia e a harmonia, mas também o ritmo e o timbre interagem para formar a colagem total⁶¹ (JOHNSON apud KRAMER, 1978, p. 190, grifo nosso).

Uma das justificativas para essa busca de Messiaen pela suspensão do tempo estaria na busca do eterno. De fato, essas referências metafísicas são frequentes na obra do compositor francês. Diante dessa evidência, Johnson argumenta:

Tem sido desde sempre objetivo de Messiaen suspender a sensação de tempo na música (exceto naquelas obras as quais são baseadas em cantos de pássaros em relação com a natureza), no interesse de expressar a ideia de eterno – no qual, o tempo não existe – como algo distinto de tempo⁶² (IDEM, tradução nossa).

Esboços embrionários da forma-momento surgem, segundo Kramer, em obras de Messiaen como *L'ascension* (1935), *Vision de l'amen* (1943),

⁶¹ *In his later works the musical thought often demands a sectional treatment. [...] The eventual outcome is a refined collage structure such as used in Couleurs de la cité céleste [1963], where not only melody and harmony but also rhythm and timbre interact to form the total collage”* (tradução nossa).

⁶² *it has been always Messiaen's aim to suspend the sense of time in music (except in those works which are based on birdsongs in relation to nature), in order to express the idea of 'eternal' – in which time does not exist - as distinct from temporal.*

Turangalia-Symphonie (1946-48) e *Cantédjojayá* (1948). Kramer não as considera forma-momento plenas por terem em alguns momentos passagens direcionais (*goal-directed*).

A obra na qual Messiaen, ainda segundo Kramer, utilizaria de modo mais pleno a forma-momento é *Chronochromie* (1960). Nessa obra, para orquestra sinfônica, segundo o autor, momentos simplesmente param ao invés de concluir, são justapostos sem transições mediadoras (Ibidem, p. 190).

Segundo as orientações introdutórias da partitura, a obra tem sete partes executadas continuamente: *Introdução*, *Strophie I*, *Antistrophie II*, *Strophie II*, *Antistrophie II*, *Epôde*, *Coda*. O primeiro movimento (Introdução) apresenta, de fato, fortes características da forma-momento. Ele é claramente composto – e isso é possível visualizar numa primeira leitura superficial da partitura – de diversos pequenos momentos relativamente descontínuos. Já o segundo, *Strophie I*, é um contínuo sonoro. Essa diferença de estrutura enseja alguns problemas metodológicos para a análise formal. Se tomarmos o termo momento como sinônimo de evento, podemos então aplicar a ideia de Hasty de que o evento pode ser tanto um som específico ou um intervalo entre dois ou mais sons quanto um todo complexo no qual esses elementos, por exemplo, seriam partes. Em termos de forma, parece-nos mais razoável pensar menos em eventos ou momentos como parâmetros isolados e mais na relação entre eles e no resultado que produzem⁶³. Os movimentos, ainda assim, contêm ora um único momento ora vários. O segundo movimento dura cerca de 1'30" e é composto de um único momento, em contraste com os vários submomentos do primeiro movimento. Se no segundo movimento a coincidência entre movimento e momento contribui para a delimitação de começo e fim do evento, como definir os limites dos momentos no movimento inicial?

A primeira questão é lembrar que a característica principal do momento, no sentido que estamos trabalhando aqui, ou seja, o exposto por Stockhausen, é sua coerência interna e sua ausência de relação direta com o

⁶³ Nessa obra de Messiaen, por exemplo, ainda que seja possível, não nos parece razoável defender que a estrutura intervalar ou um dado intervalo em particular configure um evento. Nossa ideia, e a que está na base da análise dos autores apresentados, é a de determinar evento como espaço-tempo no qual ocorrem os fenômenos, sejam eles harmônico, texturais, timbrísticos, dinâmicos ou rítmicos.

que o antecede ou sucede. No primeiro movimento com claro objetivo de marcar a seccionalização, Messiaen insere pausas que funcionam como ruptura do fluxo sonoro entre momentos distintos. Essa ruptura temporal do fluxo pode ser exemplificada no trecho destacado da Figura 6.

The image shows a page of a musical score for 'Chronochromie - Introduction' by Olivier Messiaen. The score is for a large orchestra and includes staves for various instruments: 1st Flute, 3 Flutes, 2 Horns, C. angl., 2 Clarinet, Cl. basse, 3 Basses, 3 Trumpets, 4 Cors, 3 Trombones, Cloches, Cymb. chin., 1st Violins, 2nd Violins, Altes, Violas, and C.B. A red box highlights a section of the score, and a yellow box highlights the tempo marking 'Bien modéré (♩ = 160)'. The score includes a 3/16 time signature and a tempo marking of 160 beats per minute. The score is in French and includes the text 'A.L. 24977' at the bottom left.

Figura 6 – Transição entre Momento 1 e Momento 2 em *Chronochromie* – Introdução – Olivier Messiaen.

Essa separação, todavia, nem sempre é visual ou auditivamente tão clara. Em alguns trechos transicionais, nos quais a pausa é mais curta, a caracterização de um possível novo momento se dá pelo contraste especialmente de gesto-figura⁶⁴. Embora o andamento possa reforçar o

⁶⁴ Por gesto-figura, entendo um pequeno excerto musical que pode tanto ser reduzido a uma

contraste, nessa obra em especial, os andamentos claramente seguem alterações nas sucessões de gestos, não obedecendo a uma métrica muito regular – ou seja, os andamentos por si só não distinguem um momento do outro. Na Figura 7, é possível identificar, em destaque, a curtíssima pausa que separa o que entendemos por momentos dois e três. O silêncio – que foi usado com maior ênfase para ruptura entre os momentos um e dois – nessa passagem é mínimo, cabendo à mudança de densidade textural – outro aspecto do tipo de gesto empregado – a ideia de ruptura e, em tese, de descontinuidade.

simples figura motívica, por exemplo, quanto a algo semelhante ao inciso, a um ou mais acordes, ou mesmo membro de frase, se usarmos a nomenclatura tradicional da análise fraseológica. O termo gesto pelo seu caráter sinestésico é mais elucidativo visto que a escrita se assemelha a um movimento físico – e muitas vezes tem base no gesto físico do instrumentista – que não precisa estar ligado a antecedentes e consequentes.

14 0:31 **Momento 3** Merle Japonais

2^e Fl.
3^e Fl.
2 Htb.
C. angl.
P^{re} Clar.
2 Clar.
Cl. basso
2 B^{os}
3^e B^{os}

Xylo.
Marimba
Cloches
3 Gongs
Cymb. sup.
Chin.

arco $\frac{4}{8}$ Modéré ($\text{♩} = 120$)

1^{re}s Vocs div. en 4
2^{de}s Vocs div. en 3
Altus div. en 3
Velles div.
C. B. div.

Gobe-mouches de Paradis (du Japon)

(intersion 35)

A. L. 53.077

Figura 7 – Transição entre o Momento 2 e 3 – *Chronochromie* – Introdução – Olivier Messiaen.

A comparação entre esses momentos já põe em xeque algumas questões, também levantadas por Hasty, sobre a ideia de descontinuidade tão cara à noção mais cerrada de forma-momento. Kramer defende que, em *Chronochromie*, “a colocação de retornos contribui para coerência geral, embora não haja qualquer sentimento de recapitulação preparada”⁶⁵ (KRAMER, p. 190). O autor insiste na ideia de que mesmo com retornos não haveria noção de continuidade. Na Figura, é possível identificar uma repetição quase literal de um gesto do momento 1 (talvez um dos retornos a que Kramer se refere), o qual surge logo no c.1, no início do primeiro momento e, posteriormente, na entrada

⁶⁵ *the placement of returns contributes to the overall coherence, although there is no feeling of prepared recapitulation.*

do c.32, no momento 7.

The image displays two pages of a musical score for the piece *Chronochromie* by Olivier Messiaen. The left page shows the beginning of the piece, marked *Très modéré* (♩ = 144). The right page shows a later section, marked *Lent* (♩ = 112). Red boxes highlight specific textures in both sections, and red arrows point from the first box to the second, indicating a textural similarity. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Piano, Harp, Percussion). The lyrics "les rochers" are visible in the vocal parts on the right page.

Figura 8 – Gesto nos momentos 1 e 7 – *Chronochromie* – Introdução – Messiaen.

Na Figura 9, é possível identificar essa mesma semelhança textural com o momento 10, no final da Introdução. A distância cronológica entre os momentos 1 e 10 é de pouco mais de dois minutos e meio.

Figura 9 – Comparação Momentos 1, 7 e 10 em *Chronochromie* de Messiaen.

Os trechos da Figura 9 são caracterizados pela disposição em bloco e pela sequência rítmica de semicolcheia-pausa-semicolcheia, com densidades semelhantes e harmonia cromática. Não estamos defendendo que a mera reprodução de gestos necessariamente implica continuidade. O gesto, como uma espécie de objeto, pode ter outro sentido sonoro, como uma palavra que pode desempenhar diferentes funções em uma frase, a depender do lugar ou das relações que estabeleça. No curto espaço de tempo em que aparece e reaparece, pouco mais de dois minutos, e pela densidade sonora que o compõe, um *tutti* orquestral, esse gesto pode ganhar forte característica associativa, ligado à sua aparição no passado, no momento anterior. Ou seja, além de estabelecer relações, pondo em xeque a noção de momentos autocontidos, também pode remeter à noção de retorno e, principalmente, à uma ideia de direcionalidade que, em tese, não existiria em uma forma-momento mais rígida, tal qual a defendida por Kramer. Na Figura 10, um espectrograma da Introdução, é possível notar – destacado em branco na imagem – que também no campo das frequências os três momentos citados possuem perfis semelhantes

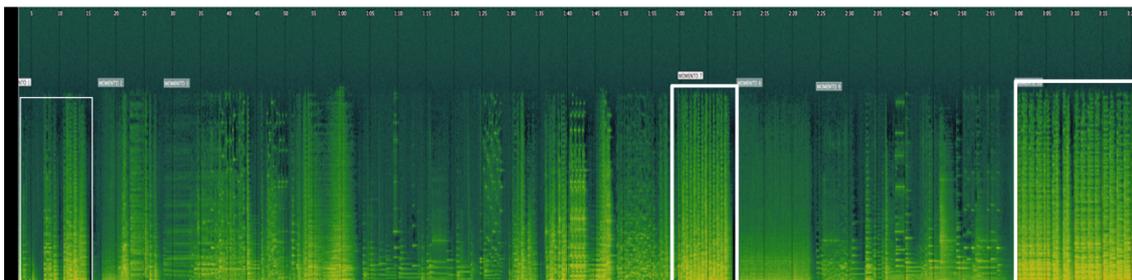


Figura 10 – Espectrograma da Introdução de *Chronochromie* de Olivier Messiaen.

Como no caso da Figura 6, a ideia de continuidade ou descontinuidade se daria, nessa visão, essencialmente pela ruptura temporal e pela ausência de elementos de superfície, de ligação entre um momento e outro. Hasty ressalta que a própria ideia de contraste implica um antes e depois. Como uma coisa poderia ser suficientemente contrastante para romper relações com algo sem que houvesse um termo de comparação? E nos parece que é o contraste, sobretudo de densidade textural e de figuras-gestos, que permite o seccionamento entre os momentos do primeiro movimento desta obra de Messiaen. Isso não quer dizer que, de fato, não haja graus de descontinuidades principalmente se comparado aos elementos de ligação na música tradicional. Entretanto, a ideia de descontinuidade como a suspensão da direcionalidade do tempo, como o eterno agora que propõe a forma-momento, nessa obra, especialmente, perde força. A direcionalidade é justamente o que faz Kramer considerar que outras obras de Messiaen, fortemente seccionalizadas, não se enquadram em uma forma-momento. Em obras de Cage e outros compositores americanos do período, que sequer utilizam esse nome, a ruptura da direcionalidade, se de fato se pode falar nisso, é certamente mais verificável do que em *Chronochromie*. Isso nos remete a uma outra questão: a forma enquanto processo. Quando “saltamos” para o campo da recepção propriamente, essas noções de continuidade e descontinuidade ganham contornos ainda mais abertos. Para Kramer, o elemento essencial dessa relação é a expectativa. O musicólogo julga que tanto em *Sinfonia de Instrumentos de Sopro* quanto em *Chronochromie* os momentos não estabelecem qualquer relação de expectativa. Não haveria elementos harmônicos, rítmicos, melódicos etc. que sugerissem que um dado momento caminha para outro. Existem duas maneiras de ler essa

questão, não necessariamente dissociadas. Uma é olhar direto para a partitura, a outra é focar na audição da obra (em tese, ambas as dimensões pretendem convergir, na prática, porém, a realização sonora da obra e sua percepção no tempo pode dar ensejo a outra avaliação no que toca as continuidades e descontinuidades temporais). Ao observar a partitura, a ideia de descontinuidade é reforçada pelo corte abrupto das pausas, a mudança razoavelmente grande de andamento, o contraste da densidade textural. Numa harmonia essencialmente cromática, as relações harmônicas de centro e periferia se dissolvem. A análise puramente partitural nos fortalece a ideia de que de fato não existe relação entre os momentos. A principal exceção dessa análise do texto musical é justamente, como mencionado, a Figura 8, na qual há repetição quase literal de figuras-gestos. Nesse sentido, é inegável que a obra é construída de maneira bastante seccionalizada e não linear. A avaliação aural reforça essa sensação, seja pelos contrastes texturais e timbrísticos, seja pela descontinuidade de andamento. Entretanto, é exatamente naquilo que Kramer considera o elemento central da forma-momento, a ausência de expectativa que geraria uma espécie de estaticismo, que se encontra a maior dificuldade de precisão.

Tendemos a concordar com Hasty que as relações de parte e de todo terminam por estabelecer relações que não são apenas as de expectativa. Ele propõe que, ao invés de enxergar a expectativa como uma determinação obrigatória das relações entre as partes, ela possa ser vista como uma abertura para a possibilidade de relacionar eventos (HASTY, 1986, p. 62). No caso de *Chronochromie*, essas relações são ainda mais possíveis do que em outras obras deliberadamente feitas para buscar o máximo de descontinuidade, como é o caso de *Carré* e *Momento* de Stockhausen. O próprio Stockhausen aponta para outro predecessor, não mencionado por Kramer, mas lembrado por Hasty, de ensaios de uma forma-momento: Anton Webern. O compositor de Colônia diz sobre Webern:

As primeiras peças, os *Cinco movimentos para quarteto de cordas*, op.5, e ainda mais o op.7 *Quatro peças para violino e piano*, op.9, *Seis bagatelas para quarteto de cordas*, ou o *Op. 10, Cinco peças orquestrais*, são tão curtas que podemos chamá-las de Momentos, apesar de não terem sido assim chamadas na época: os críticos não sabiam do que chamá-las (STOCKHAUSEN, 2009, p. 62).

O Stockhausen conclui dizendo que se trata de uma música extremamente condensada com segundos de duração, como momentos soltos no ar, sem origem, sem meio, sem fim (STOCKHAUSEN, 2009). O conceito de atomização do som trata da condensação geral das ideias musicais em vários âmbitos, incluindo a forma (CANTAZARO, 2003, p. 37). Embora a unidade estivesse fortemente amarrada desde o nível celular até o macro, a maneira fragmentada que resulta do enxugamento do material em Webern também está na base, mesmo que menos explicitamente, das formulações temporais de Stockhausen.

Como podemos perceber, *Chronochromie* está muito mais para uma forma seccional do que para uma forma-momento. Apesar da inegável não linearidade e da forte sensação de descontinuidade temporais explicitamente propostas por Messiaen, a obra não parece se enquadrar de modo inequívoco nas ideias de forma-momento tais como propostas por Stockhausen. Ao contrapor dois exemplos de forma por seccionamento e/ou forma estratificada, *Chronochromie* e *Sinfonia de Instrumentos de Sopros* respectivamente, com o conceito de forma-momento desejamos demonstrar a dificuldade de qualquer classificação rígida quanto ao modo como os compositores escolheram organizar as ideias musicais. Ambas as peças são pós-tonais diatônicas, ou seja, trabalham essencialmente com alturas definidas em tons e semitons, não incluindo outros sons que passaram a ser parte do vocabulário sonoro, com mais intensidade, nos Pós-Segunda Guerra. Entretanto, tanto uma obra de 1920, de Stravinsky, quanto uma de 1960, de Messiaen, compartilham a busca por uma organização formal alternativa àquela que se estruturava na harmonia e no encadeamento explícito dos eventos, de um lado, e na recorrência de elementos materiais – figuras, motivos etc. –, de outro. Estabelecer uma relação entre essas práticas formais e a forma-momento não é, evidentemente, algo absurdo. São muitos elementos que levam a essa ideia de que haveria um traço de continuidade entre essas obras e obras que, explicitamente, adotam a forma-momento, porém, como demonstramos, a ideia estrutural de descontinuidade absoluta, ainda que apenas intencional, não está presente. Como veremos na

análise de *Momento* são muitos elementos comuns, especialmente um certo estruturalismo da macroforma e uma hiperseccionalização dos eventos. Contudo, as duas obras apresentadas até aqui nesse capítulo revelam elementos de unidade formal que divergem da pretensa descontinuidade da forma-momento. Naturalmente, a simples ideia de uma forma construída por seção, ou por justaposição, parece se focar apenas no aspecto estrutural, macro, não relevando o que, de fato, estabelece a forma de uma obra, suas relações sonoras. Entretanto, uma característica desses tipos de forma é que o elemento central que conduz o desenvolvimento formal seja algum parâmetro, como o timbre e a textura, ou mesmo a ideia de gestos e figuras que compõem o que chamamos de momentos em *Chronochromie*. Um exemplo mais simples disso é a peça *Dérives 1* de Pierre Boulez cuja estrutura A-B-A' é claramente perceptível apenas olhando para a partitura, mas que o elemento que de fato realiza esse tipo de estrutura é a textura que atua com papel semelhante ao que a harmonia (e a cadência) na música tradicional (SANTOS, 2018).

2.3 Formalização da forma-momento: o eterno agora de Stockhausen

Ao ampliar o debate sobre o serialismo para a questão do tempo, antes confinado essencialmente ao universo das alturas, Stockhausen e a geração Darmstadt da década de 1950 passaram a buscar outras formas de pensar o tempo dentro da música. Se as abordagens iniciais deram origem ao serialismo integral, as experiências no estúdio de música eletroacústica e uma forte crítica ao automatismo da hiperestruturação construída a partir do princípio serial generalizado, levaram a novas experiências de organização musical. Ainda que a ruptura dos parâmetros tradicionais⁶⁶ da música fosse no período um norte constante, a elaboração de outros princípios organizadores continuava a ser um desafio. A maneira de organizar o discurso musical de modo que ao mesmo tempo em que negasse as estruturas tradicionais do pensar musical pudesse também propor uma alternativa levaram Stockhausen a propor uma

⁶⁶ Entenda-se, por isso, uma maneira específica de classificar e manipular elementos como altura/melodia, ritmo/andamento, textura, forma, harmonia etc.

solução formal que parecia inovadora: a forma-momento. Como visto, esse modelo não foi oriundo de um rompante. Encontrar antecessores era algo fundamental para fundamentar a proposta. Alguns criadores, como demonstrado anteriormente, estabeleceram princípios organizadores que sem nomear de tal modo, se aproximaram, em alguma medida, de aspectos da formulação da forma-momento. Stockhausen, portanto, entendia estar formalizando algo que já era presente em outros compositores de relevo. Sua maneira de abordar, entretanto, era mais direta e conscientemente orientada em função da ruptura final (após o abandono dos parâmetros musicais como algo dado, tais como funcionalidade da harmonia, das alturas diatônicas, da organização textural) que se daria na desconstrução da linearidade, da continuidade dos eventos, ou seja, do princípio aristotélico da curva dramática⁶⁷. Muitos outros elementos extramusicais compõem, tal qual a espiritualidade de Messiaen, as motivações de Stockhausen. O tempo presente no plano macro focado na individualidade, na direção vertical, reflete as influências orientais do Zen, que entravam em contato com mundo ocidental de maneira mais frequente.

Como vimos no Capítulo 2, Stockhausen propôs uma classificação geral para as formas baseadas em apenas três grupos: as formas dramática, épica e lírica. Essa última seria a base para a forma-momento. Apenas lembrando, Stockhausen usa o termo lírico para descrever uma música na qual o processo de formação é instantâneo, ou seja, a própria noção de tempo presente, de eterno agora da forma-momento. É dentro desse quadro que o autor vai desenvolver todo o seu modelo teórico da forma-momento, o qual iremos abordar, brevemente, em seguida.

⁶⁷ Referir-nos às lições de Aristóteles em *Arte Poética* (2005), na qual o autor elenca os elementos de uma boa arte retórica e dramática. Em dado momento do texto, ele diz: “Entendo por ‘separação das formas o fato de estas partes serem, umas manifestadas só pelo metro, e outras, ao contrário, pelo canto. 5. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos [...] 12. A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não dos homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade [...]”(ARISTÓTELES, 2005, p. 248)(ARISTÓTELES, 2005, p. 248). Para finalizar essa noção “finalista” da organização poética, o filósofo escreve: “Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa” (Idem).

2.3.1 Definindo momento

Esse redimensionamento do tempo no nível macro se deu na formulação do conceito de forma-momento. O primeiro ponto que se apresenta é a definição de momento. Stockhausen nos apresenta o termo dessa forma:

Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem momento (STOCKHAUSEN, 2009, p. 64).

Em seu artigo *Momentform* (1963), o compositor alemão busca definir e caracterizar o que ele entende por momento, visto que é deste elemento que se deriva a forma. Momento, para o compositor, implica não apenas um recorte temporal, mas sobretudo um “modo de ser” ou característica. Os momentos seriam, portanto, mais curtos ou mais longos de acordo com um certo conjunto de características que o definem. Os momentos são articulados entre si pela modificação, ou grau de mudança, de uma ou várias características, formando momentos parciais ou submomentos (STOCKHAUSEN, 1963, p. 112).

O modo de ser do momento se caracteriza por dois aspectos gerais: o formal e o temporal. No primeiro, um momento pode ser uma “forma” (em alemão, *Gestalt*), uma estrutura (*Struktur*) ou uma mistura dos dois. No segundo, plano temporal, o momento pode ser um estado (estaticamente) ou um processo (dinamicamente) ou uma combinação de ambos (Idem). Para ilustrar esses conceitos, Stockhausen utiliza o exemplo da obra *Kontakte* (1958-60). Nela, diversas dessas características são combinadas de maneira a definir um modo de ser de cada momento. Na Quadro 1, cada combinação formal e temporal foi designada para cada submomento da obra, composta por 16 momentos gerais, alguns com submomentos, outros compostos por um momento único:

| | |
|---|--|
| Forma como um estado | Momento IVD (7'23,6'', cerca de 3'') |
| Forma como um processo | Momento XIIIIC (27'58,6'', cerca de 4'') |
| Estrutura como um estado | Momento IXD (16'08,2'' – 16'33,6'') |
| Estrutura como um processo | Momento XIIIIC (27'02,8'' – 27'45,5'') |
| Mistura de estrutura e forma como um estado | Momento IXC (16'01,2'' – 16'08,2'') |
| Mistura de forma e estrutura como um processo | Momento IXB (15'56,7'' – 16'01,2'') |
| Transformação de uma forma em uma estrutura | Momento XIA-XIE (21'45,5'' – 23'03,9'') |

Quadro 1 – Exemplos de estrutura, forma, estado e processo em *Kontakte* (ROSSETTI, 2017, p. 143).

Abaixo, a descrição, de acordo com Stockhausen, de algumas dessas características atribuídas a cada momento:

1. A “forma como estado”, descreve Stockhausen, é composta de seis sonoridades, sem repetição de alturas, de intervalo de ataque, de duração e de mistura sonora.

2. A “forma como processo”, um glissando surgindo subitamente ao alto, ligeiramente recurvado para baixo. Dinamicamente, movimento ascendente de um timbre que vai se clareando, com uma modulação de amplitude cada vez mais rápida.

3. “Estrutura como estado”: é caracterizada por repetição de pontos isolados e de pequenos grupos com um número variável de sons, repetições do mesmo timbre, repetições de certas alturas e certos intervalos. Os elementos acima são desenvolvidos estaticamente: uma repetição estatística de durações e de intervalos de ataques, e de intensidades médias de força.

4. “Mistura de estrutura e de forma como um estado”:

4.1. Do ponto de vista da forma, oito acordes diferentes com frequências, intervalos, durações e intervalos de ataques diferentes.

4.2. Quanto à estrutura, repetição de misturas de sonoridades idênticas.

5. “Mistura de forma e estrutura como processo”:

5.1. Do ponto de vista da forma: uma sonoridade percussiva esticada em largura, simultaneamente uma sucessão de três timbres percussivos diferentes por composição sonora, a duração e intervalo de ataque.

5.2. Do ponto de vista da estrutura: a forma escrita é rapidamente realçada e atravessada de sons rápidos evoluindo em direção a um registro estreito com durações e valores de ataques iguais ou quase iguais e com repetições de timbre.

5.3. Dinamicamente: intervalos de ataques se tornam cada vez mais longos e um tipo de *ritardando*, abrindo sobre uma modulação de amplitude evoluindo segundo um retardando constante, regularmente cada vez mais piano, movimento de frequências estatísticas em piano do grave para o agudo (STOCKHAUSEN, 1960, p. 112-114).

Essas categorias compõem o “modo de ser” de cada momento. A Figura 11 busca expor visualmente esses conceitos.

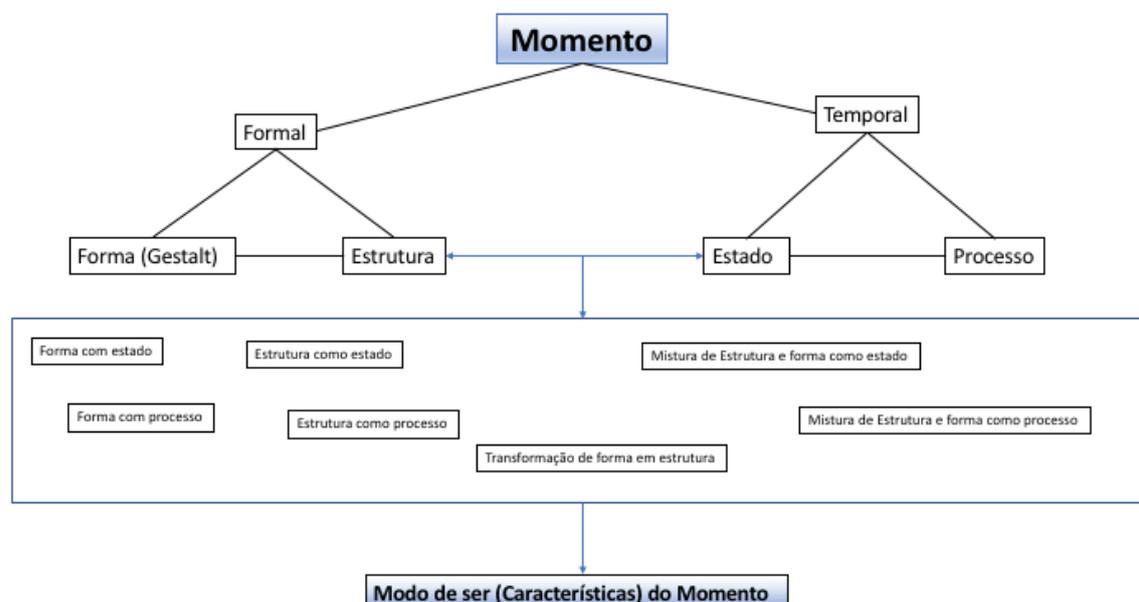


Figura 11 – Esquema do “modo de ser” do Momento.

2.3.2 Problema da unidade na forma-momento

Uma das principais questões envolvendo forma e poéticas contemporâneas está na possibilidade ou não de algum elemento ordenador, ou seja, de algo que funcione como unidade entre todos os elementos e parâmetros, cada vez mais independentes entre si, da obra. Vindo de uma tradição fortemente estruturalista, Stockhausen se lança na busca de uma organização formal que permita, ao mesmo tempo, que uma obra não dependa da noção de

antes e depois e não abandone de todo o elemento agregador. Na forma-momento, a grande dificuldade é o problema de se criar unidade, porque a mesma é primariamente sobre individualidade (STOCKHAUSEN, 2009, p. 62). Embora a forma-momento defenda o agora como sua proposta de experiência sonora, as relações entre esses momentos, tanto internamente, ou seja, entre os submomentos, como externamente, entre os grandes momentos, é dada pelo grau de mudança.

2.3.2.1 Grau de força e grau de mudança

O principal elemento caracterizador da forma-momento para Stockhausen é a mudança. Para ele a mudança é uma característica equivalente às outras da música (tais como alturas, timbres, intensidades, durações etc.). Nesse sentido, seria possível compor uma série de mudanças de graus distintos, o que ele chama de graus de renovação. Compor em função desse padrão de mudança, de uma mudança zero até um máximo definido, é o que Stockhausen entende como elemento primordial da forma-momento (STOCKHAUSEN, 2009, p. 64). A ideia essencial é que mudanças no grau máximo gerariam descontinuidade (embora Stockhausen não utilize essa palavra), isolamento, não sequencialidade, sem necessariamente abrir mão da unidade. É possível notar que os graus de mudança vão variar de acordo com o nível estrutural do momento. Como veremos a seguir, um dado momento é composto de vários submomentos. É o grau de mudança que permite que esses submomentos sejam distintos o suficiente entre si para serem percebidos como momentos isolados ao mesmo tempo que sejam também entendidos como parte de um todo que é o momento geral.

Stockhausen descreve os momentos como mais fortes ou mais fracos em razão de suas características internas e do grau de mudança. Em *Momento*, por exemplo, os momentos K seriam todos ativos. Apesar de não estabelecerem relações causais, eles influenciam uns aos outros. Para o compositor, o momento mais forte é aquele que toma menos elementos dos outros e empresta mais, ou seja, é mais influente, e o momento mais fraco é o que tem pouca

personalidade⁶⁸, sendo difícil de reconhecer por si mesmo, porque contém muito em comum com o que aconteceu antes e com o que vem após ele (STOCKHAUSEN, 2009, p. 68).

A modificação da morfologia do som no tempo, dentro dos momentos ou dos seus subgrupos, ocorre a partir da ideia de grau de mudança (ROSSETTI, 2017, p. 144). É justamente a mudança, a velocidade e a intensidade dela que constrói uma unidade para a forma-momento. Esse grau de mudança pode ser, por exemplo, de uma proporção. Essa proporção deveria, em tese, ser aplicada a todos os parâmetros. Como exemplo, Stockhausen (1959) cita a proporção 3:1 e seu uso em determinado grau de mudança e como ele vai se complexificando. Um grau de mudança⁶⁹ (V_1) teria essa proporção, 3:1 por exemplo, aplicada a um único parâmetro. Num grau de mudança (V_2) a mesma proporção seria aplicada a dois parâmetros e assim sucessivamente.

Stockhausen continua a exemplificação aplicando essa proporção a um dado som formado por altura de 92cps⁷⁰ (Fá sustenido), duração de 1 segundo, timbre com área formante de 200 a 1000cps, volume de 80 e localidade (espaço) de 0⁰ / 5 metros. Ao longo do artigo, o compositor descreve a aplicação dessa proporção a cada um dos parâmetros. Naturalmente, aplicar uma proporção de 3:1 a partir de uma altura fixada em semitons pode parecer menos complexo, porém, essa proporção levada a cabo nos parâmetros timbre ou espaço, por exemplo, torna uma tarefa aparentemente simples algo profundamente complexo, ao gerar números não inteiros. Aqui, diferentemente do que ocorre na *Sinfonia dos Instrumentos de Sopro* que – segundo Kramer, teria como unidade a proporção de duração das seções ou momentos – todos os parâmetros mudam de estado em função de um dado unitário. Lá, como critica Hasty, a proporção existiria a parte do conteúdo musical como um todo, enfraquecendo a ideia de que ela seria o elemento de unidade. Se aplicarmos essa ideia ao “modo de ser” de um dado momento, poderíamos pensar que é exatamente esse grau de mudança, se (V_1), (V_2) ou (V_5) que determina seu

⁶⁸ O grau de antropomorfização utilizado por Stockhausen ao falar de suas ideias e poética musical é algo notável.

⁶⁹ O “V” corresponde à *Veränderung* que significa mudança, em alemão.

⁷⁰ Ciclos por segundo.

caráter estático ou processual e também as interrelações entre os submomentos. A herança do serialismo total não pode deixar de ser notada, ainda que no serialismo total as proporções fossem valores estabelecidos para os parâmetros em si e não, exclusivamente, para as mudanças de estado dos parâmetros. Os graus de mudança criam, assim, uma predominância maior ou menor de um dado parâmetro do som no momento ou submomento. Se em um grau (V_4), quatro parâmetros são modificados e apenas um – o timbre, por exemplo – permanece, essa permanência criará uma espécie de memória no ouvinte, fazendo com que aquele aspecto do som se torne mais característico do momento ou submomento em questão, ou seja, na classificação de modos de ser do momento. Segundo Stockhausen, esse exemplo poderia ser algo como a “mistura de estrutura e estado como processo”⁷¹.

Além de Stockhausen, outro compositor, Gottfried Koenig, também discute a importância do grau de mudança. Em dois artigos *The construction of sound* (1963) e *Complex sounds* (1965), o compositor trata do que chama de *graus de alteração (degrees of alteration)*, os quais ele considera um meio de estabelecer relação entre as estruturas. De forma semelhante a Stockhausen, Koenig atribui graus distintos às alterações desde o menor grau, no qual ocorreria apenas uma mudança de parâmetro, até o maior grau de alteração em que todos os parâmetros seriam alterados na maior extensão temporal possível (KOENIG, 1965, p. 12). Ele argumenta que se cinco parâmetros são destacados e cada um for apresentado de cinco maneiras (alterações), é possível gerar então 25 passos ou graus de mudança. A distância entre cada passo não é quantitativamente igual, diz o autor; a diferença de alteração entre os graus um e dois, por exemplo, pode ser ouvida mais claramente do que entre os graus 24 e 25 (Idem). À medida que o grau de mudança aumenta, variações do tipo de mudança nos parâmetros vão surgindo, como exemplificado abaixo:

⁷¹ A categorização dos modos de ser do momento desenvolvida por Stockhausen não fornece dados suficientes – ao menos nos textos analisados – para uma classificação muito precisa. Os próprios exemplos do compositor são fornecidos sem muitas explicações sobre porque certa característica, como “um glissando surgindo subitamente ao alto, ligeiramente recurvado para baixo”, significam processo ou estado, estrutura ou forma. Apesar do seu esforço teórico e de sua meticulosidade, entendemos que se trata mais de uma formulação poética que por vezes não segue os ditames mais cartesianos do universo científico ou acadêmico.

- Grau de mudança 1: apenas uma variável é alterada, com as outras permanecendo constantes;
- Grau de mudança 2: duas variáveis são alteradas em um grau ou uma variável é alterada pela proporção de dois graus;
- Grau de mudança 3: três variáveis são alteradas em um grau, uma variável em um grau e outra em dois graus, ou, ainda, uma variável em três graus (KOENIG, 1963).

Koenig ressalta, entretanto, que esse controle sobre as relações das estruturas de complexidade é essencialmente quantitativo. Seguir esses procedimentos de graus de alteração não garante que o ouvinte o perceba nem que ele esteja consciente de sua própria complexidade⁷².

Rossetti (2017) defende que é possível encontrar um modelo particular de uso da noção de grau de mudança na obra de Gérard Grisey. Adequando-se o conceito à sua poética e proposta estética, para Grisey, os graus de mudança são as mudanças nos componentes espectrais, as mudanças do timbre e dos transientes presentes no corpo do som. Esses parâmetros constituem o grau de mudança entre um estado de evolução espectral e o seguinte, proporcionando uma interpolação linear entre diferentes timbres (ROSSETTI, 2017, p. 146). No texto introdutório à partitura de *Periodes* (1974), Grisey apresenta o esquema geral da peça (Figura 12) com quatro grandes momentos organizados em função do ciclo respiratório; inspiração, expiração, repouso.

⁷² Sobre isso, Rossetti diz: “Os graus de mudança controlam de maneira qualitativa as relações complexas existentes entre diferentes estruturas, ou seja, as características comuns que são compartilhadas entre elas” (ROSSETTI, 2017, p.145). Entretanto, Koenig deixa claro que o processo de graus de mudança é um elemento quantitativo das relações entre as estruturas, ou seja, é uma medida: *Working with degrees of alteration appears to provide us with good control over complex relationships between structures. This control is however only quantitative. Following such degrees of alteration guarantees neither that the listener perceives the degree of alteration, nor that he is aware of its complexity* (KOENIG, 1965, p. 13, grifo nosso). Tradução: “Trabalhar com graus de alteração parece nos fornecer um bom controle sobre relações complexas entre estruturas. Este controle é, no entanto, apenas quantitativo. Seguir esses graus de alteração não garante que o ouvinte perceba o grau de alteração, nem que ele tenha consciência de sua complexidade” (KOENIG, 1965, p. 12, tradução nossa).

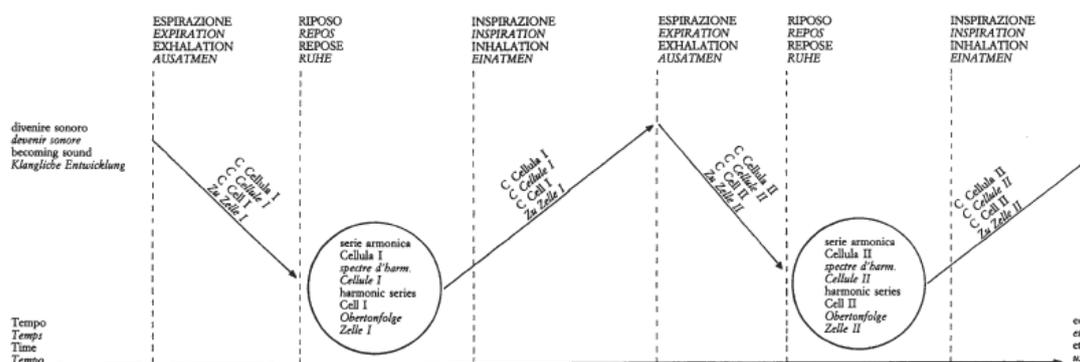


Figura 12 – Estrutura forma a partir do *Ritmo biomórfico de Périodes* (GRISEY, 1974, p. 4).

Embora os elementos direcionalidade e continuidade sejam parte estrutural, portanto, contrariando o princípio do “agora” ou das seções ou momentos autocontidos, Grisey se refere aos graus de mudança como mecanismo de controle da transformação do timbre ao longo da música, de um momento para o outro. O timbre ocupa um elemento estruturador da forma, elaborado por graus de mudança de seus componentes.

2.3.3 *Momento*

A primeira vez que Stockhausen buscou explorar a forma-momento, segundo o próprio compositor, foi na obra *Carré* para quatro coros e orquestras. A peça, todavia, que mais explora o conceito de forma-momento, levando-o até as suas últimas consequências, é *Momento* para soprano solista, 4 coros mistos (com solistas) e 13 instrumentistas (4 trompetes, 4 trombones, 2 órgãos eletrônicos ou sintetizadores, 3 percussionistas com tam-tam), escrita em diferentes versões e durações (1962-1964, 1969, 1972). A primeira versão estreada em 1962, na Estação de Radio de Colônia, era composta pelo primeiro grupo de momentos e durava cerca de 25 minutos⁷³. Outra versão se seguiu em 1965, com mais um grupo de momentos, durando no total, desta vez, cerca de 60 minutos, estreada no *Donaueschingen Music Days*. A versão final foi concluída e estreada em 1969 com duração de cerca de 113 minutos. A

⁷³ *By April 1962, I had composed a first group of Moments, commissioned by the West German Radio, which lasted circa 25 minutes. Its world première was conducted by me on May 21st 1962 at the Cologne radio station, with Martina Arroyo as solo soprano, the choir and instrumentalists of the West German Radio, Aloys and Alfons Kontarsky (Hammond and Lowrey organs).* http://www.karlheinzstockhausen.org/moment_preface_english.htm.

composição e a execução dos momentos em diferentes etapas já por si só levantam o caráter independente de cada um dos grandes momentos. Se eles foram tocados separadamente, o que os torna parte de um todo? Não se trataria apenas de uma sequência de peças independentes? Talvez uma suíte (que normalmente tem alguns elementos em comum, mas pode ser vista como um conjunto de peças independentes)? É evidente que, do ponto de vista da recepção, basicamente, qualquer interpretação, ou seja, qualquer tipo de relação estabelecida ou não entre os momentos, tem sua legitimidade, pois depende de fatores que escapam ao projeto poético do compositor, relacionando-se com uma infinidade de variáveis que vão desde o momento histórico em que é ouvida, o ambiente, o grau de informação que o ouvinte tem sobre a obra, até as suas experiências sociais, pessoais, escolares e familiares. Nesse sentido, vamos tentar trazer a visão do compositor sobre o processo formal de *Momento*, tendo consciência que essa proposta não esgota a interpretação da efetividade ou não de sua proposta poética.

A forma em *Momento* é composta de uma intrincada rede de seções e subseções cuidadosamente estruturadas de forma a buscar, ao mesmo tempo, evitar relações de continuidade ou direcionalidade e construir uma unidade formal de proporções de cada característica presente nos momentos. Para tanto, Stockhausen constrói três grandes momentos ou grupos e 23 submomentos distribuídos. Um quarto grande grupo é construído a partir de elementos indeterminados dos outros, cuja função é neutralizar os elos de ligação entre os grandes momentos. Os grandes momentos são chamados de K (*Klang*, som ou timbre), M (*Melodie*) e D (*Dauert*, duração), o momento “neutro” é chamado de I (indeterminação). Esses grandes momentos são como uma forma geral dentro dos quais os momentos menores ocorrem, em graus de maior ou menor semelhança.

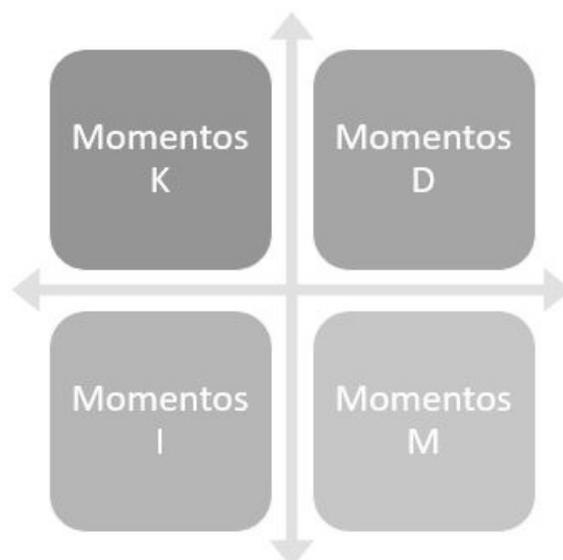


Figura 13 – Momentos K, D, M e I de *Momento* de Stockhausen.

Os submomentos são compostos pelas características gerais do momento geral no qual estão contidos outros elementos cuidadosamente extraídos dos outros grandes momentos. Assim, por exemplo, o Momento-K é composto por $K(m)$, $K(d)$, KM , $KM(d)$, $KD(m)$. Cada uma dessas combinações associadas a K, nesse caso, são aplicadas a um determinado parâmetro. Por exemplo, no plano das durações, o Momento-K é caracterizado pela regularidade rítmica e periodicidade. Essa é a característica geral do parâmetro duração. Os submomentos congregam esse padrão geral com os padrões dos outros momentos. Assim, $K(m)$ associa regularidade com aleatoriedade (característica do tempo em M), com predomínio da primeira (ver Figura 13). Os grupos não seguem uma ordem necessariamente estabelecida. Stockhausen estabelece algumas regras nas quais é possível reordenar os momentos dentro de certos limites.

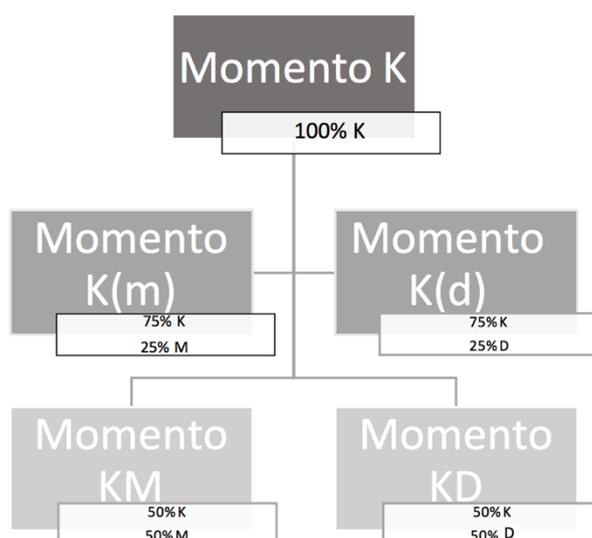


Figura 14 – Esquema Geral do Momento-K em *Momente* de Stockhausen.

No grupo dos *Momentos M* predominam características “melódicas”. Existe um momento-M central que é puro M, ladeado por momentos M(d) e M(k), e cada um deles por sua vez dá origem a combinações subsequentes. Esse conjunto de momentos tem como característica mais geral a ênfase na horizontalidade, aquilo que Stockhausen chama de heterofonia. O compositor diz que “heterofonia é o modo de articular eventos de sonoros ao redor de uma linha, que pode ser uma melodia ou apenas um *glissando*” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 65). Apesar de um pouco semelhante, o conceito difere de polifonia. A polifonia implica um grau relativo de independência da linha, enquanto na heterofonia as vozes ou instrumentos estão seguindo a mesma linha, mas nem sempre ao mesmo tempo. Logo, o que se ouve são diversas linhas tentando ir em paralelo, mas interferindo umas sobre as outras de modo a produzir algo que não é mais uma linha clara, e sim, um evento heterofônico⁷⁴ (Figura 14).

⁷⁴ De acordo com Oxford Music Online: *A term first used by Plato when differentiating between voice and lyre parts in the accompanied vocal music of ancient Greece. It is now used to describe the simultaneous sounding of a melody with an elaborated variant of it, and also the quasi-canonic presentation of the same or similar melodies in two or more vocal or instrumental lines. Such heterophony is a particular feature of 20th-century music influenced by Indonesian or other East Asian ensemble music—Britten's church parables, for example—in which such textures are a common occurrence* (WHITTALL, 2017). Tradução: “Um termo usado pela primeira vez por Platão ao diferenciar entre as partes da voz e da lira na música vocal acompanhada da Grécia Antiga. Agora, ele é usado para descrever o som simultâneo de uma melodia com uma variante

Stockhausen propõe, então, definir a espessura da linha, da melodia, em qualquer lugar determinado, ou ainda, definir um limite superior e inferior dentro do qual os instrumentistas se movem, de modo que esse espaço melódico seria mais ou menos preenchido (STOCKHAUSEN, 2009, p. 65).

voice 1
Tha cui d-gea ta bs'

(after presenting the text)
voice 2
Tha cui ui d-gea ta bs'

voice 3
Tha cui d-gea ta bs'

voice 4
Tha cui uid ta bs'

voice 5
Tha cui d-gea tbs'

Figura 15 – Heterofonia em Abertura de 'Martyrdom', Isle of Lewis, Hebrides (Knudsen).

Os Momentos K, cuja letra remete à palavra alemã *Klang*, que significa som, são caracterizados por tudo que funciona como componente de um som complexo. Essa ênfase nas qualidades timbrísticas do som é expressa pela predominância das relações verticais: timbres, espectros sonoros, controle de acordes, homofonia. Assim, guarda um contraste estrutural com o princípio ordenador dos momentos M.

elaborada dela, e também a apresentação quase canônica das mesmas ou de outras melodias similares em duas ou mais linhas vocais ou instrumentais. Essa heterofonia é uma característica particular da música do século XX influenciada pela música de conjunto indonésia ou outra parte do leste asiático – as parábolas da igreja de Britten, por exemplo – em que tais texturas são uma ocorrência comum (WHITTALL, 2017, tradução nossa).

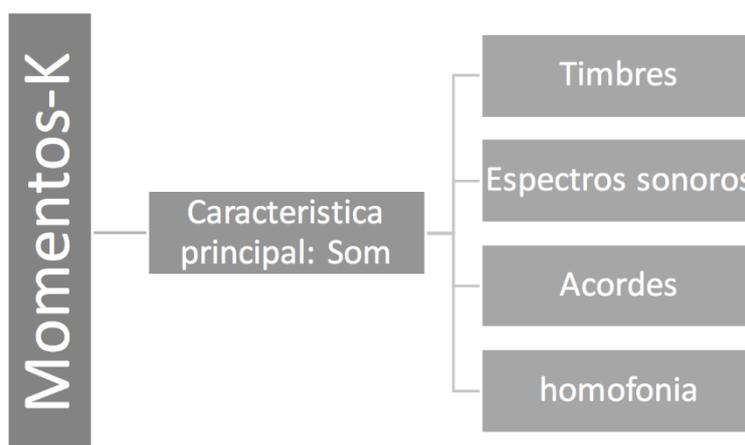


Figura 16 – Momento K e sua característica principal em *Momento* de Stockhausen.

Os Momentos D, referentes à duração (*Dauer*, em alemão), são primariamente baseados, segundo o próprio compositor, em princípios de durações medidas, de diferentes extensões. De acordo com Stockhausen, eles dão origem a duas características importantes de qualquer construção musical: o silêncio e a polifonia. Sobre essa relação, o compositor diz:

Quando estou trabalhando com uma linha melódica contínua de uma formação específica, então a questão da duração não é levantada. Contudo, assim que começo a cortar a linha em seções menores, então tenho de lidar com durações diferentes, e com a inevitável possibilidade de que os fragmentos de melodia possam ficar separados, produzindo silêncio. Silêncio é o resultado de conceito de duração: lidar com durações significa quebrar o fluxo do tempo, e isso produz silêncio. [...] a polifonia é a forma mais característica de articulação de momentos baseados em diferenças de duração (STOCKHAUSEN, 2009, p. 66).

Como dito anteriormente, os grandes momentos são como grupos que contêm submomentos de tamanhos diferentes e que obedecem a regras que compõem seus conteúdos. Por exemplo, há um momento $M(k)$, que é um dos momentos M , com um componente de K . O compositor chega a precisar: cerca de 30% de K (Ibidem, p. 66). O momento M_d tem elementos de características dos momentos D com graus de mudança distintos. O autor constrói, assim, uma espécie de variação em forma de árvore de diferentes gerações de momentos, inter-relacionando-os e controlando muito meticulosamente o quanto eles têm em comum entre si. Stockhausen afirma que isso é bastante oposto ao conceito tradicional de construir um *continuum* musical

no qual, então, se busca inserir quebras, produzindo mudanças súbitas para sustentar o ímpeto.

Como os momentos possuem todos elementos, ora mais ora menos puros – um momento K puro num instante, um momento K alterado por uma certa quantidade de elementos de outro momento no outro (que pode ou não já ter sido executado naquele instante – isso vai depender das escolhas do intérprete – o regente no caso de *Momento*) –, a ideia de um contraste abrupto (seja textural, seja harmônico), que permitiria nas formas tradicionais a relação de antecipação e direcionalidade, estaria comprometida. Não existiriam os blocos homogêneos que levam a um outro bloco contrastante que por sua vez leva a um retorno ou a um terceiro bloco contrastante em relação ao anterior, mas homogêneo internamente. Não seria, no entender de Stockhausen, possível falar em início, porque, em graus distintos, tudo está contido em cada momento, embora não seja possível definir o antes e depois, qualquer que seja a ordem.

Para permitir uma mobilidade formal de *Momento*, Stockhausen estabeleceu uma série de regras de ordenamento de maneira a garantir que os graus de mudança sejam preservados: os momentos-K sempre permanecem no centro da obra. O regente, entretanto, pode decidir sobre a ordem dos momentos para uma apresentação em particular; os momentos M e D, de cada lado, são intercambiáveis, resultando em sequências ou com momentos D no início, depois nos K e, finalmente, os momentos M, ou com os momentos M, depois K, terminando com momentos D. Essa mesma lógica que serve para os grupos grandes também se aplica para os momentos dentro de cada grupo (STOCKHAUSEN, 2009, p. 66–67).

2.3.3.1 Momentos I: Neutralizador

Buscando estabelecer rupturas mais fortes com qualquer possibilidade de relações de continuidade entre os momentos, Stockhausen desenvolveu os momentos-I, composto por quatro submomentos: um I(m) com características M, um I(d), com características de D, um I(k) com elementos de K, e um momento-I puro. O I significa momentos informais, ou extremamente indeterminados: bastante vagos, estáticos, sem direção; eles são de fato os

momentos mais longos de toda a obra e servem para neutralizar os três momentos principais (STOCKHAUSEN, 2009, p. 67).

Os outros submomentos $I(k)$ e $I(m)$ são intercambiáveis, mas $I(d)$ está sempre entre eles. O momento- I puro sempre vem no fim. De certa forma, as estruturas dos Momentos- I seguem a dos outros momentos com partes intercambiáveis, partes fixas, elementos combinados de outros momentos. Porém, nesse caso, o compositor busca ampliar a duração desse momento informal de maneira a garantir que a continuidade entre os momentos seja completamente anulada. A Figura 17 ilustra a localização dos momentos- I , em destaque, no plano geral da obra:

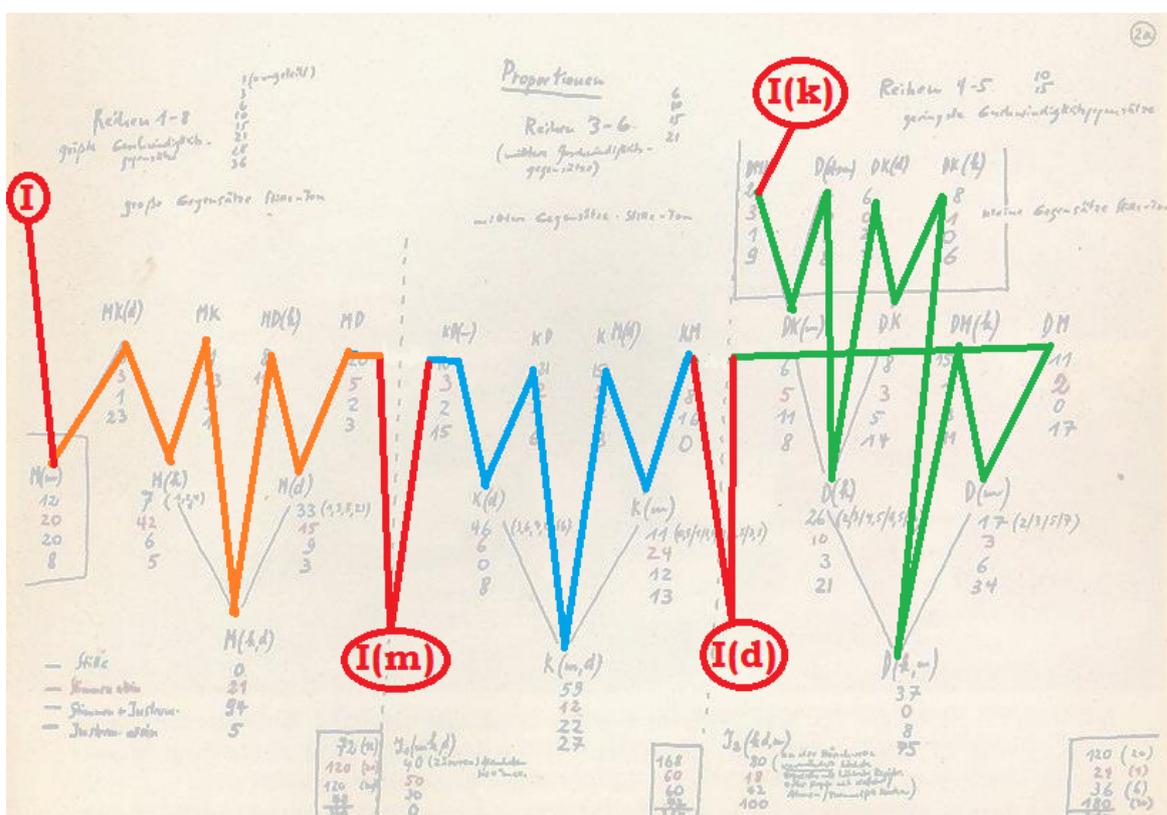


Figura 17 – Momentos- I no plano geral de *Momente* de Stockhausen.

As características dominantes de cada grande momento – apresentadas na Tabela 5 – são consideradas suas formas puras. Elas são a base da qual decorrem uma série de combinações.

| | Momentos-K | Momentos-M | Momentos-D |
|--------------|-------------------|-----------------------------|-----------------------|
| Movimento | Vertical | Horizontal | Diagonal |
| Textura | Homofônica | Monofônica, heterofônica | Polifônica |
| Ritmo | Regular | Aleatório | Irregular (sincopado) |
| Timbre | Ruído | Alturas, ruídos | Alturas |
| Instrumentos | Percussão | Metais | Órgãos eletrônicos |
| Vozes | Masculinas | Soprano solo | Femininas |
| Inserções | Oferecer | Oferecer e receber | Receber |

Quadro 2 – Características dominantes dos Momentos K, M e D em *Momento* de Stockhausen.
Fonte: (SMALLEY, 1974, p. 28).

2.3.3.2 Combinações dos Momentos

Os três grandes momentos são a matriz para 23 submomentos. Essas combinações misturam o elemento do momento principal, por exemplo K, representado pela letra maiúscula, com atributos de outros momentos em graus de mudança distintos, K(d) numa escala de um a sete.

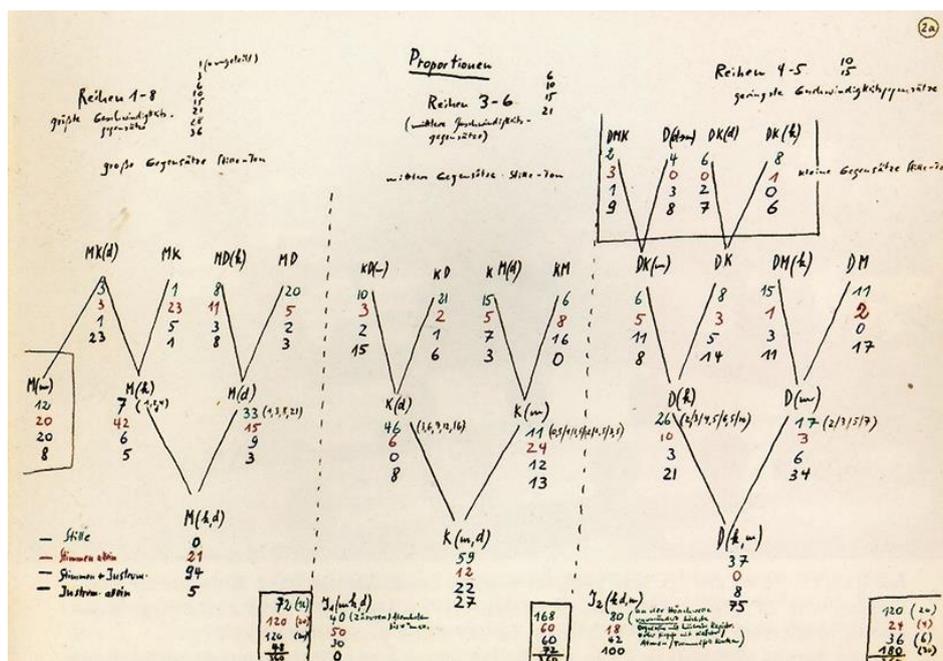


Figura 18 – Rascunho do planejamento de *Momento* de Stockhausen extraído do encarte do CD *Momento*.

DMK, por exemplo, que aparece na Figura 18, no nível mais superior da seção Momentos D, à direita, combina características dos três momentos em grupos em proporção idêntica.

Roger Smalley chama atenção para outros tipos de momentos, os momentos tipo *feedback* (*Rückgekoppelter*, em alemão), nos quais a mesma letra aparece tanto maiúscula quanto minúscula como DK(d), KM(k). Segundo o autor, um dos dois componentes principais reflete um outro aspecto de si mesmo (menos característico). M(m) é um momento *feedback* e D(d-m) procede de um autorreflexo (*self-reflecting*) para um reflexo sobre m. Nestes momentos, duas características do mesmo grupo são fortemente contrastadas. Smalley cita precisamente o momento M(m) em que a monodia (soprano solo sem acompanhamento) e a homofonia (grandes ataques de acordes paralelos) – duas características do Momentos M – são alternados de maneiras marcadas. Como a monodia é o elemento mais central do Momentos M, seu modo de ser, ela ocupa uma proporção temporal maior nesse embate intragrupo (SMALLEY, 1974).

Jerome Kohl (1999) destaca que elementos internos (momentos parciais) de seis dos oitos submomentos do Momentos M [M(k), M(d), MD, MK, MD(k)] são rearranjáveis. Esses Momentos M são subdivididos em seções com

designações como “m”, “i”, “r”, “a”, “k” etc. Essas subseções podem ser organizadas em ordens diferentes (m-i-r-a-k ou r-a-k-i-m, por exemplo). Da mesma forma, quando um momento é subdividido em várias partes por inserções (irei tratar delas nas seções seguintes) e uma repetição daquele momento ocorre, com ou sem inserção, as subseções podem aparecer em ordem diferente (KOHL, 1999, p. 233–234).

2.3.3.3 Material

Stockhausen (2009) também disserta, brevemente, sobre os materiais que utilizou em cada momento de *Momento*. Essencialmente, o compositor fala da instrumentação e das características da escrita.

Nos Momentos M, a soprano solo predomina como elemento sonoro mais linear em toda a composição, seguida pelos metais, quatro trompetes e quatro trombones. Toda vez que a soprano solo é ouvida, a voz que fala, e tudo que tem a ver com a fala, se torna especialmente proeminente (STOCKHAUSEN, 2009, p. 67).

Nos Momentos K predomina um grande coro, e nos momentos K puros há somente vozes masculinas. O terceiro grupo, os momentos D, é caracterizado principalmente pelas vozes femininas. A presença de um grupo instrumental sobre o outro diz respeito às influências de um momento sobre o outro. Assim quando sons do grande coro ou de vozes masculinas ocorrem, é possível identificar uma influência dos momentos-K dentro de outros momentos. Do mesmo modo, desde os tipos normais até os mais artificiais de fala podem ser identificados como uma influência de momentos M⁷⁵(Idem).

2.3.3.4 Inserções

Além dos momentos mencionados, Stockhausen criou um outro elemento estrutural que se insere verticalmente na forma. Com cada momento vem um certo número de partituras menores contendo o mesmo nome da letra

⁷⁵ Os momentos se influenciam uns aos outros, ou seja, em tese se relacionam, contradizendo a ideia de movimentos autocontidos ou isolados sobre a qual Kramer fala.

e um número de identificação. Essas são chamadas de inserções, e cada uma leva um excerto característico do momento em si. Na Figura 19, é possível ver um exemplo dessas inserções na partitura. Segundo Stockhausen, a música que é inserida assume certas características de duração, velocidade e curvatura dinâmica que pertencem ao momento anfitrião.

The image shows a page of a musical score for 'Momente (Europa Version)' by K. Stockhausen. The score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental ensemble (Trumpet, Trombone, Percussion, Piano, and Subbass). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is marked with 'i' and 'r' above the first measure, and 'i' and 'r' above the 26th measure. The 26th measure is highlighted in a red box and labeled 'Einschub DK2'. A red arrow points to the 26th measure with the word 'Inserção' written next to it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 19 – Inserção Dk2 no Momento I em *Momente* (Europa Version) de K. Stockhausen.

Algumas vezes, a Inserção interrompe o fluxo de um momento, outras vezes, ela pode aparecer como uma camada simultânea a mais. Existem 71 inserções, todas são fragmentos de vários momentos (9 dos Momentos I, 21 do M, 13 do K, e 28 do D). As páginas de partitura de cada Momento têm setas que indicam onde as Inserções colhidas a partir desse Momento podem ir (Momentos anteriores ou Momentos posteriores), bem como setas mostrando de onde obter uma Inserção. Em outras palavras, algumas setas mostram uma ação de fornecer (enviando uma Inserção para fora) e algumas setas mostram uma ação de recebimento (recebendo uma Inserção de um Momento adjacente). Algumas inserções têm instruções em que um momento é reproduzido uma vez com a inserção e, em seguida, repetida sem a inserção. Em geral, os Momentos K fornecem Inserções, os Momentos D recebem-nas e os Momentos M fazem ambos, fornecem e recebem. Momentos M têm as formas mais contrastantes,

mas porque dão e recebem inserções, eles também têm um nível adicional de aleatoriedade (CHANG, 2015).

A Figura 20, apresentada por Smalley (1974), representa uma organização específica para performance de *Momento*. A ordem estabelecida mantém, como indica Stockhausen, os Momentos K no centro. Os Momentos D e Momentos M são definidos pelo regente. Os Momentos I estão colocados sempre antecedendo e finalizando cada momento geral, isto é, iniciam e finalizam a obra. As entradas das inserções são representadas pelas figuras. O Momento I começa a obra, surge ao fim dos momentos D, novamente ao fim dos momentos K. Após o intervalo, reinicia a obra antes dos momentos M e finaliza a peça.

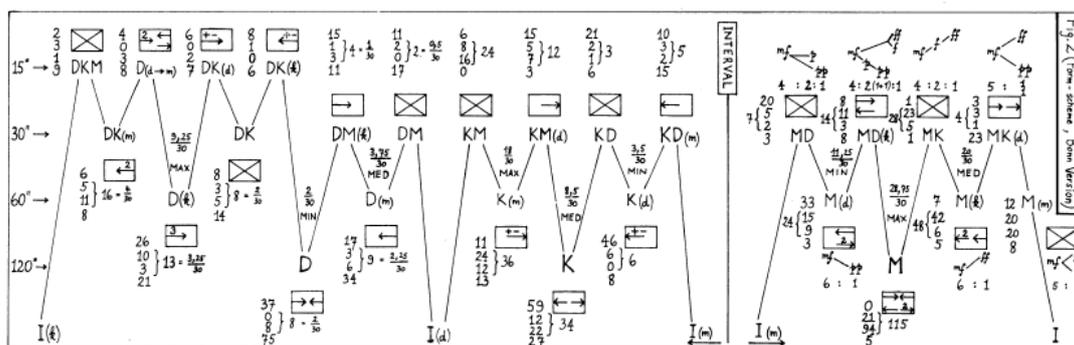


Figura 20 – Plano geral de *Momento* para performance (SMALLEY, 1974).

Do ponto de vista de duração, há quatro comprimentos básicos (Figura 20 à esquerda) para cada tipo de Momento puro ou de combinação, mas essas durações são naturalmente alongadas pelas Inserções que recebem. Os comprimentos básicos são reflexo do “nível de árvore” do tipo de Momento. Na Tabela 5, os exemplos dos quatro tipos com seus comprimentos básicos (sem inserções) podem ser visualizados para os Momentos D:

| Momentos-D | Duração |
|----------------------------|--------------|
| D | 120 segundos |
| D(k), D(m) | 60 segundos |
| DK(m), DK, DM(k), DM | 30 segundos |
| DKM, D(d-m), DK(d), DK(k): | 15 segundos |

Quadro 3 – Momentos D e respectivas durações.

2.4 Considerações

A complexa rede formal construída por Stockhausen contrasta com as tentativas anteriores – como as citadas nesse texto – de também buscar uma forma que fugisse da forma em sequência predominante. Ainda que possam ser entendidas como um certo prenúncio da forma-momento, pela ênfase na seccionalização e não linearidade, a forma nas experiências de Stravinsky e Messiaen não parecem compor um esquema formal hierarquizado, cuja ideia central está na construção de uma identidade individual e verticalizada no tempo. A forma-momento, de maneira geral, e a proposta formalizada por Stockhausen em especial, ao tentar responder aos problemas formais trazidos pela gradual perda de centralidade formal dos parâmetros, trouxe, entretanto, outros questionamentos. O primeiro dele é a possibilidade ou não de descontinuidade temporal. Em posições opostas, Kramer e Hasty discutem o quanto de fato é possível romper a noção de fluxo no tempo. Nesse caso, continuidade e descontinuidade estão ligadas à questão espaço versus tempo, ou seja, o quanto é possível substituir o primeiro pelo segundo. Concluímos que a possibilidade de descontinuidade depende menos da obra e do autor e mais de uma série de elementos que escapam ao domínio da composição. Cage, argumenta Hasty, um dos maiores propositores do acaso e de formas plenamente abertas, defendia a ilimitada liberdade de estabelecer conexões. Tais conexões não necessitam estar entre os elementos da obra propostos pelo compositor, mas naquilo que o próprio ouvinte-espectador pode relacionar. Kramer defende que apesar da forma-momento ser, teoricamente, antitética ao clímax, compositores relutam em abandonar a curva dramática. O ponto clímax, por exemplo, aparece nessas primeiras experiências, que o autor entende serem forma-momento, como em *Sinfonia de Instrumentos de Sopro*. Segundo Kramer, as gerações posteriores a Stravinsky e Messiaen conseguiram escrever música sem qualquer recurso ao dramático, como, seria o caso, por exemplo, de *Momento* (KRAMER, 1978, p. 191). De fato, a noção de dramático como jogo de oposições que num dado momento colidem e se desfazem é desconstruída justamente pela

hibridação de cada seção proposta por Stockhausen, numa intrincada teia de relações que busca de um lado evitar a recorrência da memória e do outro o jogo dialético que caracteriza as formas dramáticas. Se pensarmos a forma dramática como essencialmente dialética e, portanto, a forma-momento como uma ruptura desse jogo de opostos (no plano harmônico, motivico, rítmico, duracional etc.), sem considerar que ao romper a sequencialidade se rompeu também com a continuidade temporal, a forma-momento se concretizou como uma saída plausível a esse impasse.

Não deixa de ser curioso que para combater a lógica das formas sequenciais, seja a dramática, seja a épica (variações), Stockhausen recorra ao procedimento generativo, ou seja, as variações progressivas das formas matrizes. Ao aplicá-lo ao plano da forma, todavia, ele busca justamente anular a necessária continuidade entre um motivo matriz e seu desenvolvimento. Metaforicamente, ele usou a arma do próprio “inimigo” para vencê-lo. A aparente forma em árvore, que geraria a sensação de começo, meio e fim, da qual ele tanto buscava se libertar, foi utilizada como elemento de unidade e coesão, porém de maneira tão precisa, controlada e característica, que as gerações não possuem qualquer relação hierárquica aparente. Ou seja, ele constrói uma genealogia deliberadamente “impura”, em os genes recessivos seriam predominantes. Um momento KM pode resultar significativamente distinto de MK justamente pelos graus de mudança que ele aplica. Além disso, a disposição temporal dos momentos busca deliberadamente evitar que momentos com “modos de ser” mais similares estejam próximos o suficiente para se estabelecer relações hierarquizáveis, como causa e efeito, antecedente e consequente.

O modo de pensar de Stockhausen, extremamente inovador para época, ainda estava, entretanto, profundamente arraigado aos padrões do serialismo. Seu planejamento milimétrico e sua ênfase em cálculos aritméticos precisos revelam um profundo apego à ideia de estrutura quase da mesma forma que as fases anteriores do serialismo. O caráter móvel, a justaposição de frequências de todas as ordens, o uso de variados tipos de notação, a organização temporal ora periódica, ora aperiódica, ora indeterminada, cria uma obra em que cabe absolutamente tudo. O controle da organização desse

material, o que deve aparecer e onde, denota, todavia, que para o compositor a forma e seu resultado sonoro ainda devem estar sob o controle cerrado do criador. Não seria equivocado classificar *Momento* como uma forma aberta. Se pensarmos que, por definição, esse modelo formal preconiza à concessão ao intérprete certa liberdade de escolha no ato da execução. Entretanto, assim como obras como *3ª Sonata* para piano de Boulez, essa liberdade ao intérprete é tão controlada e a estrutura da peça tão milimetricamente planejada que a própria ideia de liberdade, que a noção de forma aberta pode remeter, se desfaz. A forma-momento é um tipo muito peculiar de modelo formal porque incorpora explicitamente características das formas abertas, das formas seccionais e, mesmo, da organização microformal em árvore ou generativa, ainda que nesse caso seja para subvertê-la. Por essa razão, decidimos incorporar a forma-momento no contexto da discussão sobre formas não lineares, seccional e estratificada, e não no capítulo destinado especificamente às formas abertas. Evidentemente, muitas das obras que serão discutidas nesse próximo capítulo tem semelhanças explícitas com *Momento*, sobretudo aquelas cuja abertura se dá predominantemente no âmbito da macroforma. Entretanto, pelas razões expostas, acreditamos que uma obra como *Momento* difere tão fundamentalmente dos outros exemplos de formas abertas que fez mais sentido tratá-la em um capítulo distinto.

Na parte prática dessa pesquisa, iremos relatar como foi a tentativa de compor utilizando alguns princípios gerais da forma-momento e as agruras de forjar uma descontinuidade que, todavia, estivesse encadeada por uma unidade pretensamente coerente. A própria autocrítica que Stockhausen fez uma década depois da formulação da forma-momento serve de alento para o insucesso de se construir uma forma, paradoxalmente, tão livre e tão determinística.

3 - FORMAS ABERTAS

3.1 Introdução: entre a macro e a microformas

Como discutido de modo mais conceitual no Cap. 1, entre as saídas para os impasses apresentados pelos novos materiais e pela nova estética buscada, sobretudo, no Pós-Segunda Guerra Mundial, estão aquelas denominadas de *formas abertas*. Um dos conceitos mais difundidos nas artes contemporâneas de maneira geral e que engloba a ideia de forma aberta é o de *obra aberta* proposto por Eco. Aqui, todavia, buscaremos dar um sentido mais específico de forma aberta, sem entrar na discussão do que pode ou não ser considerado uma obra aberta pela ótica de Eco.

Forma aberta é o tipo de estruturação e organização das ideias e elementos de uma obra que permite ao intérprete, para nos restringirmos ao campo da música, alterar a forma resultante da obra. Em certa medida, é uma concessão que o criador faz ao resultado esperado quando elabora a obra. Naturalmente, um tipo de obra de arte que depende de intérpretes sempre dá margem à abertura, a qual depende dos códigos e signos de um determinado tempo e lugar históricos.

É nesse espaço estreito que trabalha, em geral, o intérprete da música mais tradicional. Isso que chamamos de música tradicional engloba um longo período, no qual os papéis do compositor e do intérprete nem sempre foram claramente distintos, o texto musical era um sistema relativamente fechado e de domínio exclusivo do compositor.

O tipo de abertura de que estamos falando aqui, porém, se contrapõe, ainda que esquematicamente, à obra musical fechada, dentro da qual o intérprete segue essencialmente instruções rígidas de frequência, duração, intensidade, timbre, de um lado, e uma ordem sequencial e direcional das partes/seções/momentos, do outro. Assim, podemos, *grosso modo*, dividir dois campos de abertura, um que lida com a estrutura, com a ordenação dos eventos/partes/seções, a macroforma, e outra que trata de aberturas na indeterminação de um ou mais parâmetros do som, a microforma.

A abertura da macroforma consiste na possibilidade de o intérprete

alterar a ordem e a sequencialidade dos eventos, em geral, dentro de limites estabelecidos pelo compositor. A macroforma aberta é, por vezes, chamada de forma móvel (*mobile*), pois suas estruturas são reordenáveis.

No âmbito da microforma, a abertura pode se dar pela possibilidade oferecida ao intérprete de decidir sobre como executar (e mesmo se executar) certos parâmetros do som ou grupo de sons, desde como uma sequência de alturas/notas será executada (ou mesmo a ausência de altura determinada em alguns casos), passando pela duração de determinado som ou grupo de sons, até, em certos casos, a instrumentação a ser empregada. Analisando a abertura sob a ótica da microforma, algumas perguntas vêm à tona. Enquanto a abertura da macroforma, ainda que ocorra sob diversas e variadas regras definidas por cada compositor, é mais facilmente identificável, o que definiria a abertura da microforma?

Que grau de indeterminação seria suficiente para que pudéssemos dizer que, independente do tipo de mobilidade da estrutura, a forma daquela obra é aberta em função dos seus elementos materiais? Para darmos mais concretude à essa questão, podemos utilizar os exemplos musicais apresentados por Eco (2015) para ilustrar sua noção de obra aberta.

No ensaio, *A poética da obra aberta*, Eco define o que seria uma característica comum desse tipo de obra: a “autonomia executiva concedida ao intérprete” (ECO, 2015, p. 65), como ocorre com as peças *Klavierstück XI*, de Stockhausen, e a *Sequenza per flauto*, de Luciano Berio. Na primeira fica claro que a abertura diz respeito à macroforma, na qual “a liberdade do intérprete baseia-se na estrutura ‘combinatória’ da peça, ‘montando’ autonomamente a sucessão das frases musicais” (Ibid., p. 65). A peça é composta por uma série de eventos isolados (Figura 21) que devem ser executados a partir de certas instruções do compositor.

The image displays a complex musical score for Klavierstück XI by Stockhausen. It consists of numerous systems of staves, each containing intricate rhythmic and melodic patterns. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *f*, *mf*, and *ff*, along with performance instructions like *rit.* and *rit. a.*. The notation includes a wide range of rhythmic values and complex textures, characteristic of Stockhausen's serialist style. The score is presented in a multi-staff format, with different parts of the piece interspersed throughout the page.

Figura 21 - *Partitura de Klavierstück XI de Stockhausen.*

Já na *Sequenza per flauto* de Berio não há essa possibilidade de montagem, de mobilidade da estrutura sequencial dos eventos. O autor considera que, todavia, trata-se de uma obra aberta, pois o intérprete acha-se diante de uma partitura que lhe propõe uma textura musical em que são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto a duração de cada nota depende do valor que o executante deseje conferir-lhe no contexto das quantidades de espaço, correspondentes a pulsações constantes de metrônomo (ECO, 2015, p. 66). A página inicial da obra ilustra com mais precisão sobre o que o autor se refere:

SEVERI

SEQUENZA
PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

Proprietà per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
© Copyright 1958 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
Tutti i diritti riservati a termini di legge.
All rights reserved. International copyright secured.

[S. 0011 2.]

Figura 22 - Sequenza per flauto - Berio - p. 1.

Como é possível perceber, alturas, textura, sequencialidade das notas e dos eventos, intensidades (dinâmicas), articulações, tudo isso está definido pelo compositor. O autor, no entanto, considera essa obra como aberta porque o compositor dá ao intérprete certa liberdade na duração da execução das figuras, porém, ainda assim, com instruções bem determinadas:

O tempo de execuções e as relações de duração são sugeridas:

De uma referência para uma quantidade constante de espaço que corresponda a um pulso constante de metrônomo;

De uma distribuição das notas em relação a essa quantidade constante de espaço:



é, portanto, igual a cerca de 0,80.

As notas e devem ser soltas: a duração real é sugerida pelo modo de ataque.

A duração das notas pretende-se que seja prolongada até a

próxima nota (BERIO, 1958).⁷⁶

Como é possível observar pelas instruções, o grau de abertura, além de ser restrito ao parâmetro duração, é bastante limitado por indicações razoavelmente precisas. Em que medida essa pequena e restrita abertura torna a forma dessa peça aberta? Ao levantarmos essa questão, não buscamos extrapolar para o campo da recepção, ou seja, o quanto a resultante final da forma dessa obra dá espaço para uma diferenciação minimamente significativa entre execuções distintas. Se no primeiro caso, a peça *Klavierstück XI*, a ideia de obra aberta e forma aberta coincidem, também seria esse o caso da *Sequenza*? Parece-nos claro que Eco considera, nesse caso, que a *Sequenza* é uma obra de forma aberta, embora ele não deixe explícito essa distinção que estamos fazendo nessa pesquisa. De todo modo, o problema seria definir qual o limite, a fronteira que torna uma forma, de fato, aberta. Essa é uma questão de difícil resposta, pois dependerá do quanto o compositor considera que as concessões por ele oferecidas criam a possibilidade de variedade formal, ou seja, quanto a indeterminação, mesmo parcial e restrita, como no caso da *Sequenza*, de um parâmetro implica, concretamente, uma abertura formal. No nosso entender, essa obra pode ser facilmente enquadrada como uma obra aberta menos por sua abertura formal e mais pelos aspectos fundamentalmente ambíguos, buscando a ambiguidade como valor, incorporando alguns dos ideais que compõe esse universo como a aperiodicidade, não linearidade e a exploração de sonoridades não usuais do instrumento⁷⁷.

Essa separação entre macroforma e microforma não é absoluta. Os dois casos citados por Eco, *Klavierstück XI* e *Sequenza per flauto*, parecem se encaixar de maneira mais unívoca nessas categorias. Entretanto, é comum vermos a presença de elementos de abertura formal tanto na macroforma quanto na microforma numa mesma obra. É o que ocorre nas obras analisadas em seguida. Poder-se-ia falar em predominância de um aspecto ou de outro, como da macroforma aberta nas obras como *Four* de Cage e *Momento* de

⁷⁶ Tradução adaptada das instruções da partitura (BERIO, 1958).

⁷⁷ Para uma breve discussão sobre a possível diferença entre forma aberta e obra aberta, ver Cap.1, p.80.

Stockhausen. Ambas têm elementos de abertura no âmbito micro, mas o que predomina é manipulação macro dos eventos/partes, ainda que de modos distintos.

Outro elemento que é preciso ter em mente é o grau de abertura. Novamente, de maneira esquemática, é possível pensar essa abertura como dois extremos, em que, no campo macro, o compositor abre mão de qualquer determinação na ordem e sucessividade dos eventos e, no campo micro, o criador abre mão de qualquer determinação do conteúdo material da obra, como ocorre com a indicação de livre improvisação. Em alguns casos, como *December 1952*, de Brown, a abertura é total em ambos os campos.

3.2 Perspectivas na origem das formas abertas: Escola de Nova York versus Pós-weberianos de Darmstadt

*“Bem, vamos considerar Boulez e eu: sinto que minha música é aberta. Sinto que a música dele é fechada; ele está fazendo objetos”.*⁷⁸
(Morton Feldman in VILLARS, 2006, p. 225, tradução nossa)

O caminho trilhado por John Cage e parte da geração de compositores americanos que ganha notoriedade, especialmente, a partir dos anos 1950, conhecida também como Escola de Nova York (Cage, Brown, Feldman, Tudor, Wolff) diverge – ainda que com vários pontos de contato – dos passos da vanguarda europeia (Boulez, Messiaen, Stockhausen, Berio, entre outros) que circulava em torno do Festival de Darmstadt. Como ressalta Alex Ross:

A divisão que se abriu entre Cage e Boulez indicou diferenças sociológicas entre as culturas de vanguarda da América e da Europa. A audiência de Cage era essencialmente boêmia, incluindo artistas que pensavam da mesma maneira, excêntricos de Greenwich Village e outsiders de todos os tipos. A audiência de Boulez, por outro lado, se sobrepunha aos círculos tradicionais de apreciadores e conhecedores de arte (ROSS, 2016, tradução nossa)⁷⁹

⁷⁸ *Well, let's take Boulez and myself: I feel that my music is open. I feel that his music is closed; he's making objects.*

⁷⁹ *The divide that opened up between Cage and Boulez indicated sociological differences between the avant-garde cultures of America and Europe. Cage's audience was essentially a*

Mais do que uma mera diferença de público, esses dois grupos partiam de tradições radicalmente distintas e pareciam apontar para direções igualmente distintas no uso e experimentações das formas abertas.

Como ressalta De Briève (2012), é surpreendente que exista uma diferença tão grande entre a música resultante dos experimentos com a indeterminação de Boulez, Stockhausen ou Pousseur (três dos mais destacados europeus ligados ao universo de Darmstadt) e os do grupo de Cage. Há uma certa semelhança estética entre as obras dos compositores europeus. Embora trabalhem com formas abertas, do tipo móvel em especial, seu conteúdo musical é fortemente ligado ao serialismo. Para De Briève, apenas por um rápido olhar sobre as partituras desses compositores é possível se ter uma boa ideia de como a música pode soar. As obras indeterminadas de Brown, Feldman, Cage e, depois, Wolff, por outro lado, são muito diferentes umas das outras, mais imbuídas de estética pessoal do que por uma herança musical mais arraigada, ainda que suas performances também sejam temperadas pela estética da música nova de então, evitando tonalidade ou qualquer outra coisa que possa lembrar ao ouvinte a música mais antiga e convencional (DE BIÈVRE, 2012, p. 25). Enquanto Boulez e Stockhausen, nos anos 1950, pareciam mais inclinados a manter um pé no passado Weberniano (ou num passado talvez até anterior a Webern), Cage e companhia estavam resolutamente se dirigindo para o futuro indeterminado e bastante incerto.

Embora Cage e Boulez tenham trocado correspondências por longo período, nas quais se verifica explícitas referências a experiências que viriam a ser chamadas de formas abertas, a ruptura se deu de modo radical entre esses dois grupos, sobretudo, devido às críticas de Boulez ao tipo de indeterminação e acaso empregos pelos americanos.

Em 1957, Boulez publicou, em *La Nouvelle Revue Française*, seu texto *Alea*. Embora ninguém seja mencionado diretamente, é bem claro que ele é dirigido para os protagonistas da Escola Nova York, em especial John Cage.

bohemian one, including like-minded artists, Greenwich Village eccentrics, and outsiders of every description. Boulez's audience, on the other hand, overlapped with traditional circles of connoisseurship and art appreciation (ROSS, 2016).

Ele inicia dizendo:

Pode-se observar, atualmente, em muitos compositores de nossa geração uma preocupação, para não dizer uma obsessão, com o acaso. É, pelo menos até onde eu sei, a primeira vez que tal noção intervém na música ocidental. [...] A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de Orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental da técnica de composição (BOULEZ; MOURINHO, 2008, p. 43).

Segundo De Briève, os compositores europeus, mais tarde, passaram a negar qualquer relação direta entre suas obras abertas e as de seus colegas americanos. De acordo Amy C. Beal:

Mais tarde, Stockhausen minimizou a influência de Cage sobre o uso europeu da forma aberta, insistindo que essas ideias vieram da apropriação dos pintores americanos da abstração francesa. Ele alegou que era errado "traçar as tendências europeias de 'formas abertas' a partir das influências americanas; as fontes claramente encontrar-se-iam nas tendências europeias da matemática e das ciências naturais" (BEAL *apud* DE BRIÈVE, 2012, p. 13).

De acordo com Stockhausen, compositores mais vanguardistas, incluindo Nono, Maderna e Pousseur, "acharam as experiências [de Cage] interessantes do ponto de vista combinatório, mas banal e diletante se consideradas música" (Idem).

Essa discussão nos é importante porque, ao tratar de formas abertas, é comum incluirmos experiências muitas vezes radicalmente distintas, quando não opostas. Em ambos os casos, entretanto, há um afastamento deliberado da tradição e, como consequência, da forma no sentido tradicional. Cage, Wolff, Brown, Young estão entre os nomes que – dando continuidade a antecessores como Varèse e Henry Cowell – levaram a ideia de abertura até o limiar da própria noção de autoria. Assim como acontece em diversos outros compositores, a forma é derivada não de um debate direto e deliberado, mas de uma poética mais geral – que incluem o orientalismo em voga na época, a emergência do microsom, a negação do passado musical e do próprio sentido de tempo musical – somado às inovações técnicas que trouxeram o artesanato composicional para o foco no micro, na elaboração do próprio som e de suas relações imediatas, e menos sobre sua organização abstrata.

Tratamos de parte do percurso da linhagem europeia no capítulo anterior, incluindo a forma-momento como um modelo também de forma aberta. Nesse capítulo, iremos abordar essas outras soluções formais apresentadas pelos compositores da Escola de Nova York. A maioria das peças abordadas nesse capítulo remontam às décadas de 1950 e 1960, com exceção da *Number Series* de Cage, o que poderia dar a impressão de que “forma aberta” é um fenômeno musical limitado a um período histórico específico. Evidentemente, não é esse o caso. A intenção é concentrar-se em suas origens. As formas abertas têm ocorrido nos mais variados formatos ao longo da história da música recente. Tornou-se, de fato, parte das ferramentas disponíveis para o compositor contemporâneo.

3.3 John Cage e a organização do tempo em música: do serialismo ao acaso e à indeterminação

Da experiência como aluno de Arnold Schoenberg até a incorporação do acaso e da indeterminação na sua concepção musical, Cage atravessa um período de aproximadamente 30 anos. Aquilo que chamamos de problema da forma se apresenta, então, para ele como um gradual processo de reorganização do tempo, ou melhor, do som no tempo. Diferentemente do que ocorre em outras maneiras de pensar a organização temporal, e posteriormente espacial, como é o caso da forma-momento, a experiência formal de Cage deriva de maneira ainda mais intrínseca de sua poética. Ainda que Cage fale ocasionalmente sobre a forma no seu pensamento musical, ela está fundamentalmente ligada à sua busca de uma música que independa da vontade e do controle do compositor. Para além disso, e antecipando as demandas da música concreta, Cage busca redimensionar o sentido da música ao enfatizar o valor do som, de seus aspectos e potencialidades expressivas. Esse é um dos aspectos fortemente criticados por Adorno, ao falar sobre forma em música, a tentativa de eliminar a historicidade do som.

A produção de Cage poderia, grosso modo, ser classificada em quatro grandes períodos (PRITCHETT; KUHN; GARRETT, 2017):

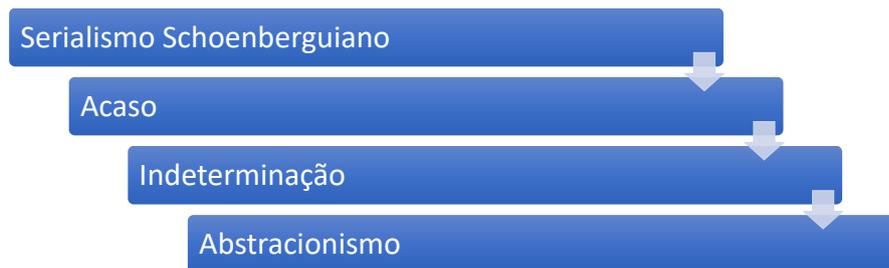


Figura 23 - Fases da Obra de John Cage.

Naturalmente, essa classificação é meramente didática. Ela nos ajuda, todavia, a entender o processo de abertura da prática composicional de Cage. Essas fases também não são evolutivas. O compositor americano está sempre, talvez com exceção do período schoenberguiano, retomando uma diferente concepção composicional. Para esse capítulo, nos interessa analisar, especialmente, como se dá o processo da forma naquilo que chamamos de acaso e de indeterminação. Essas duas linhas encetam exatamente as duas vertentes da forma aberta que trabalhamos aqui, uma em que a abertura se dá, grosso modo, no campo da macroforma, e a outra, no campo da microforma, da abertura na produção dos materiais.

Das primeiras composições de Cage, nas quais ele tentou ampliar o método serial dodecafônico de Schoenberg, primeiro usando uma série de 25 notas em obras como *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon*, *Six Short Inventions on the Subjects of the Solo* (1934) e *Composition for Three Voices* (1934), até sua busca por uma forma de organização que não dependesse da estrutura harmônica. A experiência como aluno de Schoenberg pode ser entendida como tendo tido um efeito importante ao apontar direções que o compositor americano não queria seguir

Como defende David Bernstein (2002a), bem após essa experiência com Schoenberg, será possível identificar com maior clareza uma série de divergências importantes entre os dois compositores, entre elas algo fundamental para o tipo de forma que se delineará nas obras de Cage: a ideia de conectividade do material sonoro; a preferência de Cage pela conectividade do material sonoro ao invés da continuidade valorizada por Schoenberg (BERNSTEIN, 2002a, p. 35).

Costa (2009) ressalta que o aspecto da conectividade se expressa

numa situação na qual elementos sonoros simplesmente se sucederiam uns aos outros sem preocupação com desenvolvimento motivico. Antes de embarcar no acaso como método de organização formal, Cage havia maturado ao longo dos anos a centralidade do material sonoro na sua poética e o tipo de relação que se estabeleceria entre os elementos sonoros. Se, entre outros aspectos, a forma é um modo de relações entre os elementos sonoros de uma obra, Cage, antes de caminhar para o acaso e a indeterminação, já havia percebido que a continuidade entre esses elementos era menos importante do que sua conectividade, ou seja, suas relações espectrais (ainda que não usasse esse nome). Para Schoenberg, a repetição literal seria, em geral, um procedimento estéril, incapaz de gerar novas formas, pregando a variação como norma. Cage, ao contrário, valorizava a repetição justificando-se com uma imagem do próprio Schoenberg a respeito da variação: a de que esta seria nada mais que uma “repetição não literal” (BERNSTEIN, 2002b, p. 29). Outro ponto de divergência, também importante para poética cageana, é seu interesse por uma música baseada não em material escalar ou serial, mas no total sonoro. O serialismo estrito, dos doze sons, centralizava ainda mais o papel das alturas, da escala, e da harmonia na estruturação musical. Cage entendia que para dar ao som a liberdade, que ele via como necessária, a organização musical teria como parâmetro primordial o ritmo, tomado como único elemento realmente indispensável para a concepção de qualquer música (COSTA, 2009, p. 32). Todo esse processo gestado durante a década de 1930 e 1940 está em relativa consonância com os questionamentos também postos na Europa ao método do compositor austríaco e à emergência do tempo como elemento a ser pensando (e questionado) mais centralmente, especialmente na obra de Webern, a qual terá impacto decisivo na geração do Pós-Segunda Guerra e no próprio esgarçamento de toda e qualquer unidade formal.

Em texto de 1973, *Silence*, Cage nos dá algumas pistas sobre como conceituava a ideia de forma. O compositor separa repetidas vezes estrutura, forma e método. Para ele, estrutura na música é sua divisibilidade em partes sucessivas de frases por seções longas. Ou seja, aquilo que, aqui, chamamos de macroforma. Forma, por sua vez, seria o que dá continuidade aos elementos.

Método é o meio de controlar a continuidade de nota para nota. Forma e método estariam, assim, no âmbito do que chamamos de microforma. O material da música é composto de som e silêncio. Integrar esses dois elementos é o que significa, para Cage, compor (CAGE, 1973, p. 19). Em seguida, o compositor explicita de maneira mais direta sua visão sobre o papel da forma na relação entre estrutura, método e materiais: “Por outro lado, não importa quão rigorosamente controlada ou convencional seja a estrutura, método e materiais de uma composição, essa composição ganhará vida se *a forma não for controlada*, mas livre e original”⁸⁰ (CAGE, 1973, p. 35, grifo nosso).

A título de exemplo, Cage demonstra como sua concepção de forma dependia essencialmente da abertura, citando a função do *performer*, no caso de *Klavierstück XI* de Stockhausen, como a de quem dá, efetivamente, forma à obra, produzindo, assim, o que ele chama de uma “morfologia da continuidade, o conteúdo expressivo”. Segundo ele, esse processo pode não ser feito de maneira rígida, pré-determinada, pois “a forma não vitalizada pela espontaneidade provoca a morte de todos os outros elementos da obra” (CAGE, 1973, p. 75). Ao tratar da forma concebida em termos de uma continuidade, Cage ressalta não necessariamente a ideia de direcionalidade que o termo pode remeter, mas sim a sucessividade entre os eventos sonoros. Assim, em obras que os parâmetros de altura, duração e timbre estejam previamente definidos, a relação entre os diferentes eventos que englobam esses elementos deve ser definida de modo mais aberto. Da mesma maneira, a abertura da microforma, dos elementos materiais da música, também trata dessa noção de forma como ligada à continuidade argumentada por Cage, pois o peso de cada evento na construção da forma vai depender das decisões do intérprete, considerando o grau de abertura que foi dado, ou seja, quanto mais indeterminado forem os parâmetros, mais a forma no âmbito micro será aberta e imprevisível. Como veremos, uma obra com algumas indicações vagas sobre a produção sonora propriamente, em que se deixe indeterminados timbre, altura, duração e outros parâmetros tenderá a uma forma com pouco ou nenhum controle do compositor.

⁸⁰ *On the other hand, no matter how rigorously controlled or conventional the structure, method and materials of a composition are, that composition will come to life if the form is not controlled but free and original* (tradução nossa).

Uma das obras apontadas como marco do uso do acaso na música contemporânea é *Music of Changes* (1951). Nela, Cage gerou os eventos da peça a partir de três tabelas que foram definidas previamente. Para isso, usou os hexagramas do I-Ching na escolha das durações, alturas e intensidades, respectivamente, seguindo algumas regras também pré-definidas. Pritchett dá um exemplo de como isso foi realizado para um evento no c. 75 da peça.

a) alturas

a) durações

a) evento

Figura 24 – Cage, *Music of Changes*, c. 75: elementos de altura e duração combinados em evento (PRITCHETT, 1993, p. 82).

Os eventos em *Music of Changes* são organizados em camadas (*layers*), que variam de uma a oito simultâneas. O número de camadas também é determinado pelo I-Ching, combinado com uma tabela de densidades. Apesar de recorrer ao acaso no processo composicional, como um método, a obra não se enquadra no conceito de forma aberta aqui proposto. Tanto no que diz respeito ao aspecto macro quanto ao micro, a forma da música é pré-determinada, não dando margem a rearranjos dos eventos na realização da obra nem a produção sonora aberta ao acaso ou à indeterminação no ato da performance. O processo composicional de *Music of Changes* não deixa de ser criativo e permite uma saída formal para o autor, o que se enquadraria perfeitamente na problemática geral da tese, mas não pode ser entendido como

forma aberta nos termos tratados nesse trabalho. Como é possível notar (Fig. 24) tanto a organização geral da obra, aquilo que Cage chama de estrutura, quanto o conteúdo de cada evento, notas, durações etc., são previamente determinados na partitura, ainda que em determinados momentos haja espaço para, muito pontualmente, um acréscimo ao que está escrito. Essa é uma distinção importante, porque se existe a possibilidade de entender essa obra como aberta, no sentido das suas potencialidades e intencionalidades polissêmicas, não se pode, todavia, atribuir a mesma abertura na forma.

As primeiras obras de forma aberta de Cage, na qual os músicos tiveram que tomar decisões, foram a *String Player series*, de 1953, seguida no mesmo ano pela *Music for Piano 2*, culminando no *Concerto para Piano e Orquestra* (1957-58). Mas ainda se pode argumentar que a liberdade interpretativa concedida ao músico não é muito diferente do que Cage encontrou na *Arte da Fuga* de Bach. Apesar do desejo de libertar a música das intenções do compositor, ele também evitava os possíveis excessos do intérprete (DE BIÈVRE, 2012, p. 12).

3.3.1 Number Series: Four (para quarteto de cordas)

A obra *Four* (1989) faz parte de uma série de 48 peças chamadas de *Number Pieces*, compostas entre 1987 e 1992. Os títulos são referentes ao número de executantes das obras. Por exemplo, *Seven* é uma peça para sete intérpretes, *One*⁹ é a nona obra para um único performer, e 101 é uma peça para uma orquestra de 101 músicos. Assim, *Four* (quatro) diz respeito à quantidade de intérpretes, no caso dois violinos, viola e violoncelo. Tal como as outras séries, a obra tem uma sequência de peças escritas para quatro executantes em diferentes formações, desde *Four* para quarteto de cordas até *Four*⁶ para quatro executantes não especificados.

A grande maioria dessas obras foi composta usando a estrutura de *Time-Brackets* de Cage: a partitura consiste em fragmentos curtos (frequentemente apenas uma nota, com ou sem dinâmica) e indicações, em minutos e segundos, de quando o fragmento deve começar e quando deve terminar. Os intervalos de tempo podem ser fixos (por exemplo, de 1,15 a 2,00

minutos) ou flexíveis (por exemplo, iniciar a execução de qualquer lugar entre 1,15 e 1,45 minutos e parar em qualquer lugar entre 2,00 e 2,30 minutos). Em grande parte, essas obras foram destinadas a instrumentos convencionais ocidentais.

Zomer e Barros (2015) chamam de forma móvel o modelo formal adotado em *Two*⁶, que é essencialmente o mesmo para todo conjunto das *Number Pieces*. As partes ou eventos são determinados (fixos), mas se encaixam numa estrutura variável (móvel). A variabilidade da estrutura não dá muito espaço para transformações internas nas partes; a variação de ordem se dá no plano da horizontalidade e da sucessividade. Segundo os autores, cabe ao *performer* realizar um amplo processo de montagem da obra. *Number Pieces* são exemplos do uso tardio por Cage de uma forma aberta no âmbito da macroforma. Em *Four*, há três seções de cinco minutos cada: A, B e C. Todas as partes contêm 10 *time-brackets*, 9 flexíveis e um fixo. Como ilustra a Fig. 25 extraída da Seção A, as três primeiras pautas são compostas de dois *time-brackets* flexíveis e um fixo (em destaque na imagem).

Four (John Cage) – Seção A

The figure displays four musical staves, each representing a different part of the composition. Each staff is labeled 'Parte 1' through 'Parte 4'. Above each staff, there are time brackets indicating performance windows: 0'00" ↔ 0'22.5", 0'15" ↔ 0'37.5", 0'30" ↔ 0'52.5", and 0'45" ↔ 1'07.5". The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, and *P*. A red box highlights a specific time bracket from 1'07.5" to 1'22.5" on the first three staves, and a similar box is present on the fourth staff.

Figura 25 - Excerto de Four - Seção A - três primeiras pautas - Times-brackets.

Um *time-bracket* é feito basicamente de três partes: um fragmento de uma ou várias pautas, sob dois intervalos de tempo, uma à esquerda e outra à

direita. Os próprios intervalos de tempo consistem em dois valores em tempo real separados por uma seta bidirecional. As pautas contêm um ou mais eventos de som sem quaisquer indicações de duração. Um *time-bracket* funciona da seguinte forma: o intérprete decide começar a tocar os sons escritos em qualquer lugar dentro do primeiro intervalo de tempo à esquerda e escolhe finalizá-los em qualquer lugar dentro do segundo. O início e o fim da execução da nota são deixados livres para o intérprete, desde que ele respeite a estrutura de suporte de tempo. Os *time-bracket* sucessivos ocorrem em uma pontuação numérica com possíveis sobreposições entre si, o que significa que o intervalo de tempo final de um *time-bracket* pode se sobrepor ao intervalo inicial do próximo como ilustra os destaques na Figura 26.

Figura 26 – Four - John Cage - Section A - Part 1 - Comparação Time-brackets.

A abertura da forma está essencialmente no campo da macroforma, como dito. Entretanto, ainda que as alturas, dinâmicas e instrumentação (equivalente aqui ao timbre, nesse caso) estejam rigidamente definidas, existe um espaço de abertura no campo da microforma exercido pelo intérprete, que é o momento de ataque e duração do som dentro intervalo de tempo, no caso das *time-brackets* flexíveis. Certamente, é parte da organização formal essa possibilidade de diferenciação, no ato da execução, cujo resultado teria impacto na harmonia de, ao menos, parte da obra. Essa abertura na microforma reitera o que dissemos quanto ao fato de que essas duas dimensões estão frequentemente presentes nas obras de forma aberta. Nesse caso, o parâmetro harmonia pode ser fortemente influenciado pela abertura dada aos intérpretes, resultando em um sistema de relações entre os eventos sonoros, ao longo da

execução da obra, razoavelmente aberto. Entretanto, o grau de abertura é relativamente limitado no âmbito da microforma, ainda que possa exercer uma modelagem formal de dentro para fora, ou seja, um sistema de relações que escape ao proposto empiricamente pelo compositor dadas as relações sonoras que essa abertura pode produzir.

Em *Four*, o que temos, entretanto, é uma forma aberta fundamentalmente baseada na manipulação das estruturas de eventos, no seu ordenamento, ou seja, na macroforma. A estrutura da peça varia dependendo de quanto tempo será a duração desejada. Para uma performance de 10 minutos, a seção B é tocada uma vez, depois os músicos trocam suas partes de acordo com as instruções da partitura e, em seguida, a seção B é reproduzida novamente. Para uma apresentação de 20 minutos, apenas as seções A e C são reproduzidas, sem pausa, mas novamente com os intérpretes trocando partes entre as seções. Finalmente, uma apresentação completa de 30 minutos requer as seções tocadas na ordem ABC duas vezes. Os *time-brackets* contêm apenas notas únicas com dinâmica entre *p* e *ppp*.



Figura 27 – Time-brackets e macro-forma em *Four* de John Cage.

A abertura da macroforma é controlada pela disposição dos eventos ou *time-brackets*. Qualquer que seja a duração total da performance ou o câmbio das partes entre os músicos, o eixo dos eventos será sempre o mesmo, como ilustra a Figura 27.

Em uma coletânea de textos de 1963, Cage diz o seguinte:

Preciso encontrar uma maneira de deixar as pessoas serem livres sem que elas se tornem tolas. Para que a liberdade delas os torne nobres [...] Meus problemas se tornaram sociais e não musicais. Foi isso que Sri Ramakrishna quis dizer quando disse ao discípulo que perguntou se ele deveria desistir da música e segui-lo? “De jeito nenhum. Permaneça um músico. A música é um meio de transporte rápido para a vida eterna”. E em uma palestra que dei em Illinois, acrescentei: “À vida, ponto final”⁸¹ (CAGE, 1967, p. 136, tradução nossa).

Para Rob Haskins (2017), o conjunto de obras *Number Pieces* é uma afirmação final desse propósito estético-social cultivado por Cage ao longo de boa parte da sua vida criativa, qual seja, como criar uma metáfora musical para uma espécie de anarquia “iluminista”, uma sociedade de indivíduos que vivem juntos em harmonia, sem ter que sacrificar sua liberdade como indivíduos para uma autoridade central de governo.

Segundo Haskins, Cage já havia atacado esse problema antes, sob vários ângulos; em obras mais radicais como *0'00*⁸² (1962) e *Variações III* (1963), por exemplo, o *performer* realiza ações que podem ou não ser “musicais”, no sentido tradicional, e ele pode fazer essas ações por qualquer duração de tempo. Sem sons musicais tradicionais ou os limites que um período de tempo proporciona, Cage desafiou as próprias noções da obra musical. Para a maioria das *Number Pieces*, no entanto, Cage decidiu especificar o tempo que cada peça duraria, talvez porque ele escreveu várias delas para músicos que ele não conhecia pessoalmente. Mas, a fim de introduzir um elemento de imprevisibilidade e flexibilidade dentro de uma duração total estável (trazendo, assim, a música para mais perto de seu ideal de ambiente anarquista), Cage voltou-se para durações flexíveis, os *time-brackets*. Ele tratou especificamente do sentido dos *time-brackets* em texto autobiográfico:

⁸¹ *I must find a way to let people be free without their becoming foolish. So that their freedom will make them noble [...] My problems have become social rather than musical. Was that what Sri Ramakrishna meant when he said to the disciple who asked him whether he should give up music and follow him? “By no means. Remain a musician. Music is a means of rapid transportation to life everlasting.” And in a lecture I gave at Illinois, I added, “To life, period”.*

⁸² Título completo: *4'33" No. 2, Zero Minutes Zero Seconds, 0:00*. Comentários segundo o site oficial do compositor: *The original score for this work consists of one sentence: “In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.” A day later, Cage added further instructions, for example allowing interruptions of the action, not repeating the same action in another performance, or that the action should not be the performance of a musical composition. This is the third and final work in a series corresponding to the 3 lines of Haiku poetry* (Disponível em: http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=18).

Há algum tempo, eu venho usando *time-brackets*, às vezes eles são fixos e às vezes não. Por fixos, quero dizer que eles começam e terminam em determinados pontos no tempo [...] Quando não há pontos, o tempo para ambos, o começo e o fim, está no espaço, a situação é muito mais flexível. Estes *brackets* são usados em partes, partes para as quais não há na partitura nenhuma relação fixa. Era parte, eu pensava, de um movimento em composição, distante da estrutura e em direção a um [uma ideia de] processo, distante de um objeto tendo partes, algo que você poderia chamar de clima⁸³ (CAGE, 1993, p. 34–35, tradução nossa).

Essa perspectiva processual da música e, por extensão, da forma, reflete uma maneira peculiar de relacionar a música e sua visão de mundo, ou seja, a construção de sua poética está fortemente relacionada à ideia de abertura e, em última instância, de liberdade anárquica. Joan Retallack (1996), em um livro de entrevista, transcreve essa perspectiva de Cage nas palavras do próprio compositor, ao se referir a essa poética da abertura:

JC [John Cage]: Você iria a um concerto e ouviria essas pessoas tocando sem um maestro, hmm? E você veria esse grupo de indivíduos e se perguntaria como diabos eles podem ficar juntos? E então você gradualmente perceberia que eles estavam realmente juntos, e não por causa da música feita para ficarem juntos. Em outras palavras, eles não estavam indo [imitando uma métrica] ‘um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro, hmm?’ Mais que todas as coisas que eles estavam tocando estavam juntas, e que cada coisa estava vindo de cada um separadamente, e eles não estavam seguindo um regente, nem estavam seguindo uma métrica acordada. Nem estavam seguindo algo acordado. Posso dizer poesia? - Significando sentir de uma maneira diferente ao mesmo tempo em que eles estavam juntos⁸⁴ (CAGE; RETALLACK, 1996, p. 50–51, tradução nossa).

⁸³ Tradução adaptada da estrutura em verso-prosa original: *for some time now i have been using / time-brackets / sometimes they are fixed / And sometimes not / By fixed / i mean they begin and end at particular / points in time when there are not points / Time / for both beginnings and end is in space / the situation / is much more flexible / These time-brackets / are used / in parts / parts for which there is no score no fixed relationship*

it was part i thought of a movement in composition / away / from structure / Into process / Away / from an object having parts / into what you might call / weather.

⁸⁴ JC [John Cage]: *You would go to a concert and you would hear these people playing without a conductor, hmm? And you would see this group of individuals and you would wonder how in hell are they able to stay together? And then you would gradually realize that they were really together, rather than because of music made to be together. In other words, they were not going one two three four, one two three four, hmm? But that all the things that they were sounding were together, and that each one was coming from each one separately, and they were not following a conductor, nor were they following an agreed-upon metrics. Nor were they following an agreed-upon . . . may I say poetry? — meaning feeling in quite a different way at the same time that they were being together.*

Cage completa em seguida com a ideia de que esse tipo de organização encetaria um microcosmo de uma sociedade anárquica na qual “eles [os músicos, no caso] não teriam uma ideia comum, eles não seguiriam nenhuma lei comum. A única coisa que eles concordariam seria algo que todos concordam... que é, que horas são⁸⁵” (CAGE; RETALLACK, 1996, p. 50–51, tradução nossa).

A abordagem formal de Cage está, como visto, muito ligada a uma visão de mundo particular. Isso não quer dizer que a estratégia de organização formal adotada em *Number Pieces* seja única e mesmo dominante na vasta obra do compositor. Como é comum a quase todos os criadores abordados nessa pesquisa, Cage transitou por diferentes escritas e modelos formais, muito dos quais opostos às ideias que ele expressou em entrevistas e textos autorais. Uma das questões relevantes dessa pesquisa é discutir algumas abordagens formais na música contemporânea no caso concreto, sem buscar generalizações para a obra ou poética gerais do compositor. É interessante pensar, entretanto, porque o compositor adotou aquela específica estratégia naquela obra, o quanto a forma, os níveis e tipos de relações responderam a um impulso subjetivo, como no caso da organização formal em torno dos *time-brackets* de Cage, e no excerto citado fica clara essa relação forma e poética, ou foram resultados de outros fatores, muitas vezes impensados, durante o processo composicional.

3.4 Morton Feldman: *Projections*

Morton Feldman (1926-1987) é um dos compositores do círculo de Cage, cujas experimentações ligadas ao acaso e à indeterminação resultaram em diversas experiências de formas abertas. A série de peças *Projections* é um interessante exemplo em que a abertura predomina no âmbito da microforma. Ao contrário de *Number Series*, *Projections* não permite um reordenamento dos eventos, partes ou seções. Entretanto, trata-se de uma obra de certo grau de indeterminação no campo das alturas e da duração, sugerindo um resultado

⁸⁵ *That they would have no common idea, they would be following no common law. The one thing that they would be in agreement about would be something that everyone is in agreement about . . . and that is, what time it is.*

formal distinto a cada performance. A escrita essencialmente gráfica reforça essa percepção de abertura ao acaso e à indeterminação. Ela não sugere qualquer divisão de eventos ou de um delineamento da macroforma, embora autores como John Welsh (1996) sugira, por exemplo, uma divisão macroformal de seções baseada na suposição de que os silêncios de mais de quatro pulsos marcam o fim de uma seção, o que para *Projections 1*, por exemplo, resultaria em seis seções. Ele argumenta que a obra tem um *design* formal de duas partes, com a primeira contendo as três primeiras seções e a segunda parte contendo as três restantes, com o limite entre a terceira e quarta seções e, portanto, a primeira e segunda partes sendo marcadas por uma troca do predomínio de timbre e de registro, ou seja, o fato de que o registro e o timbre mais frequentes na seção quatro estão ausentes na seção três, enquanto que o timbre mais frequente e um dos dois sons de registros que mais soam na seção três estão ausentes da seção quatro.

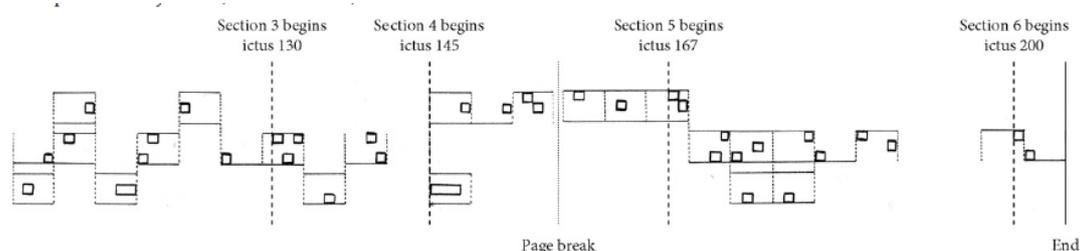


Figura 28 - Divisão formal de *Projections 1* por Welsh (1996).

David Cline (2016) questiona essa proposta de divisão da macroforma porque silêncios que duram quatro tempos não são nem enfatizados na partitura nem ouvidos naturalmente como especiais. Além dos silêncios mencionados por Welsh, Cline destaca que a obra contém onze silêncios de três pulsos cada um com uma duração implícita de cerca de 2,5 segundos, considerando-se o andamento sugerido pelo compositor (72 bpm). Segundo o autor, sons separados por silêncios de mais de 2,0 segundos não seriam agrupados pelo sistema auditivo. Assim, os silêncios não apenas de 4 *ictuses* (*ictus* - termo usado por Feldman, equivalente a pulso), mas também os de 3 poderiam dar ensejo a uma divisão formal, porém gerando dezessete seções. Cline ainda destaca que o longo silêncio, abrangendo onze *ictuses*, é proeminente na

partitura e também na experiência auditiva porque é muito mais longo do que todos os outros. Isto poderia, então, sugerir uma divisão da obra em duas partes, com a primeira parte incluindo quase tudo e a segunda parte contendo apenas dois sons. O próprio Cline, todavia, argumenta que esse particionamento mal pode ser considerado uma divisão formal, e parece-lhe improvável que seja fonte de qualquer grande *insight* sobre o processo criativo de Feldman. Essa discussão reforça nossa interpretação de que nessas obras (*Projections*) não há uma estruturação muito clara de eventos ou partes, muito menos qualquer possibilidade de reordenamento da sequencialidade dos eventos, quaisquer que sejam os critérios escolhidos para determiná-los (um conjunto ou sequência de notas, o predomínio de um timbre durante um momento, os silêncios como delimitadores temporais etc.). Certamente, não é nessa dimensão estrutural que a organização formal se caracteriza pela abertura. O que de fato torna essa obra uma obra aberta é sua indeterminação no campo das alturas e da duração dos sons.

A série *Projections* é composta de cinco obras escritas entre 1950 e 1951⁸⁶ para cello solo (*Projection 1*), flauta, trompete, piano, violino e cello (*Projection 2*), dois pianos (*Projection 3*), violino e piano (*Projection 4*) e três flautas, trompete, dois pianos, três cellos (*Projection 5*). Uma característica comum a todas é sua escrita gráfica, um sistema de alturas baseado apenas em grave, médio e agudo, e, quando é possível, três tipos de timbres: harmônico, pizzicato e arco. Feldman sugere um andamento, um pulso por minuto que ele chama de *ictus* por minuto

Projection 3 e *Projection 4* datam de 5 de janeiro de 1951 e 16 de janeiro de 1951, respectivamente – ou seja, pouco antes da primeira execução de *Projection 2*. Assim como nas duas primeiras obras da série, as combinações instrumentais que Feldman escolheu refletem um viés prático. Ele pôde contar com ajuda de David Tudor e pelo menos dois pianistas menos habilidosos – Cage e ele próprio – no que resultou sua decisão de definir *Projection 3* para dois pianos. O único esboço sobrevivente de *Projection 4* é dedicado a violinista Frances Magnes. Nas notas introdutórias de *Projection 4*, Feldman indica para a

⁸⁶ Segundo sítio oficial do compositor: <http://www.cnvill.net/mfworks.pdf> .

violonista o uso dos símbolos referentes aos timbres \diamond = harmônico, P = pizzicato; A = arco. As alturas possuem um alto grau de indeterminação, ainda que não absoluto. São divididas em alta, média e baixa de acordo com o local em que a caixa está colocada em relação às linhas, se ligadas à linha superior, entre as linhas ou ligada à linha inferior como ilustra a Figura 29:

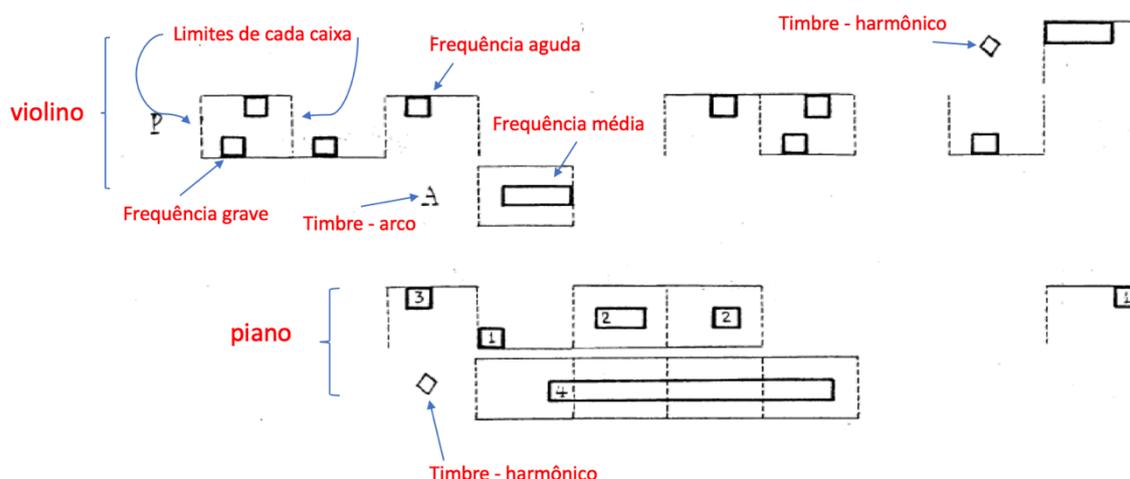


Figura 29 - Projection 4 de Morton Feldman, p. 1.

Como nas outras obras da série, o tempo é relativamente determinado. Nas notas da partitura, o compositor diz que as durações são indicadas pela quantidade de espaço usada pelas caixas ou retângulos, com os limites de cada caixa sendo definidos pelas linhas pontilhadas verticais (Fig. 29), dentro do qual existem 4 *ictuses*. Cada *ictus* ou pulso de 72 bpm. Como se pode notar, o tempo da obra é relativamente previsível, com pouco espaço para variação. O timbre, cujo significado aqui pode ser definido como um misto de articulação e efeitos de cada instrumento, é também claramente determinado, configurando as linhas de cada instrumento, como no caso do violino cujo timbre se inicia em *pizzicato*; após três caixas altera-se para arco e em seguida para o uso do harmônico. Essa distribuição espacial e temporal dos timbres constitui elemento central da obra e, assim, configura-se como componente importante da microforma, ou seja, das relações internas entre os eventos sonoros propostas pelo compositor. Com uma textura rarefeita, pouco densa, o caráter quase pontilhista da obra com grande espaçamento entre os ataques, além dos

silêncios, emprestam uma ênfase especial ao timbre. A alternância entre os diversos timbres é um dos parâmetros da obra que surge como possível guia para um delineamento formal. Embora trate-se de uma discussão do campo da microforma, não é essa dimensão que nos permite chamá-la de forma aberta, ainda que esse parâmetro possa ser fator importante na construção formal, dada a centralidade em que ele se apresenta durante toda obra. Se ignorássemos a questão da abertura formal, a distribuição temporal e espacial do timbre poderia ser facilmente apontada como elemento estrutural na delimitação da forma da obra. Entretanto, como estamos nesse momento tratando da questão da indeterminação e de como essa abertura impacta na forma, podemos afirmar que a principal indeterminação da obra é o parâmetro altura. Ao permitir que os intérpretes executem qualquer nota num espectro definido entre grave, médio e agudo, o resultado sonoro da obra pode ser bem distinto a cada execução. Se a forma, no âmbito micro, é o sistema de relações espaciais e temporais entre os vários parâmetros sonoros, as frequências utilizadas podem alterar significativamente essas relações. Entretanto, essa abertura é matizada pelo controle relativo da faixa de frequência (grave, médio ou aguda), além da delimitação estabelecida pelos outros parâmetros. A própria forma da escrita, bastante espaçada e pouco densa, parece buscar retirar do parâmetro altura uma centralidade que ele, normalmente, teria numa obra para violino e piano, como no caso de *Projections 4*. É um tipo de abertura com maior grau de indeterminação do resultado sonoro do que aquela que discutimos no início desse capítulo, referente a *Sequenza per flauto* de Berio, cuja indeterminação é tão sutil que chega a ser questionável que ela exista. Ainda que não seja objetivo dessa pesquisa, a comparação de duas gravações escolhidas aleatoriamente de cada obra (*Sequenza* e *Projections 4*) muito provavelmente iria revelar resultados bem distintos quanto à variação no resultado (DE BIÈVRE, 2012, p. 39), e, por extensão na forma, de cada execução das obras.

3.5 Earle Brown: Twenty-five Pages, December 1952, Four Systems

“Eu gosto de forma quando ela ocorre. E estou interessado nas comunicações e provocações humanas que produzirão forma, mas não estou

*interessado em forçar a forma*⁸⁷.
(BROWN in DE BIÈVRE, 2012, p. 39, tradução nossa)

O compositor Earle Brown foi provavelmente o primeiro a usar o termo *forma aberta* para descrever sua música do início dos anos 1950 (inicialmente, ele usava a palavra “móvel”, enquanto “forma aberta” apareceria consistentemente nos artigos que ele publicou e palestras que ele deu a partir do 1960 em diante). A ideia de forma, no seu caso, veio de escultura, pois ele estava tentando conseguir algo comparável aos *mobiles* de Alexander Calder, o que mostrava diferentes combinações em diferentes momentos (DE BIÈVRE, 2012, p. 8). Brown questionava que a música gráfica inicial de Feldman, por exemplo, não era música aberta, pois permitia que o pianista tocasse quaisquer três notas no terço superior do piano, ou quaisquer duas notas no terço inferior do piano. Assim, para ele, não se tratava de obra aberta, pois era estruturada no tempo e na métrica. De Briève contesta essa crítica de Brown, pois mesmo nas séries iniciais, como *Projections* e *Intersection*, o que pode ser visto como medida é, na verdade, uma grade de duração – e uma peça como *Intersection 1* concede ao intérprete a liberdade de “entrar” a qualquer momento, dentro da duração determinada, e a liberdade das indicações de registro poderia, em teoria, transformar a obra em qualquer coisa entre o totalmente consoante e o completamente dissonante, resultando em uma forma final significativamente distinta. Altura pode ser um parâmetro formal determinante, e a crítica de Brown mostra que a noção de forma aberta já era bastante suscetível à interpretação pelos atores da época.

Algumas obras de Earle Brown da década de 1950 ilustram bem as duas modalidades de forma aberta que estamos trabalhando aqui, ainda que de forma um tanto esquemática. Na primeira, o compositor fixa o material sonoro e deixa aberta a estrutura, a organização dos eventos. A segunda, o compositor estabelece, fixa as estruturas e deixa o material indeterminado. Em *Twenty-Five Pages* para de 1 a 25 pianos, escrita em junho de 1953, todo o material sonoro é composto, mas a macroforma, a ordenação dos eventos é deixada em aberto.

⁸⁷ *I like form when it occurs. And I am interested in the human communications and provocations which will produce form, but I am not interested in forcing form.*

Isso introduz o que Brown chama de inerente variabilidade do conteúdo de altura do material. As páginas em si podem ser reproduzidas em qualquer sequência e, por causa de uma característica da notação de tempo, em qualquer inversão da página (NYMAN, 2009, p. 57) como ilustra a Figura 30:

TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)

TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)

Figura 30 - Twenty-Five Pages de Earle Brown - p.1.

Em *Twenty-Five Pages*, os eventos dentro de cada sistema de duas

linhas podem ser lidos como clave de sol ou clave de fá. O tempo total de duração da peça é entre 8 minutos e 20 segundos e 25 minutos, considerando 5 segundos e 15 segundos por sistema de duas linhas como extremidades temporais prováveis, mas não obrigatórias. Uma estrutura de tempo em termos de segundos por sistema pode ser pré-definida pelo artista ou chegar-se espontaneamente a isso durante a apresentação. As durações das notas indicadas são precisas em relação umas às outras e ao valor de tempo eventual atribuído a cada sistema de linhas.

Mesmo com todo material escrito e definido, é possível encontrar graus de abertura na microforma no campo das alturas. As alturas indicadas que estão abaixo do intervalo do teclado podem ser consideradas como de fato não reproduzíveis e omitidas se esse evento específico for reproduzido como estando na clave de fá. Em outro arranjo das páginas, porém, pode-se encontrar essas notas novamente dentro da extensão do teclado. Será visto que os elementos “móveis” básicos da peça, sequência de páginas e inversão, tipo da clave e tempo, admitem um número considerável de apresentações diferentes desse material. Todas estas possibilidades são válidas dentro do conceito total da obra. Os fatores variáveis devem ser tratados com qualquer grau de simplicidade ou complexidade interessante para o performer (BROWN, 2013)

No entanto, na mesma época, as obras mais abertas que Brown concebeu eram duas em que as estruturas eram fixas, mas deixavam o material não especificado. Uma delas é *December 1952*, para um ou mais instrumentos e/ou instrumentos de mídia, a qual, segundo De Briève, pode ser vista como a implementação mais radical do conceito de obra aberta, mesmo dentro da própria obra de Brown. Ela é completamente gráfica e consiste em 31 blocos horizontais e verticais de diferentes comprimentos e espessuras espaçados sobre uma única folha. A outra é *Four Systems (1954)* que é semelhante, exceto pelo fato de que nela os retângulos são colocados em quatro divisões iguais – os sistemas. Essas duas partituras estão relacionadas às estruturas rítmicas de Cage, com a diferença de que Brown apresenta ao intérprete não determinadas durações de tempo ou número de compassos, mas espaços reais que devem ser preenchidos ou representados por qualquer tipo ou combinação de sons, de

acordo com qualquer escala de tempo escolhida.

3.6 Christian Wolff: *For 1, 2 or 3 People*

Um exemplo de obra em que macro e microformas possuem ambas grande grau de abertura é *For 1, 2 or 3 People* de Christian Wolff (1934-). Ela, por exemplo, especifica vinte e dois tipos diferentes de produção de som, de “qualquer coisa” a um “som envolvendo fricção”, passando por termos como “ligeira alteração de um som”. Segundo Nyman, o equipamento técnico necessário para tocar a música de Wolff é presença de agilidade mental e física e uma compreensão aguda das capacidades do instrumento. Na performance, os intérpretes parecem estar em um estado de crise perpétua, mas a música parece calma, relaxada e imperturbável, ao contrário de boa parte da vanguarda que muitas vezes soa caótica (NYMAN, 2009, p. 69).

Entre as instruções referentes à macroforma, as notas introdutórias da partitura dizem:

Existem dez partes, uma para cada página. Uma performance pode ser feita com qualquer número dessas partes, não repetindo nenhuma, ou de qualquer uma das partes, repetindo não mais do que dez vezes. Cada parte, ou página, é uma partitura, e cada intérprete deve ter sua cópia dela. Toca-se toda as 16 notações de cada página, em qualquer sequência conveniente, sem repetir nada; exceto na parte IX, onde qualquer um dos eventos pode ser tocado ou omitido qualquer número de vezes⁸⁸ (WOLFF, 1964, tradução nossa).

Como se pode ver, a estrutura da peça é quase que completamente aberta com 10 partes ou eventos essencialmente independentes e algumas poucas regras de execução, como o limite de dez repetições quando o intérprete decidir executar uma mesma parte mais de uma vez. Outra peculiaridade, quase um capricho do compositor, é o fato de que os eventos da parte IX podem ser executados quantas vezes se desejar ou omitidos. Como é possível observar na Figura 31, não há nada na parte IX que a diferencie, à primeira vista, das outras

⁸⁸ *There are ten parts, one to a page. A performance can be made of any number of them, repeating none, or of any one, repeated no more than ten times. Each part, or page, is a score, and each player should have his copy of it. Play all that 16 notated on a page, in any convenient sequence, not repeating anything; except in IX, where any of the events can be played or omitted any number of times.*

partes.

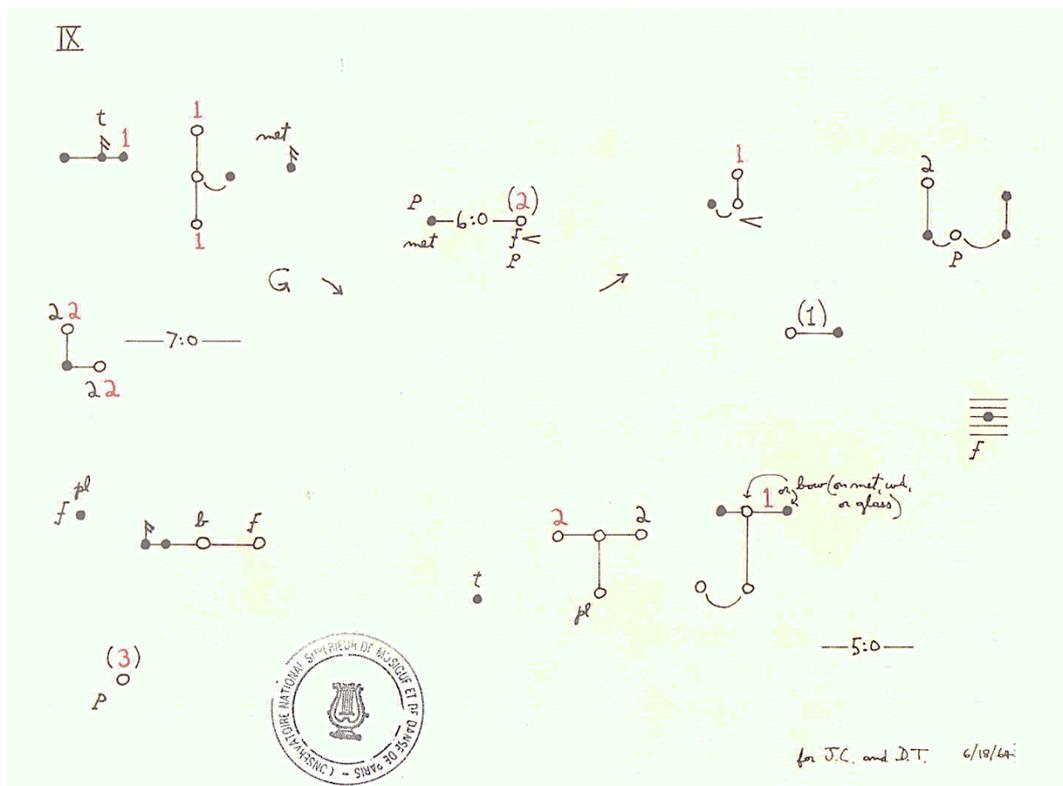


Figura 31 - For 1, 2 and 3 People (WOLFF, 1964).

Temos, assim, uma macroestrutura composta por 10 partes e cada uma composta com um número x de eventos (geralmente, variando entre 20 e 30). Tanto a ordem das partes é livre quanto a execução dos eventos, observando algumas pequenas regras. Como os eventos são essencialmente notas ou sons isolados, caracterizados por uma maneira específica de como devem ser tocados, as dimensões macro e micro se misturam nesse aspecto. As notas instrutórias listam uma série de detalhes sobre como executar cada evento. Os símbolos abaixo (Fig. 32) significam, respectivamente: 1) tocar depois que um som anterior começou, segurá-lo até que ele pare; 2) começar a qualquer momento, segure até que outro som comece, termine com ele; 3) começar ao mesmo tempo (ou assim que você estiver ciente) com o próximo som, mas parar antes do outro acabar; 4) comece a qualquer momento, segure até que outro som comece, continue segurando a qualquer momento depois que o som parar.

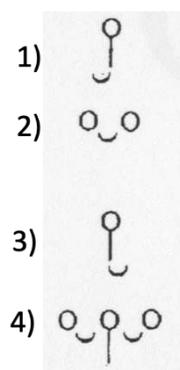


Figura 32 - Notas introdutórias de *For 1, 2 or 3 People* de Wolff. Regras de ataques e durações (WOLFF, 1964).

A despeito dessas regras, como as da Figura 31 e da Figura 32, o grau de indeterminação também na microforma é bastante avançado.

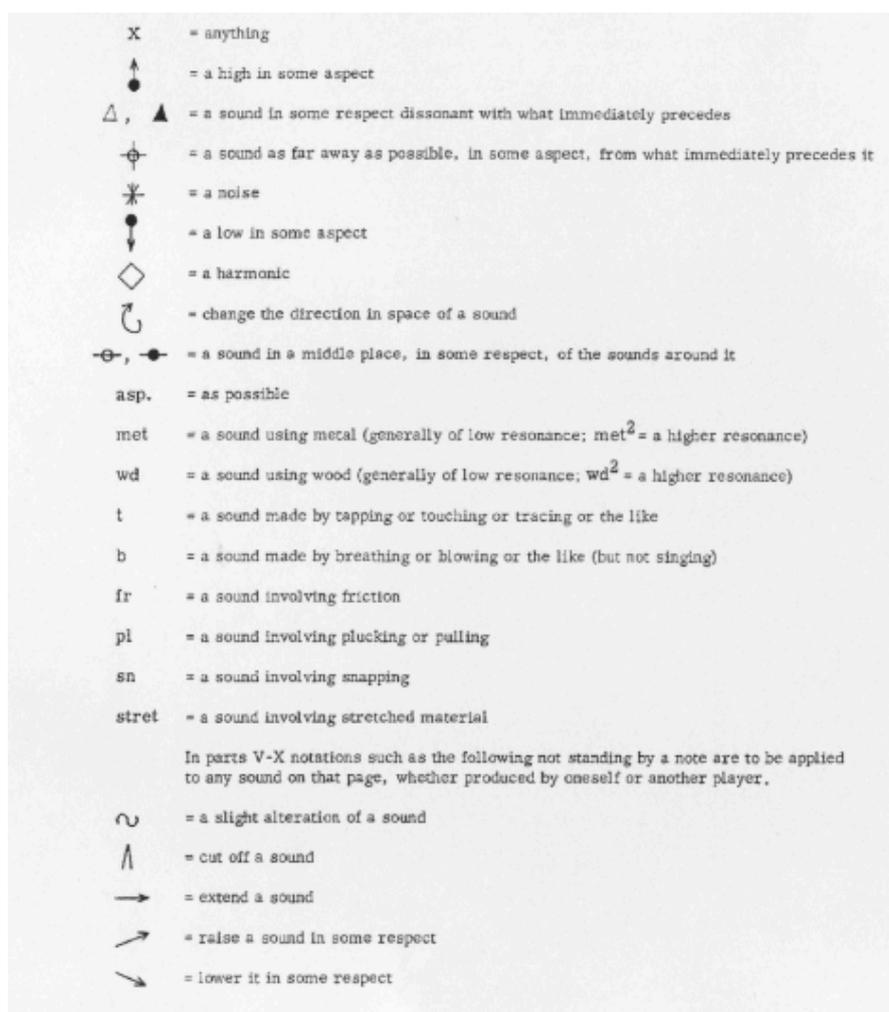


Figura 33 - Notas Introdutórias - *For 1, 2 or People* (WOLFF, 1964).

For 1, 2 or 3 People deixa nada menos que os parâmetros, altura, duração, textura/densidade, timbre/instrumentação, além da direcionalidade e recorrência, nas mãos do intérprete. O resultado é que a forma pensada como produto das relações entre os eventos, entre a distribuição das sonoridades no espaço e tempo se torna bastante indefinida. Em obras como *Number Series*, *Klavierstück XI* ou *Momento* é possível falar que a macroforma, em graus distintos, predomina na abertura formal. No caso de *Momento*, existem aberturas pontuais no âmbito da microforma, mas elas nos parecem pouco determinantes na modelagem formal. A obra de Wolff, entretanto, é um exemplo, entre vários, em que a forma aberta é composta de uma intersecção tanto da dimensão estrutural, o macro, quanto da dimensão micro.

Outras obras em que macro e microformas são abertas em proporção semelhante são, por exemplo, peças de Earle Brown como *Available Forms* para orquestra (1961), *Corroboree* para 3 (ou 2) pianos (1964) e *Quarteto de Cordas* (1965). Segundo Nyman, elas são tentativas de Brown de combinar as qualidades gráficas e de mobilidade improvisatória das obras da série *Folio*, com o modelo de material composto fixo mais (macro) forma aberta de *Twenty-five pages*. Ambos são métodos que intensificam a ambiguidade inerente a qualquer representação gráfica (NYMAN, 2009, p. 70).

3.7 Considerações

"[...] open form means that until that particular piece is over, its form is forever becoming"⁸⁹

(Leo Smith)

Uma questão que se levanta, e que de certa forma é parte da problemática dessa pesquisa, é por que um compositor escolhe uma determinada organização formal para sua obra. Quase sempre é um misto de contexto histórico e geográfico, de um lado, e aspirações intelectuais e psicológicas, de outro. No caso das obras de forma aberta aqui analisadas, elas se apresentam num contexto histórico de extremo experimentalismo que mistura

⁸⁹ Liner notes to *Marion Brown, Duets*, Arista Freedom (SMITH, 1975).

tanto a negação explícita do passado, de uma música, supostamente, teleológica, quanto da influência das artes visuais, caso de Jackson Pollock e Alexander Calder (NYMAN, 2009, p. 51), quanto do Zen Budismo e do orientalismo em voga no Ocidente (Ibid., p. 51; 76; 111). Entre os compositores europeus, a ideia de ruptura com a sequencialidade é um processo que se inicia muito gradualmente no início do século XX, para alguns já em *La Mer* de Debussy, e encontra nas experiências de forma aberta da década de 1950 e 1960 um clímax. O que é mais importante notar é que em todas as correntes a poética composicional substancia a ideia de uma forma aberta. Seja por uma poética que questiona o controle exercido pelo compositor, seja por uma que propõe o “fim do tempo” e a promoção de um eterno agora, a solução formal dessas experiências de formas abertas está frequentemente ligada a uma poética, atribuindo, em certa medida, uma centralidade maior à questão da forma na produção da obra. Em outras experiências, a forma, como maneira de organizar as ideias musicais nas relações espaço-temporais, não surge de maneira tão decisiva para poética, ao menos, no discurso dos compositores.

Guy de Briève levanta um questionamento sobre o sucesso desse tipo de abordagem formal para seus experimentadores iniciais, dado que vários deles, gradualmente, “fecharam” suas formas em obras mais tardias. Feldman passou a utilizar a notação mais tradicional em suas composições (embora, de fato, retendo algumas das estéticas estruturais das peças gráficas); Brown substituiu seu antigo radicalismo por construções modulares “conduzidas”; Wolff, perseguindo até meados dos anos 1970 experimentos com notação, passou a muitas vezes a focar na interação com base em elementos auditivos entre os artistas e, eventualmente, retornando para a notação “tradicional”. John Cage parece ser o único a ter mantido seus conceitos originais que, segundo De Briève, não eram tão abertos assim, pelo menos não do ponto de vista dos *performers* (DE BIÈVRE, 2012, p. 28).

A liberdade da forma aberta também lança uma luz diferente sobre as relações sociais entre compositor, composição e performer(s), enfatizando-os como uma parte essencial da criação musical. Esses aspectos são muitas vezes tomados como dados. Por outro lado, o quanto mais ou menos aberta é uma

partitura não é uma invenção completamente nova: antes que as partituras totalmente anotadas se tornassem comum, uma maior responsabilidade era dada ao intérprete e à sua capacidade de improvisar, geralmente de acordo com o estilo da época. Entretanto, é inegável que uma partitura totalmente notada, não aberta, deixa o intérprete com um papel predominantemente reprodutivo. Esse processo se acentuou no início de século XX à medida que as obras se tornaram tão virtuosísticas, com uma densidade de notas tão grande, e detalhadas ao extremo, que o principal desafio do intérprete é conseguir executá-las conforme expressa a notação. A forma aberta, por outro lado, ainda que possa ser também muito virtuosística, tende a uma flexibilidade muito maior e, sobretudo, atribui ao intérprete um papel generativo ou formativo na obra.

A forma aberta incorpora de modo muito pleno a ideia de forma como processo. Apesar da amplitude abarcada por essa ideia, nas abordagens abertas a forma se torna algo realizável apenas no ato da execução, naturalmente, considerando o grau de abertura da obra. Obras como *December 1952* podem ter uma forma radicalmente distinta entre uma execução e outra. Nesses casos, o compositor abre mão já no processo composicional de boa parte do aspecto organizativo e relacional dos eventos sonoros de sua obra, quase como se estivesse dizendo que a forma, afinal, não importa. É um tipo de saída formal que mais se aproxima da própria ideia que, superficialmente, abordamos na seção 2.6, a de que a recepção da forma de uma obra depende muito pouco do compositor e que sua maneira de estabelecer relações, hierarquias, sucessividade entre os sons ou eventos sonoros é, antes de tudo, um modo de organizar seus pensamentos e menos uma mensagem que será transmitida no ato de realização da obra.

4 - FORMA POR INTERTEXTUALIDADE

4.1 Introdução

Nesse capítulo iremos discutir algumas abordagens formais a partir da obra de compositores que, entre outros dados, utilizaram a intertextualidade tanto como fato motivador de algumas obras quanto elemento de coesão da estrutura, assim como da relação entre os objetos sonoros. Naturalmente, o modo de nomear ou classificar a organização formal aqui – forma por intertextualidade – guarda um grau de arbitrariedade. Ela não deriva, em geral, de uma definição clara utilizada pelos compositores. Nenhum dos compositores diz que seu pensamento formal é construído por ou a partir de intertextualidades. Quem mais se aproxima disso é Flo Menezes que, como veremos, chega a dar nome a uma prática formal específica, a *forma-pronúncia*, além de definir sua abordagem como transtextualidade. Em geral, ao tratar das obras aqui discutidas, os compositores são vagos e evitam definições muito precisas. O que podemos notar é que a intertextualidade, nos múltiplos sentidos que o termo comporta, parece ser uma ideia estruturante que fundamenta as ações e decisões dos criadores desde a ideia originária. Seja um texto que, tomado como referência inicial, é extrapolado e suas imagens e objetos vertidos em matéria sonora, seja de um objeto material, como pedras de sílex, cuja materialidade produz uma série de interrelações com outros objetos e ideias, ou ainda o bater de asas de uma borboleta, diversos elementos podem ser não só material sonoro de base, mas incorporar uma espécie de narrativa que explica, para o próprio compositor, suas decisões musicais, como as hierarquias que surgem na obra – como, por exemplo, uma dada textura ter mais destaque, ou certo timbre ser predominante, ou ainda a recorrência de um certo gesto musical.

As definições do vocábulo *intertextualidade*, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, são: “superposição de um texto literário a outro; 1) influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do texto citado; 2) utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos preexistentes de um ou mais

autores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário⁹⁰. Devido à própria etimologia da palavra, o sentido mais comum do termo está ligado à literatura, à palavra escrita.

No campo teórico, o conceito de intertextualidade tem sido desenvolvido, sobretudo, na crítica literária e na linguística. O conceito foi ampliado para termos correlatos, como dialogismo (Mikhail Bakhtin), transposição (Julia Kristeva), transtextualidade (Gérard Genette), desleitura, influência, apropriação e desapropriação (Harold Bloom), entre outros (ARAUJO, 2017).

De acordo com o Graham Allen (2011), é possível traçar o início do debate teórico sobre a intertextualidade nas origens da linguística do século XX, especialmente no trabalho do linguista Ferdinand de Saussure. Allen também destaca o trabalho das teorias literárias e linguísticas de Bakhtin, de como ela se converte em preocupação com a existência da linguagem dentro de situações sociais específicas. Outro nome fundamental nesse campo de estudos é o de Julia Kristeva que, na década de 1960, combina as teorias de Saussure e Bakhtin para produzir a primeira articulação da teoria intertextual. Uma divisão importante no campo da teoria da intertextualidade é, segundo Allen, entre estruturalistas e pós-estruturalistas. Para esse autor, os críticos pós-estruturalistas empregaram o termo intertextualidade para “romper noções de significado”, enquanto críticos estruturalistas utilizam o mesmo termo para “localizar e até mesmo fixar o significado literário”.⁹¹ Allen argumenta que a intertextualidade pode envolver uma série de questões, como “a radicalidade do signo, a relação entre signos e textos e textos culturais, a relação entre um texto e um sistema literário, ou a relação transformativa entre um texto e outro⁹²”

⁹⁰ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁹¹ *Barthes employs intertextual theory to challenge long-held assumptions concerning the role of the author in the production of meaning and the very nature of literary meaning itself. For Barthes, literary meaning can never be fully stabilized by the reader, since the literary work's intertextual nature always leads readers on to new textual relations. [...] “Barthes views such a situation as a liberation for readers; a liberation from the traditional power and authority of the figure of the ‘author’, who is now ‘dead’.” (ALLEN, 2011, p. 4)*

⁹² *it can involve the radical plurality of the sign, the relation between signs and texts and the cultural text, the relation between a text and the literary system, or the transformative relation between one text and another text. However, it is used, the term intertextuality promotes a new vision of meaning and thus of authorship and reading: a vision resistant to ingrained notions of*

(2011, p. 6). Um outro autor importante, tratado por Allen, é Gérard Genette que constrói uma interessante taxonomia da transtextualidade: 1) intertextualidade propriamente, que é definida como a citação e a presença de um texto dentro de outro; 2) paratextualidade, a relação de elementos coexistentes dentro de uma mesma obra; 3) metatextualidade, a relação crítica a relação de um texto com arquitextos, ou categorias maiores de textos (arquitextualidade); 4) hipertextualidade, definida como “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (ARAUJO, 2017, p. 57).

Nessa pesquisa, empregamos um entendimento flexível do termo intertextualidade. A ideia de intertextualidade aqui serve como possibilidade de leitura para o modo como os compositores lidam com a forma. Assim, o termo refere-se a uma série de referências externas à obra que tanto podem ser literárias, quanto musicais ou sonoras e mesmo imagéticas. Embora não seja novidade o uso de referências, símbolos e representações não propriamente sonoros (no sentido dos parâmetros físicos do som) nas obras musicais, em que os casos mais evidentes estão na emulação das figuras de retórica e na música programática, as obras escritas dentro de uma linguagem mais experimental, ou pós-tonal não diatônica, frequentemente têm na intertextualidade ora um fator inicial do processo composicional ora um elemento de coesão e unidade da obra como um todo. Assim, uma obra pode usar um texto literário como componente de coesão formal, ora explícita, ora implicitamente; pode dialogar com outras obras por meio de citações ou paráfrase; pode extrair material básico (grupo de alturas, padrões rítmicos, instrumentação/timbre); fazer referências a fatos e personagens históricos (que na música surgem metaforizados por elementos musicais); ou ainda traduzir sonoramente imagens como a de um bater de asas de uma borboleta ou de uma usina siderúrgica. O foco, entretanto, não é o conceito. Ele deve ser entendido como *framework* da leitura sobre a forma proposta nesse capítulo.

Ainda que essas obras possuam outros elementos que poderiam ser considerados importantes para delineação da forma, é recorrente, na fala dos

originality, uniqueness, singularity and autonomy.” (ALLEN, 2011, p. 6).

compositores, referências de caráter intertextual como elemento, frequentemente não explícito, de unidade entre os eventos, os parâmetros mais centrais numa obra – como a centralidade de timbres brilhantes e metálicos em *Volta Redonda* de Rodolfo Caesar, enquanto elemento formal que atravessa a obra – ou ainda a produção de uma sonoridade de base para o desenvolvimento de toda a peça, como em *A Dream within a Dream* de Tatiana Catanzaro.

Nesse capítulo, iremos abordar o pensamento musical de três compositores brasileiros atuantes no cenário nacional e internacional, discutindo como cada um encara as questões ligadas à forma em música e como essa problemática se expressa em algumas de suas obras.

4.2 Flo Menezes: poética, forma-pronúncia e transtextualidade

Compositor paulista e professor titular da UNESP, Flo Menezes teve contato direto com vários dos grandes nomes da música contemporânea de concerto, como Henri Pousseur, Luciano Berio, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. O próprio compositor se autodenomina um germanófilo⁹³, tendo estudado no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia. Buscaremos, brevemente, discutir algumas das ideias de Menezes sobre a forma em música e como essa visão se relaciona com sua produção composicional.

4.2.1 Considerações sobre a forma em música

Flo Menezes tem uma vasta e densa produção intelectual. Ele encarna a essência do compositor *pensivo*⁹⁴, cuja atuação intelectual é tão engajada quanto a artística. De certa forma, ele segue a mesma linha de atuação de compositores europeus que pautaram o debate musical a partir dos anos de

⁹³ No sentido de um gosto pela cultura germânica desde a adolescência, sendo já nessa época admirador da obra de Schumann, tendo ingressado no Goethe Institut de São Paulo aos 13 anos e, posteriormente, estudado música eletrônica em Colônia (MENEZES, 2016).

⁹⁴ Compositor pensivo [*compositeur pensiv*], termo cunhado por François Nicolas para descrever este tipo de atuação intelectual e artística. Um compositor pensivo se dedica não apenas ao pensamento musical como composição, mas também desenvolve teorias, defende ideias, posiciona-se esteticamente, escreve artigos, dá conferências sobre temas que podem variar desde as técnicas composicionais até as questões estéticas e críticas de seu tempo (SANTOS, 2014, p. 5).

1950. Além de ter uma visão muito clara sobre a fundamentação teórica de sua própria obra, Menezes discorre com desenvoltura sobre como enxerga o processo composicional ao longo da história da música ocidental. Ao discutir como se dá o planejamento e a forma, ele, guardadas as devidas ressalvas de uma generalização, considera haver, “com muita clareza”, duas linhas de força muito evidentes na história da música com relação à composição. De um lado, para ele, pensa-se o todo, imagina-se o arco da obra e a sua poética geral antes de se buscar mais precisamente os materiais, especulando com os mesmos apenas após essa concepção geral da forma. Do outro, especula-se sobre os materiais sem saber bem o que vai acontecer com eles, e, a partir dessa especulação, desdobra-se gradualmente até se constituir as grandes formas (MENEZES, 2016).

Para Menezes, os grandes compositores se aliam a uma tendência ou à outra, embora nunca sejam apenas uma coisa ou outra. Como exemplo dessa oposição, ele cita Stravinsky e Webern:

Stravinsky é um compositor da visão global que busca [posteriormente] os materiais. Webern é um compositor que está nos materiais e gera a forma. Se você pegar Webern, óbvio que ao especular sobre os materiais mínimos, ele está tendo uma visão da obra também como um todo, ele sabe onde vai chegar. Stravinsky, quando ele está idealizando um arco, uma poética, e que era muito fortemente ligado aos *ballets* naquela época, ele também já tinha uma ideia muito clara dos materiais com os quais ele queria mexer. Então, existe uma preponderância, porém, tanto um nível quanto o outro estão presentes no trabalho de um grande compositor. Quando um compositor não se apropria muito claramente num nível de consciência, seja do nível da macroforma, seja do nível dos micro materiais, ele tá fadado a fazer alguma coisa que corre um risco muito grande de não ser grande coisa (MENEZES, 2016).

O compositor deixa claro que considera essa estruturação, ou seja, a dimensão macro da forma, fundamental na sua avaliação sobre uma composição. Em alguma medida, a visão de Menezes sobre a forma reproduz um vocabulário e uma lógica que remete ao hilemorfismo. Materiais e forma são instâncias, *a priori*, distintas que podem ser definidas em momentos diferentes, embora, como ele frisa, mutualmente influentes, cuja a primazia na modelagem formal decorra da decisão de privilegiar o macro (o arco geral da obra) ou o micro (a escolha ou produção dos materiais). Naturalmente, essas duas instâncias

buscam se conciliar por meio de elementos de coesão. Como veremos mais tarde, na forma-pronúncia, modelo formal desenvolvido por Menezes, ainda que o arco geral seja definido de antemão, os materiais e seus desenvolvimentos são oriundos da mesma fonte, a palavra ou fonema.

Menezes realiza outras considerações que nos ajudam a entender sua concepção de forma e como ela dialoga com aquelas tradições analisadas na primeira parte dessa pesquisa. Se, inicialmente, ele propunha a divisão entre o todo e a parte, entre arco geral e materiais, se identificando, ao nosso ver, justamente com a tradição germânica pós-serialista, ele reforça essa leitura ao comparar os modos de abordar a organização formal entre alemães e franceses. Para o compositor, no que diz respeito à questão da forma, há uma oposição muito clara entre o pensamento francês e o germânico, que é a oposição entre a segmentação do discurso e o desenvolvimentismo do discurso. O pensamento germânico, para ele, se volta muito mais para o sentido da *Durchkomposition*, que é a “composição através”, em um sentido literal, cuja unidade se dá como eixo central do início ao fim da obra. O compositor até propõe uma tradução para o termo, a *transcomposição*. Para ele, esse modelo se consolida com a *Sonata* de Liszt, que, embora húngaro, era germânico em termos de pensamento musical. Na *Sonata* lisztiana há um fluxo contínuo, como uma obra de um movimento só que inaugura e pré-configura muitas das obras contemporâneas, cuja tendência é ser em um movimento único. No polo oposto, haveria a escola francesa, desde pelo menos Couperin e Rameau, que se configura pelo pensamento por blocos sonoros, as rupturas, as ausências de conexão. O compositor faz a ressalva quanto à necessidade de se relativizar essa redução. Entender esses campos mais como dialéticos do que como dicotômicos nos ajuda a situar o próprio pensamento de Menezes. Ainda que se reconheça como influenciado pelas duas escolas eletroacústicas da década de 1950, e não veja na sua obra e pensamento musical uma filiação unilateral, sua maneira de pensar a composição, dentro dos termos por ele mesmo propostos, se aproxima muito mais fortemente do pensamento germânico.

Nessa soma de elementos dialéticos que compõe a visão de Menezes sobre a forma, um terceiro eixo é por ele levantado. Vimos até aqui, num primeiro

eixo, que o compositor entende que a forma é derivada do todo, do arco geral, ou da parte, dos materiais. Em um segundo eixo, tratamos da sua perspectiva quanto à origem, ou pelo menos quanto ao predomínio, entre o campo francês e sua ideia de segmentação e o campo germânico e sua visão de “composição através”. Um terceiro eixo, defendido pelo compositor, complementa essa noção dialética, algo estruturante no pensamento musical ocidental: a oposição entre o pensamento do desenvolvimento motivico, de um lado, e do tema e variações, do outro. De certa maneira, esses eixos são não apenas complementares, mas também modos de dizer a mesma ideia distintamente:

Na minha opinião, existem duas grandes formas na história da música que definiram toda a dialética fundamental do pensamento da composição na forma: de um lado, tem-se o **desenvolvimento motivico por derivação e contrastes**, típico da Forma Sonata, uma forma dualística em essência, pois contrapõe um primeiro tema a um segundo tema; nela, o motivo, constituinte do tema, vai se desenvolvendo e vai se constituindo como matéria-prima fundamental; pensamos em Beethoven como seu grande paradigma. De outro lado, têm-se o **Tema e Variações**, para os quais pode-se também pensar em Beethoven como paradigma: uma organização **que se dá “por blocos”** e de maneira sempre variada, em que o princípio é tomar todo o “esqueleto” tema como sua matéria-prima, mas de modo que *um* de seus motivos o impregne por inteiro, como num processo contagioso. Chamo este processo de “efeito catapora”, pois é como se fosse uma propagação na pele daquele microelemento contagiante, motivico, por todo o esqueleto temático. Pode-se observar isso de modo evidente nas *Variações de Diabelli* de Beethoven (MENEZES, 2016, grifo nosso).

Menezes considera que hoje a Forma Sonata já não tem mais sentido, devido, sobretudo, à sua intrínseca relação com a dualidade estrutural do sistema tonal, ainda que seja possível repensar seu papel na atualidade. Entretanto, ele enxerga no Tema e Variações algo que ainda hoje faz sentido, pois os procedimentos que os tipificam fazem-se presentes, de modo consciente ou inconsciente, ainda em quase toda a prática composicional da atualidade. Aquilo que era o *tema*, na realidade, foi se vertendo, cada vez mais, no que denominamos por *materiais*. Hoje, ter-se-ia uma versão similar, equivalente, ao Tema e Variações no que poderia, segundo Menezes, ser designado por *Materiais* e *Variações*. Na música eletroacústica, por exemplo, encontra-se frequentemente esta noção de *materiais* e *variações*. Assim, o Tema e Variações ainda é, para o compositor, uma forma musical válida, enquanto a Forma Sonata,

tradicional enquanto modelo ideal e condizente mais com a era da tonalidade, perdeu sua centralidade. A Quadro 4 ilustra esquematicamente as ideias sobre forma vistas até aqui.

| Aspectos da forma | | |
|--------------------|------------------------------------|---|
| Quanto à origem | Arco geral (macro) | Materiais (micro) |
| Quanto ao processo | Segmentação (tipicamente francesa) | Desenvolvimento (tipicamente germânica) |
| Quanto aos modelos | Tema e Variações | Forma Sonata |

Quadro 4 – Aspectos gerais da forma segundo Flo Menezes.

Não por acaso, essa visão nos remete à classificação de Stockhausen, apresentada em Capítulo 2, sobre as formas, em especial aquelas que ele identifica como correntes tradicionais: a *forma dramática*, de caráter dialético e desenvolvimentista; e a *forma épica*, caracterizada pelas variações. Menezes não menciona uma forma do presente, do agora, nos mesmos moldes de Stockhausen. Essa é uma diferença importante entre Menezes e Stockhausen em relação à proposta da forma-momento. O pensamento formal de Menezes não abre mão da direcionalidade, da continuidade do discurso, mesmo que isso se dê em diferentes níveis e planos. Sobre a direcionalidade em Stockhausen, ele diz:

Mas, mesmo na forma-momento de Stockhausen, há direcionalidade, pois existem momentos direcionais e momentos não direcionais; mesmo em *Kontakte* existem processos de rarefação ou de outros tipos, com coisas que se organizam claramente de modo direcional (MENEZES, 2016).

Esse será um elemento importante tanto para uma compreensão geral sobre como o compositor lida com o problema da forma quanto, mais especificamente, para as obras e o modelo formal de que trataremos mais tarde.

Em oposição à proposta da forma-momento de uma verticalização do tempo, Menezes defende a vetorização do tempo, ou dos tempos, nas suas obras. Já logo no início de seu primeiro livro, *Apoteose de Schoenberg* (escrito em 1984-85 e cuja primeira edição data de 1987), ele afirmava que “escutar é ouvir direções”. O compositor nega a efetividade de obras que se pretendem

objetos sonoros desconectados de uma estrutura fundante, de uma territorialidade mapeável. Assim, ele se coloca, em certa medida, em oposição não apenas à ideia de uma forma pretensamente descontínua e vertical como na forma-momento como também às ideias de Cage, Feldman, Young, Brown, entre outros, a cerca de um tempo absolutamente a-direcional e indeterminado. O compositor é bem direto sobre esse ponto:

Escutar é perceber direções, não é simplesmente ouvir. Você perscruta caminhos. Existem estéticas que denegam isso, mas elas não me interessam, pois são estéticas que tendem a criar uma absoluta independência do objeto estético em relação a uma necessidade “nervosa” de constituição de um organismo, e isso não me é interessante como objeto estético. Se a apreensão fosse absolutamente momentânea e pontual, não haveria a percepção dos significados, pois o significado é uma *retenção*, e mais que isso: é também uma *preservação da direção dos materiais*. Isso é que substancia o significado (MENEZES, 2016).

Essa colocação nos ajuda a entender o lugar do pensamento de Menezes. Ao mesmo tempo em que tem uma compreensão da forma muito próxima daquela dos compositores pós-serialistas, notadamente de Stockhausen, ele nega uma determinada visão proposta pelo compositor germânico. Como vimos, cerca de uma década após seu artigo sobre a forma-momento, o próprio Stockhausen reconhece o problema de se abandonar completamente a continuidade e certo grau de curva dramática. Mais importante, e que fica nas entrelinhas na citação acima, é a oposição de Menezes à visão de uma abertura completa, nos termos que Cage propôs. Ainda que reconheça o pioneirismo e notória singularidade de Cage, Menezes não enxerga no pensamento do compositor americano algo que permita um desenvolvimento ulterior, sobretudo dessa proposta de levar ao limite da quase negação da figura do criador na obra de arte⁹⁵.

Entre compositores contemporâneos que trabalham dentro de um

⁹⁵ Sobre Cage, ele diz: “Cage é um caso muito particular; um caso que não se pode imitar, justamente porque ele é tão cheio de erros que imitá-lo só irá potencializar seus erros. Mas ao mesmo tempo ele é tão inventivo... Cage é um *happening*, enquanto artista e vida; ele é um modelo único de consequência dentro do inconsequente, e talvez por isso acabe sendo um modelo de modernidade com lindíssimas invenções, mas do qual sobra como modelo simplesmente a admiração por seu trabalho. Não se pode querer desenvolver nada a partir de Cage, porque não há o quê se desenvolver, e aqueles que nele muito “se colaram” nada mais são que seus epígonos” (MENEZES, 2016).

paradigma pós-tonal não diatônico, não é simples identificar de maneira declarada um parâmetro sonoro que seja reconhecidamente mais central na poética composicional, ou mesmo que possa ser reconhecido como um elemento mais definidor da estrutura. Ainda que se filiem ou adotem uma estética nominalmente determinada, no mundo pós-tonal e pós-serial, a ideia de um parâmetro como preponderante pode soar uma remissão a modelos hierarquizados do passado. Menezes, todavia, reconhece o parâmetro altura como o mais decisivo de sua construção musical, elaborado na ideia de *entidade sonora*. Naturalmente, não se trata de um parâmetro centralizador nos mesmos termos da música tonal e pós-tonal (como no serialismo dodecafônico). As entidades sonoras⁹⁶ são uma proposição teórico-composicional que funcionam como modo de organização das alturas, tanto na sua dimensão harmônica quanto na sua dimensão timbrística. A partir da própria teorização de Stockhausen sobre a unidade do tempo musical (STOCKHAUSEN, 2009), que demonstra a unicidade dos diferentes parâmetros (altura, ritmo/duração e timbre) como relações frequenciais, Menezes enxerga que o parâmetro altura possui um nível de detalhamento, de possibilidade de percepção consciente e de referência histórica, de uma riqueza informativa claramente superior aos outros parâmetros. Especialmente na música instrumental, mas em certa medida também na eletroacústica, esse parâmetro ganha preponderância na sua música. É dessa centralidade que surge a ideia de entidades harmônicas. Esse dado é importante na medida em que percebemos que elementos que compõem a ideia de forma para Menezes, como a direcionalidade (vetorialidade) e a intertextualidade, estão presentes na maneira como ele manipula e desenvolve as entidades harmônicas. Reforçando sua relação com a escola da música eletrônica alemã e pós-serial, ele ressalta a importância, mesmo na música eletroacústica, da dimensão intervalar – considerando, evidentemente, as *inarmônicas* de certos objetos sonoros – como parte de sua visão do campo das alturas e do seu pensamento musical:

⁹⁶ O termo remete à noção de complexos sonoros ou domínios harmônicos de Boulez: “Podemos nos surpreender chamando de complexos de sons o que tínhamos costume de chamar de acorde, nós não atribuímos a esta coagulação vertical uma função harmônica propriamente dita. Nós a entendemos enquanto superposição de frequências, como um bloco sonoro (BOULEZ; MOURINHO, 2008, p. 155).

Quando eu elaboro uma determinada entidade harmônica na escritura instrumental, ela já passa a ter desde o início uma complexidade bastante grande. Uma entidade é também uma espécie de “timbre”, uma espécie de construção tímbrica. Já quando vou para o domínio da música eletroacústica acusmática, ou para as estruturas eletroacústicas que vão soar junto com as texturas instrumentais, esse peso harmônico não é propriamente “anulado”, mas será relativizado, porque aí você adentra um domínio no qual os materiais e a noção de *pitch*, de altura, são muito mais relativizados, e isto devido a uma grande presença dos ruídos, de taxa de *inarmonicidade* dos objetos sonoros. Ali você se situa então em um nível em que a predominância se desloca da *harmonicidade* para a *inarmonicidade*, mas mesmo assim a minha música ainda tem, mesmo na música eletroacústica, um pensamento ainda calcado na harmonia, e as estruturas de intervalo, mesmo que elas não sejam tão elaboradas no nível do detalhe e da especulação quanto na música instrumental, também se fazem por vezes claramente presentes (MENEZES, 2016).

4.2.2 A forma-pronúncia

Menezes é um dos poucos compositores contemporâneos em cuja obra é possível encontrar não só uma concepção sobre forma musical sólida e declarada, mas também formalizada. A forma-pronúncia, embora não seja a única maneira com a qual ele trata a forma em suas obras, é um exemplo cristalino de sua herança germânica e de sua preocupação em unir sua produção artística e intelectual. Para Menezes, o problema da forma sempre esteve presente.

Antes de sua ida para Alemanha, na segunda metade dos anos de 1980, Menezes já buscava uma maneira de organizar a forma em suas obras musicais:

O florescimento de tais formas encontra sua origem numa já antiga preocupação com relação à sonoridade das palavras, fato que, juntamente com um aprofundado estudo acústico-verbal e, posteriormente, de fonologia, resultou na intenção musical de transpor ao tempo de uma composição – ou seja, à sua forma – a forma mesma dos fenômenos fonéticos (MENEZES, 2001, p. 215).

Menezes relata a importância central dos títulos para a concepção de suas obras:

Não consigo compor sem ter antes um título para a nova obra. Quando surge uma intenção compositiva, numa poética bem precisa, ela encontra correspondência poética muito bem formulada em um título. O título me guia. Tenho uma tendência a entender a forma, o ideário geral significativo da forma, como fortemente norteador daquilo que

vou buscar compondo (MENEZES, 2016).

Essa importância dada à palavra como balizador de sua concepção formal o levou, no nosso entender, à elaboração de uma forma que explora, além dos aspectos semânticos, a própria dimensão sonora da palavra. Essa forma musical é derivada da estrutura fonológica de uma determinada palavra-de-base, cujo processo Menezes denominou, posteriormente, já em Colônia, de *Aussprache-Form* (Forma-pronúncia). Neste procedimento, ao mesmo tempo formal, musical e verbal, uma determinada palavra, cujo significado demonstra ser importante para a concepção da obra, é radicalmente estendida no tempo, de modo concreto ou imaginário. Seus momentos fonológicos, tais como são definidos em fonologia estrutural, são conseqüentemente dilacerados, determinando com isso, essencialmente, a sucessão das texturas sonoras que constituem a forma musical. Nesse processo, tanto as proporções de durações quanto as características sonoras dos fonemas na pronúncia padrão da palavra em questão são levadas em consideração para a elaboração da forma musical (MENEZES, 2001). É possível ilustrar essa dupla função semântica e estruturante da forma-pronúncia na Figura 34:

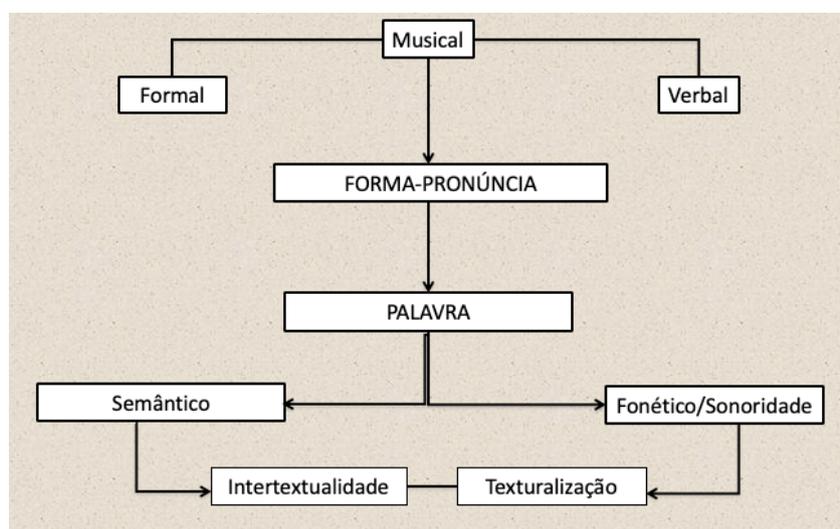


Figura 34 – Esquema da forma-pronúncia.

Para o compositor, a palavra é também uma categoria musical. Ele argumenta que ninguém vislumbrou o fato de que a forma musical poderia ser a própria palavra, dilatada, de maneira que ela se extinguísse como percepção da

própria palavra, mas, ao mesmo tempo, que sua coloração fonêmica e sua proporcionalidade de duração, dilatada no tempo, fosse nada mais nada menos que a própria palavra. Ou seja, a palavra não é mais percebida enquanto tal, mas verte-se em música: uma *forma-pronúncia*. Essa relação da palavra como base para a forma permite que, como mostra a Figura 34, diversas dimensões estejam unificadas no material de base, ou seja, tanto na intertextualidade, ligada ao aspecto semântico e referencial sonoro e musical, quanto na dimensão sonora, inclusive com os formantes gerando campos harmônicos e texturais. Essa experiência será melhor explicitada na análise de *Pan* em sua versão exclusivamente eletrônica.

Uma questão que pode vir à mente é: a forma-pronúncia não seria o mesmo que a forma-momento de Stockhausen? O compositor responde: “A forma-pronúncia é, digamos, uma forma-momento com a dramaturgia da palavra, ou seja, com a necessidade de uma *suscetibilidade de eventos* que na forma-momento você não tem” (MENEZES, 2016).

Pode-se dizer, assim, que a forma-pronúncia se inspira, em certa medida, na forma-momento, porém, ao romper com o princípio básico da intenção de verticalidade e de estaticismo, como premissas ideais da concepção stockhausiana, a forma elaborada por Menezes se afasta daquela elaborada pelo compositor alemão ao manter intencionalmente certa direcionalidade. Em artigo de 1997, ele reconhece, todavia, textualmente essa influência:

Além disso, o tempo na minha música não tem um caráter métrico e, nesse sentido, devo dizer que estou muito influenciado por Stockhausen. Contrariamente ao *Momentform* de Stockhausen, no entanto, a sucessão dramática dos “momentos” particulares na forma de pronúncia assume um papel essencial⁹⁷ (MENEZES, 1997, p. 5, tradução nossa).

Ele busca uma outra maneira de ampliar essa noção de agora, presente na forma-momento, não pela anulação da dramaticidade, mas por meio da extensão de duração dos timbres gerados pelos formantes da vogal/palavra,

⁹⁷ *Furthermore, time in my music does not have a metric character, and in this sense, I should say that I am greatly influenced by Stockhausen. Contrary to Stockhausen's Moment-Form, however, the dramatic succession of the particular "moments" in the pronunciation-form assumes an essential role* (MENEZES, 1997, p. 5).

que, segundo o compositor, deu origem à expressão *Klangfarbendauernproportionen* (*proporção de durações do timbre*), tal como Henri Pousseur procurou classificar a invenção formal de Menezes, definindo, assim, sua forma-pronúncia. Menezes afirma que o tempo aparece principalmente como durações timbrísticas, ou, em termos fenomenológicos (em referência à noção de Husserl), como extensões do agora (*Ausdehnungen des Jetzt*) (MENEZES, 1997).

4.2.3 PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskij) (1987-89)

Para ilustrar um dos possíveis usos da forma-pronúncia, trataremos brevemente da obra *PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskij)* (1987-89) em sua versão puramente eletroacústica, apoiados na própria análise do autor.

A obra se utiliza da palavra PAN tanto como elemento material quanto semântico. Menezes diz tratar-se da pronúncia imaginária, estendida, da palavra PAN, do mito do panorama, da visão global, e com o qual associa-se a origem da música (flauta de Pã), do eco (através da procura de Pã por sua amante Eco), do pânico. A obra, originalmente quadrifônica, tem como origem três fontes, correspondentes aos três momentos fonológicos da palavra-de-base: 1) som inicial (som derivado da própria voz do compositor pronunciando o fonema /p/); 2) sons sintéticos provenientes de síntese por modulação de frequência; e 3) sons de impulsos (oriundos de um antigo sintetizador ARP, no final da peça – momento /n/ -, fazendo sombra ruidosa aos sons nasalizados do último acorde, que encontra respaldo instrumental na versão para orquestra e tape) (MENEZES, 2001).

A técnica de base, à qual somam-se outros procedimentos, é a do *time-stretching*: “Se considerarmos o trabalho do ponto de vista da percepção textural do tempo, como um elemento constitutivo do som, o alongamento do tempo dos espectros emerge como um dos mais típicos dentre os meus procedimentos” (MENEZES, 1997, p. 5). A Figura 35 tenta ilustrar o processo de exploração e desenvolvimento dos materiais a partir das letras de PAN.

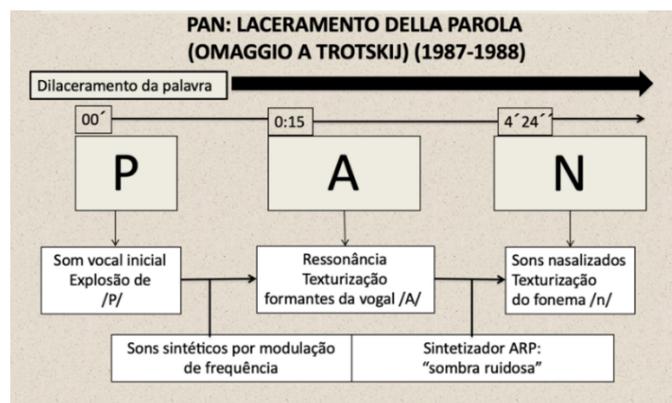


Figura 35 – Esquema dos materiais em PAN.

A forma-pronúncia é essencialmente uma forma que explora a noção de intertextualidade nas suas mais variadas maneiras. Além de produzir material sonoro a partir dos fonemas da palavra, Menezes explora os múltiplos sentidos do vocábulo, elaborando uma narrativa que permite ao compositor criar coesão entre os diferentes momentos e elementos da obra. No campo semântico, além de dar a orientação e a direcionalidade narrativa e dramática para a obra, a palavra PAN serve a uma multiplicidade de significados e intertextualidades. A intertextualidade reporta-se à verbalidade na música de Berio (mais precisamente em sua obra *Thema: Omaggio a Joyce*), passa pelo sentido musical da palavra *pan* (flauta de Pã), a referência ao eco (através da procura de Pã por sua amante Eco), e a toda a problemática em torno da inteligibilidade do verbo na passagem do período renascentista para o Barroco, quando a chamada *seconda pratica* condenara a não inteligibilidade da palavra no contexto dos motetos politextuais, afirmando ali haver um certo *laceramento della poesia*. Menezes, ciente de que a palavra, radicalmente estendida, deixa de ser inteligível enquanto *palavra*, assume a “contradição” e designa sua própria invenção como uma “dilaceração da palavra”, em que sua verdadeira compreensão a arremessa para o domínio da forma musical.

Além disso, a peça constitui também uma homenagem a Trotsky, o “Pã da política” no século XX, segundo o compositor (MENEZES, 2016). Sobre a presença da figura de Trotsky tanto na forma quanto no material da obra, o compositor diz: “O percurso dos impulsos finais, do agudo ao grave, reproduz a estrutura geral de toda peça, e esses impulsos simbolizam, no final, as últimas

batidas do coração de Trotski em sua longa agonia ‘pânica’” (MENEZES, 2001, p. 284).

4.2.4 Profils Écartelés (1988) para piano e sons eletroacústicos

Esta obra, escrita no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, tem duração de cerca de 15 minutos e foi estreada em 27 de abril de 1989, na *Musikhochschule Köln*, com Paulo Álvares, ao piano, e próprio compositor na eletrônica.

Segundo Menezes, ele desejava testar a forma-pronúncia como uma solução local, não ocupando a forma global da peça inteira, tal como em *PAN*, em *Phantom-Wortquelle* ou em *Words in Transgress*. Para o compositor, era também o momento de enfrentar a forma-pronúncia aliada a um contexto tipicamente eletroacústico, qual seja: a junção de fita magnética e instrumento.

A peça é uma obra bipartite quanto à estruturação geral: a primeira parte é “livre”, segundo os próprios termos do autor; a segunda, uma forma-pronúncia. Apesar de definir a primeira como livre, a intertextualidade é o elemento comum de ambas as partes.

Na primeira parte, Menezes opta por uma intertextualidade de materiais, técnicas e procedimentos composicionais a partir de outros compositores referenciais. Na obra, Menezes utilizou uma técnica harmônica, por ele inventada ainda em São Paulo em 1985, mas desenvolvida em Colônia, relativa ao emprego de intervalos não temperados, que nessa obra teve sua primeira aplicação prática: as *projeções proporcionais* (*proportionale Projektionen*). A ideia dessa técnica é, a partir de uma determinada estrutura harmônica, e por meio de cálculo logarítmico semelhante ao do sistema temperado, projetar essa estrutura em um outro espaço harmônico, comprimindo-a ou dilatando-a no âmbito frequencial, sem que se ignorassem as proporções intervalares originais. Em depoimento a este autor, em dezembro de 2018, Menezes observa:

Da mesma maneira que a forma-pronúncia procura preservar a proporcionalidade das durações dos fonemas de uma palavra em um tempo distinto e dilatado, as projeções proporcionais preservam a

proporcionalidade dos intervalos de uma dada entidade harmônica em espaços harmônicos distintos (MENEZES, 2018).

Dessa forma, *Profils Écartelés* associa os *módulos cíclicos* (temperados) às *projeções proporcionais* (não-temperadas), valendo ressaltar, entretanto, que as projeções proporcionais podem e são empregadas também na escritura instrumental de instrumentos temperados como o piano – tal como ocorre nesta peça –, arredondando-se as frequências obtidas pelas compressões ou dilatações dos intervalos para as notas mais próximas das projeções.

Pousser é um compositor com o qual Menezes estabelece frequente diálogo em suas obras. Em *Música Maximalista – Ensaio reunidos sobre a Música Radical e Especulativa* (2006), Menezes define-se como *maximalista*, termo por ele criado em 1983, porém, reconhece o *maximalismo* como algo já presente na obra de compositores anteriores a ele. Especialmente com relação a Henri Pousseur, Menezes afirma: “Fui influenciado fortemente por Henri Pousseur sobretudo no domínio da harmonia, do pensamento harmônico e, estruturalmente, da organização das alturas” (MENEZES, 2016).

Profils Écartelés utiliza como material de base dois trechos provenientes de duas obras importantes de Pousseur, *Miroir de Votre Faust* (1964-1965), para piano e soprano *ad libitum*, e *Couleurs Croisées* (1967), para orquestra, a partir das quais tem-se, respectivamente, os perfis A e B, cujo foco é justamente o pensamento harmônico e a estruturação do campo das alturas. Na organização dos materiais, a técnica de Menezes dos *módulos cíclicos* foi originalmente chamada de *modalidades arquetípicas* (*Modalité archétypiques-de-base*), nomenclatura que depois seria alterada, como bem ilustra a Figura 36, dos esboços da obra (MENEZES, 2001, p. 218).

Figura 36 – Arquétipo de base a partir de *Votre Faust*, de Pousseur, e sua derivação pelo módulo cíclico de base para o perfil A em *Profils écartelés*, de Flo Menezes.

Essas obras, entretanto, não surgem como citação, mas com função estritamente estrutural. Os arquétipos e perfis projetados podem ser vistos de maneira mais direta na obra, como ilustra a Figura 36, ou “esquartejados” (*écartelés*) pelas técnicas harmônicas empregadas pelo compositor:

Figura 37 – Uso dos arquétipos e projeções do perfil A em *Profils Écartelés* de Flo Menezes.

Em *Profils Écartelés* é utilizada uma terceira técnica harmônica, oriunda de uma determinada matriz intervalar – denominada de rede por Pousseur – em uma matriz ou rede derivada, como ilustra a Figura 37, em que o arquétipo de base do perfil A serve como base para criação de uma *rede harmônica* (*réseau harmonique*, na terminologia de Pousseur).

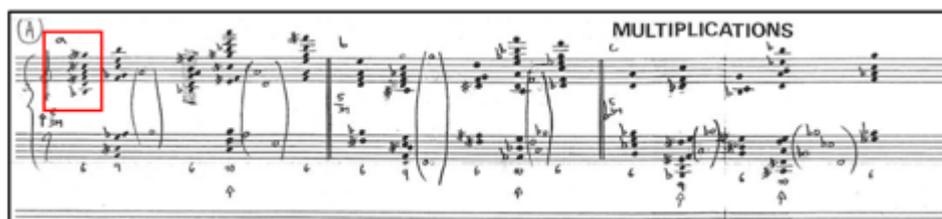


Figura 40 – Processo de multiplicação de frequências a partir da rede harmônica A – *Profils Écartelés* de Flo Menezes.

A primeira parte da obra é, portanto, elaborada pela associação ou *solidariedade* entre diversas técnicas de elaboração harmônica e frequencial. A intertextualidade que caracteriza a forma dessa parte da obra é tanto do material de base – os trechos musicais de Pousseur – quanto das técnicas e procedimentos oriundos desse compositor e de Boulez. É verdade que todas essas técnicas estão a serviço do desenvolvimento dos parâmetros altura e harmonia que, ainda que não sejam perceptíveis para o ouvinte, estão na base das relações formais da primeira parte da obra. Entretanto, é por meio da intertextualidade com a obra e as técnicas de outros criadores que Menezes elabora os perfis e, posteriormente, os “esquarteja”. A intertextualidade tem um papel tanto estrutural da macroforma da primeira parte quanto no modo como os materiais vão se desenvolvendo.

Na segunda parte da obra tem-se a forma-pronúncia elaborada a partir da palavra francesa *solitarité* (Figura 41) que ao mesmo tempo reelabora uma outra intertextualidade explícita: “*Solidarité* é a mais importante palavra de *Trois visages de Liège* (1961), obra eletrônica de Pousseur realizada em homenagem à revolta dos trabalhadores de Liège em 1961, cidade na qual iniciava meu doutorado em 1987 sob sua orientação” (MENEZES, 2001, p. 221). O mesmo Pousseur que está na primeira parte da obra, como fonte dos arquétipos de base e de certos procedimentos composicionais, ressurge como figura central da narrativa da segunda parte, agora com a dimensão semântica da palavra, na qual se baseia a forma-pronúncia, espécie de elo entre Menezes e o compositor belga. Lembremo-nos que *Profils Écartelés* foi escrita em 1988 em homenagem aos 60 anos de Pousseur, completados em 1989.

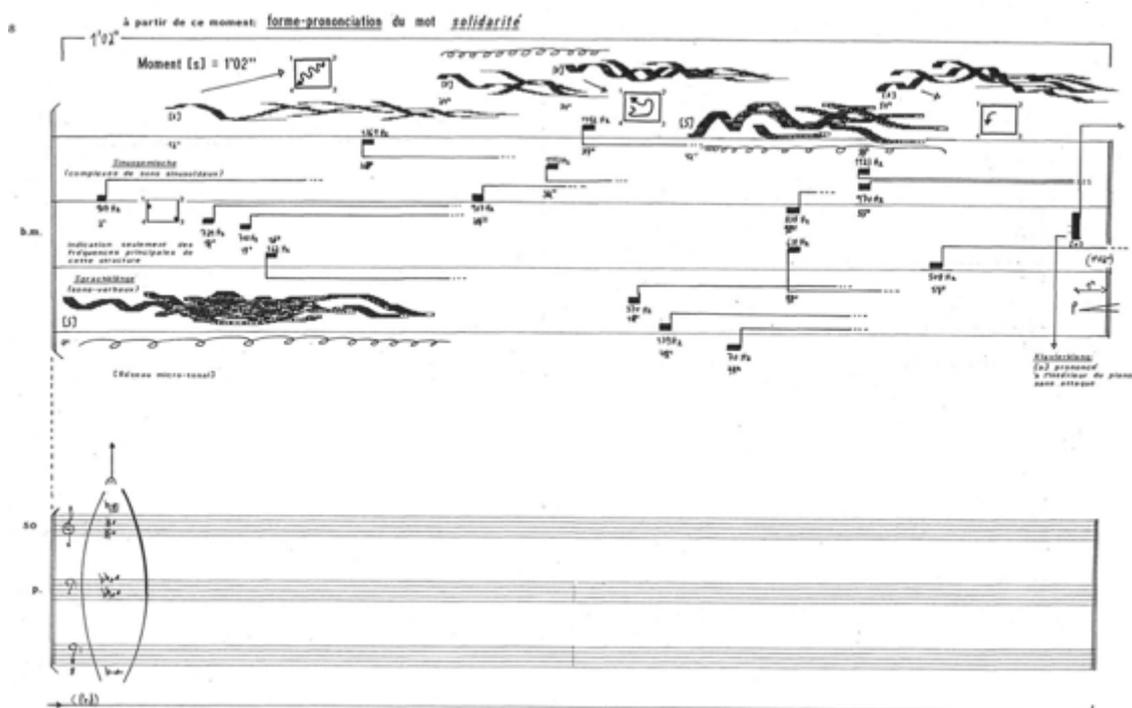


Figura 41 – *Profils Écartelés* de Flo Menezes. Início da Forma-pronúncia: Momento /s/, primeiro fonema de *solidarité*.

Como é possível observar na parte superior da partitura, a segunda parte da obra é dividida em momentos referentes aos fonemas da palavra *Solidarité*, iniciando-se, pois, com o *Moment [s]*, cuja duração é 1'02". A macroforma é, assim, composta de 10 seções com durações bastante variadas, correspondentes às proporções dilatadas das durações dos fonemas na pronúncia da palavra francesa, como demonstra a Tabela 4:

Tabela 4 – Seções da parte II de *Profils Écartelés* de Flo Menezes.

| Seções – 2ª parte | Duração |
|-------------------|---------|
| Moment [s] | 1'02" |
| Moment [o] | 45,5" |
| Moment [l] | 9" |
| Moment [i] | 14,5" |
| Moment [d] | 8" |
| Moment [a] | 35" |
| Moment [r] | 24" |
| Moment [j] | 25" |
| Moment [t] | 6" |
| Moment [e] | 3'40" |

Reportando-se a outro momento, a Figura 42 ilustra a página 27 da partitura, na qual se tem, já em plena forma-pronúncia da palavra *solidarité*, o final do momento /a/ e sua transição ao momento /r/, representado aqui

integralmente em seus 24" (MENEZES, 2001, p. 221).

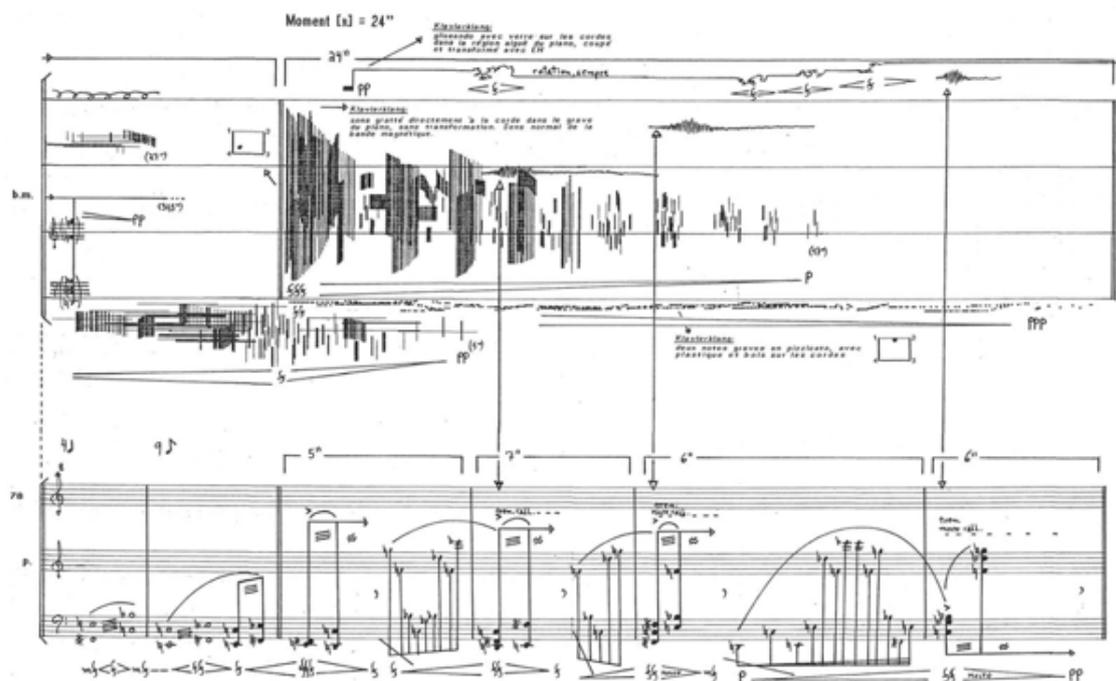


Figura 42 – Transição do Moment [a] para Moment[r] – *Profils Écartelés*, de Flo Menezes.

Fica muito claro nessa breve análise sobre a obra que a intertextualidade é elemento central tanto na construção da poética de Menezes quanto na maneira como ele cuidadosamente conecta as várias dimensões da obra, interrelacionando material sonoro, técnicas e procedimentos composicionais em diálogo profundo com outros grandes compositores. A intertextualidade opera de modos distintos, funcionando como elemento agregador, permitindo uma narrativa ordenadora que atravesse as diferentes técnicas, abordagens e procedimentos sonoros. É essa costura que une essas diferentes dimensões, das partes 1 e 2, do ponto de vista do campo sonoro, do tratamento dado ao som, mas também da semântica, com a intertextualidade da palavra *solidarité*, numa dimensão política, que, longe de ser gratuita, reconecta, nesse plano simbólico, a obra ao compositor – no caso, a de Pousseur – que “fornece” o material de base. Há uma união entre os aspectos técnicos, os arquétipos de base e a dimensão simbólica de Pousseur na obra. Nada disso é colocado de forma explícita, mas entranhado nas estruturas, em última instância, no modo como Menezes estabelece relações espaciais (harmônicas, texturais) e temporais (duas dimensões da poética de Pousseur ligadas pela

intertextualidade). A intertextualidade é um elemento tão presente na modelagem da forma, ou seja, no modo como o compositor estabelece as relações sonoras – tanto no âmbito micro quanto macro da obra –, que Menezes diz preferir outro termo: *transtextualidade*. Segundo ele, além da intertextualidade, que faz a obra se reportar a outras, há os entrelaçamentos internos da própria obra, que a atravessam.

Nas abordagens formais que vimos – forma por seccionamento, forma-momento, formas abertas –, sempre há uma gama de variedade de componentes que permitem um olhar sobre a forma, o que por si só já torna frágil qualquer classificação rígida. Da mesma forma, ao olhar para *Profils Écartelés* poderíamos dizer que se trata de uma forma seccional, pois tanto a parte I quanto a II são compostas de seções ou momentos, ainda que com dimensões distintas. A defesa que fazemos de que a intertextualidade pode ser entendida como o elemento central da forma está exatamente no seu papel ordenador e relacional entre partes, muitas vezes, aparentemente distintas, como as partes I e II de *Profils Écartelés*. Nessa obra, a forma-pronúncia já é utilizada como solução parcial de organização e estruturação da forma. Não é possível dizer que toda a peça é uma forma-pronúncia. Ao mesmo tempo, considerando o perfil estruturalista de Menezes, seria inusitado considerar que a primeira parte não tem relação com a segunda. A relação tanto dos eventos dentro de cada parte quanto da relação global entre as duas grandes partes está na intertextualidade multinível empregada por Menezes.

Gradualmente, Menezes passou a utilizar a forma-pronúncia como estratégia formal ainda mais localizada, segundo as palavras do próprio, ou seja, quase como textura: como com a palavra “Speranza” em *Contesture IV – Monteverdi altrimenti*; com o trítico verbal *Pax/Krach/Spass* em *labORAtorio*, com a palavra *poesia*; com a voz de seu falecido irmão, poeta Philadelpho Menezes, em *Coiores (Phila in praesentia)*; ou ainda em *Retrato Falado das Paixões*, com a palavra *Lust*.

Um outro elemento importante no *design* da forma para Menezes, em música mista, é o amálgama entre eletrônico e instrumental. O compositor diz buscar uma interface “diagonal”, instaurando a dúvida sobre de que origem vêm

os sons: se do eletrônico ou do acústico/instrumental. Ao propor essa dúvida, o compositor acredita estar, de fato, realizando o amálgama, porque abre o campo da especulação sobre o próprio objeto sonoro para o ouvinte. O amálgama consegue estabelecer uma ponte com o novo que, para ele, institui-se por certa *diagonalidade*, como uma espécie de terceira dimensão sonora entre a dimensão acústica e a eletrônica, motivando uma enquete no ouvinte e chamando a atenção dele para o objeto musical, situação esta absolutamente apreensível no nível da sensibilidade (MENEZES, 2016).

A Figura 43 ilustra a página 15 de *Profils Écartelés*, correspondente a uma passagem da primeira parte da obra, antes do advento da forma-pronúncia, no qual se percebe uma forte correlação entre as texturas pianísticas e os eventos da fita magnética (MENEZES, 2001, p. 218).

The image shows a complex musical score for 'Profils écartelés'. It features multiple staves. The top staff is a piano part with a melodic line and a large, sweeping arc above it. Below it are several staves for a tape part, with various rhythmic and melodic patterns. A red rectangular box highlights a specific section of the score, encompassing parts of both the piano and tape staves. There are various annotations and markings throughout the score, including time signatures, dynamics, and specific instructions in French. A small box on the left contains the text: 'A ce moment, le son...'. Another note on the right says: 'Le piano doit prendre cette périodicité de 1 ou 2 mesures de repos pour l'association synchrone et précise avec la mesure suivante avec le 6 magnétique'. At the bottom, there are more technical notes: '* Éléments de durée à être très rigoureux...' and 'Exemples aux états précédents'.

Figura 43 – Correlação entre as texturas pianísticas e os eventos do *tape* – *Profils écartelés*, de Flo Menezes.

A busca de certo grau de *fusão* das duas dimensões está presente em todas as músicas mistas de Menezes, tais como em *Crase*, fundamentalmente baseada na noção de *fusão* (*crase*, de origem grega), *Parcours de l'Entité*, *ATLAS FOLISIPELIS*, *A Dialética da Praia* etc. Em todas elas, verifica-se uma busca constante de estados de dúvida proporcionados pelo

amalgama entre o instrumental e o eletroacústico.

A noção de espacialização tanto da música mista quanto da música acusmática tem um impacto importante na forma da obra, na medida em que já na elaboração da obra a quantidade de pistas/vozes/linhas e o número de alto-falantes, além da sua localização numa sala de concerto, permitem variadas relações entre esses elementos musicais. As possíveis hierarquias, por exemplo, entre as vozes, as relações entre os gestos ou eventos musicais podem ser fortemente afetadas pela dimensão espacial projetada pelo compositor. O quanto esse ponto pode ser considerado como o principal ou um dos principais elementos delineadores da forma sempre estará sujeito a perspectivas diversas. Certamente, é algo que faz parte relevante do processo composicional em boa parte de suas obras, como é o caso de *PAN*.

Ainda que menos estruturante para a geração da forma, esse dado nos reforça a percepção de que tanto no campo instrumental quanto no eletroacústico e no misto, Menezes mantém sua visão estruturalista da forma, em que cada detalhe tem seu lugar e relação previamente estabelecidos e controlados. Em Menezes, podemos dizer que a forma pode ser vista como essencialmente o lugar de controle e criação do compositor. O compositor, seguidor convicto da escola alemã de música eletrônica, embora ressalte que absorveu e reconheça a importância da música concreta na sua formação e criação, é um criador cujos elementos de planejamento e concepção formal parecem profundamente claros e delineadores de sua visão poética. A própria criação de um modelo, ainda que flexível, de estruturação formal, a forma-pronúncia, revela a preocupação teórica e composicional que Menezes dá à forma na sua música.

4.3 Rodolfo Caesar: intertextualidade e narrativa formal

Rodolfo Caesar é professor e pesquisador da Escola de Música da UFRJ com sólida atuação no campo da música eletroacústica no Brasil nas últimas décadas. Embora seja possível dizer que Caesar sofreu influência de ambas as escolas mais tradicionais da música eletroacústica (francesa e alemã), é igualmente aceitável afirmar que ele, em alguma medida, está mais fortemente

ligado ou identificado a uma dessas correntes, a francesa. Sobre isso, ele afirma:

A música eletroacústica [francesa], pra mim, tinha isso como algo de incrível sendo oferecido, e eu via na música eletrônica alemã uma cobrança diferente, havia uma cobrança ali de algo hierarquizado. A música eletroacústica alemã surgiu hierarquicamente, porque ela surgiu no topo do serialismo, chegou para contribuir para o serialismo de uma maneira, digamos, mais científica, o serialismo podia através dos equipamentos eletrônicos construir as suas peças, formalmente, muito mais no ponto. Com um controle muito mais absoluto sobre as coisas, sobre os parâmetros, porque eles acreditavam nisso... a música eletrônica alemã tinha essa herança, enquanto a música eletroacústica [francesa] podia abrir espaço para uma pessoa como Luc Ferrari (CAESAR, 2016).

O predomínio da “visão francesa” sobre Caesar decorre tanto de sua maneira pessoal de encarar o ato composicional e a materialidade do som como pelo fato de sua formação, e primeira experiência composicional, ter se dado no GRM (*Groupe de Recherche Musicales*) na França. Foi na experiência concreta da gravação e manipulação do som, no início dos anos 1970, sob orientação de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que Caesar – até então instrumentista – se descobriu e se inventou compositor. A ausência de uma formação composicional tradicional – calcada no contraponto e na harmonia, baseada, portanto, na escrita (*écriture*) – nos fez questionar em que medida isso o tornava mais livre para conceber suas obras. Ou seja, o planejamento (algo geralmente associado a uma escrita centrada nas formas começo-meio-fim, para utilizar um termo do Stockhausen) fazia, ou faz, algum sentido para ele? Alguns escritos do compositor nos sugerem respostas: “Nem sempre a ‘ideia’ é anterior à operação que a ‘concretiza’. Isto é, trabalha-se em um campo em que linguagem não necessariamente precede o material, nem vice-versa” (CAESAR, 2016, s.p.). Nesse trecho, o compositor afirma a ausência de predomínio da linguagem em relação ao material, precedência que é fortemente associada à escrita musical e à música tradicional tonal e pós-tonal. Ao compor, um compositor que trabalha essencialmente com materiais sonoros calcados na estrutura de tons e semitons tem uma linguagem que precede o material, mesmo que essa linguagem seja inconsciente. Em outro momento, Caesar problematiza o planejamento ao tratar do *feedback* simultâneo durante o fazer da obra [eletroacústica]:

Mexendo com sons “ao vivo” posso tateá-los ao ponto de descobrir sugestões antes ocultas para a imaginação. Este tatear acontece mediado pela escuta, que não só detecta, percebe, como também julga sobre procedimentos a serem seguidos, ou a abandonar. Ou seja: a síntese se confunde com a análise (CAESAR, 2016, p. 1).

4.3.1 Sobre forma e planejamento

“‘Compor’ é um verbo que anda meio proscrito na contemporaneidade, pela implicação que a palavra mantém com um ‘domínio da forma’ e com a ‘habilidade técnica’ (destreza, ou aptidão?) requerida para sua execução”.

(CAESAR, 2016, p. 1)

Caesar considera que no seu processo composicional o elemento da escuta imediata, do *feedback* dado pelo próprio suporte eletroacústico, é mais central do que qualquer planejamento abstrato, ou idealização da forma antes da feitura com os materiais. Nesse sentido, difere-se bastante do processo quando se envolve a partitura e seus limites materiais, e os modos de pensar que esse suporte coloca.

[...] então vai muito da coisa da experimentação pelo “ah! Tá funcionando! Não, aqui parou. Agora tá chato”, vai muito por aí, uma coisa super subjetiva, não tem essa objetividade que a partitura te permite, mas aí o que você vai fazer? Você tenta sair apenas desse mero eu gostei, eu não gostei, você tem que encontrar alguma coisa, você sempre vai encontrar algum dispositivo ou alguma mecânica. Em determinada peça, você vai pensar “aqui eu já esgotei as possibilidades, não há mais o que fazer, então para! Vamos parar por aqui. Às vezes era até melhor fazendo uma peça quando eu dizia “para”, era porque eu iria cortar antes disso, o “para” já era uma coisa mais para nos satisfazer que realmente, sabe? Então, eu cortava alguns segundos antes e dá um “rabixinho” ali e pronto, acabou. Tem peças minhas que acabam abruptamente, porque eu achava que iria poupar o ouvinte (CAESAR, 2016).

A despeito dessa primeira impressão, a forma ocupou, em um dado momento, o centro das atenções de Caesar, como o próprio relata:

Em [19]89, eu já estava bastante interessado na questão da forma em música eletroacústica. Como é que uma peça eletroacústica se sustenta sem que a gente dê essa forma que se costuma dar nas músicas instrumentais, as peças que eu ouvia, eu achava que tinha consistência, mas eu não encontrava ali uma forma. Nem do Dennis Smalley que é um cara, assim, mais rigoroso, nem nele a coisa é muito evidente (CAESAR, 2016).

Caesar afirma que a questão da forma lhe foi despertada a partir da obra do Bernard Parmegiani (1927-2013). Embora o compositor francês o fascinasse pela imaginação, pelas propostas, ele relata que

havia uma certa decepção que eu tinha sempre que ouvia, uma certa dificuldade de exploração e eu acreditava que isso seria uma coisa facilmente resolvível por um domínio maior da forma, na estruturação da peça, mas eu não tenho mais tanta certeza assim, porque eu enveredei, justamente por isso, nos anos 1990, quando comecei a trabalhar com meu próprio computador e não acho que tenha ido mais longe que Parmegiani, de jeito nenhum. Acho que ele fez muito bem tudo o que tinha que ser feito e está muito bem feitinho, eu tentei, mas sinto que não fui bem sucedido nas respostas naquilo que eu acreditava que seria possível, da resposta através de recursos formais, porque começa a ficar redundante, por mais que você pense, com a música eletroacústica vai ficando redundante, então ou você assume a redundância, dentro da sua peça, como, por exemplo, o François Bayle, que é bárbaro, genial, mas a redundância pra ele não ofende, faz parte da música do Bayle, a redundância, a repetição de coisas e às vezes nem é repetição, parece, mas não é, tem uma porção de coisas que aparecem, umas peças longas que pedem uma escuta diferente, e porque elas pedem uma escuta diferente, você é muito complacente com a redundância, diferente do Parmegiani (CAESAR, 2016).

Diferentemente de Menezes, para quem a forma é parte intrínseca da ideia e realização da obra, para Caesar, a forma “brota” independentemente de um planejamento prévio. Sobre isso, o próprio compositor afirma:

Obras de música eletroacústica podem raramente resultar de um conjunto de ideias e intenções prévio e constante, porque ao compor obras desse gênero, compositores sempre são confrontados pela “intransducibilidade” e “irreducibilidade”⁹⁸ (CAESAR, 1992, p. 32, tradução nossa).

Isso, contudo, não inviabiliza uma abordagem formal das obras de Caesar, nem significa que o mesmo não trate da forma de maneira mais consequente. Não apenas a forma é uma categoria ontológica, mas, da maneira como defendemos nessa tese, a forma consiste no tipo de relações temporais e espaciais entre os eventos e objetos sonoros ou musicais que o compositor projeta e estabelece de modo a dar uma intencionalidade àquela obra, mesmo quando, como já vimos no Capítulo 4, essas relações são abertas ao acaso e à

⁹⁸ *Works of electroacoustic music can rarely result from a previous and constant set of ideas and intentions, because in composing works of this genre composers are always confronted by 'untranslatability' and 'irreducibility'.*

indeterminação.

4.3.2 *Introdução à Pedra* (1992)

A obra *Introdução à Pedra*⁹⁹ (1992) é a primeira de um ciclo de três denominado *Norfolk Flint* (contempla ainda *Neolítica* e *Canto*). O ciclo foi inicialmente pensado para ser implementado em uma instalação proposta à XIX Bienal de Artes Plásticas de São Paulo em 1989. A instalação deveria simular uma exposição museológica de fotografias, pederneiras e instrumentos feitos de sílica. A Bienal aceitou apenas a primeira versão da terceira peça desse conjunto, então intitulada a *Carne da Pedra*, que foi mostrada no espaço da exibição. *Norfolk Flint* é hoje uma série de três estudos, sem qualquer complemento visual, cada um enfatizando um tema diferente, no qual as ideias originais só não são completamente imperceptíveis por causa da persistência das referências sonoras originais (CAESAR, 1992, p. 36). O compositor define, sumariamente, cada peça assim:

A *Introdução à Pedra*, ela tem bastante mistura de ataques e ressonâncias, a segunda peça, *Neolítica*, é muito na base do ataque, é muito crespa, é muito menos ressonante, ela acontece numa região muito menor, no espectro, a redução é maior, e a terceira peça é uma exploração do colorido, ela é o contrário da segunda, é o que eu chamo de *Canto*, é uma coisa mais vogal do que consoante (CAESAR, 2016).

Carole Gubernikoff (2009) trata de *Introdução à Pedra* a partir de uma análise, especialmente formal, que tem como variável principal a própria escuta da musicóloga, ao lado de entrevista com o compositor e exposição de escuta da obra a ouvintes selecionados. Segundo a autora, Rodolfo Caesar revela que muito da inspiração para a obra se deve ao poema de João Cabral de Mello Neto, *A Educação pela Pedra*¹⁰⁰, que pode ser interpretado como um guia, mais geral,

⁹⁹ Gravação da peça disponível em: <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/introducao-a-pedra>

¹⁰⁰ Uma educação pela pedra (João Cabral de Mello Neto): por lições; / para aprender da pedra, frequenta-la; / captar sua voz inenfática, impessoal / (pela de dicção ela começa as aulas). A lição de moral, sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada; / a de poética, sua carnadura concreta; / a de economia, seu adensar-se compacta; / lições da pedra (de fora para dentro, / cartilha muda), para quem soletrá-la. Outra educação pela pedra: no Sertão / (de dentro para fora, e pré-didática). / No Sertão a pedra não sabe lecionar, / e se lecionasse, não ensinaria nada; / lá não se aprende a pedra; lá a pedra, / uma pedra de nascença, entranha a alma.

para a peça de Caesar (GUBERNIKOFF, 2009).

Aqui, procuraremos ressaltar, no entanto, assim com feito com Menezes, a própria maneira como o compositor enxerga a forma em sua obra, ainda que, como feito em outros capítulos, o diálogo com musicólogos seja parte integrante das reflexões. Ressaltando novamente que o objetivo está longe de ser classificatório ou exaustivo, servindo mais de ilustração concreta para os elementos que compõem o pensamento formal do compositor.

Ao narrar a maneira como concebeu *Introdução à Pedra*, Caesar descreve como, após a gravação dos sons a partir da queda de pedras de sílex de diversos tamanhos, elaborou o material sonoro em seções ou eventos. Utilizando um *sampler* controlado via MIDI com um sequenciador, Caesar manipulava, de diversas formas, cada som disponível no *sampler*¹⁰¹. Segundo narra o próprio compositor, ele vivia em um lugar onde tinha aquela pedra, a pederneira *flint*, na região de Northampton, Inglaterra, região onde essa pedra (*flint*) era procurada. Já na Idade da Pedra fazia-se ponta de faca e flecha utilizando esse material. Esse universo despertou grande interesse em Caesar, que buscou diversos experimentos com a materialidade das pedras. Essa materialidade é um primeiro e central elemento da obra. Ela remete justamente ao imaginário do compositor sobre o uso histórico da pedra *flint* e sobre sua própria experiência de tentar quebrar a pedra tal qual os indivíduos daquela região fizeram, com diversos fins, ao longo da história. A intertextualidade surge na obra na relação entre esse imaginário da pedra e a materialidade que produz um conjunto de sons com características específicas. Segundo Caesar, em *Introdução à Pedra*, ele buscou partir de um pulso bastante fixo e terminar de uma forma caótica, mas explorando ao máximo certo timbre, criado artificialmente em cima dos ataques de sons gravados. Os sons de pedras, segundo o compositor, têm uma riqueza nos ataques, não tem corpo, uma sustentação, são breves, mas tem força no ataque. Assim, ele criou uma

¹⁰¹ Gubernikoff descreve as técnicas utilizadas por Caesar na obra: “Morfomicrofonia – Técnica de gravação em que microfone já seleciona, interfere e molda o objeto sonoro. *Abstract shaping* é uma filtragem do momento do ataque que muda, conseqüentemente seu perfil espectral; Estiramento temporal, o mesmo evento pode ser acelerado ou desacelerado sem alterar a altura do som. Teclado midi para controlar os eventos e armazenar os sons. Gravador DAT no qual os elementos foram postos em seqüência. Seqüenciador [sic] (*Sampler*) AKAI. *Composer's Desktop Project*, programa projetado para um computador Atari” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 4).

extensão artificial desses ataques, gerados por esses choques de pedras, utilizando uma espécie de filtragem que procurava nesses ataques as frequências mais emergentes, mais protuberantes, as que fossem mais evidentes, que ele, então, esticava artificialmente, transformando-as por meio de filtros (CAESAR, 2016). Como Gubernikoff frisa: “não se trata de síntese granular, mas de pequenos *loops* que serão processados musicalmente, basicamente através da técnica de *timestretching*, processo que permite acelerar e desacelerar a velocidade sem alterar as alturas” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 4).

O compositor utiliza o termo microforma para designar a criação dos diversos eventos que produz separadamente uns dos outros. Ele explica que para produzir esses eventos trabalhou com um *sampler*, que permitia o uso de várias vozes, controlado via MIDI por um programa de edição, um sequenciador que controlava sons desse *sampler*, desse banco de sons, e um teclado que permitia fazer as transposições. Assim, experimentando sem muito planejamento prévio, sempre se valendo do *feedback* imediato do suporte, criou várias sequências com jogos de sons. O *sampler* lhe permitia fazer oito *loops* em cada som. Foi nessa época, inclusive, que Caesar começou a se interessar muito pelo *loop*, com o qual ele fez um trabalho de espacialização nessa obra, sem uso do *reverb*, *delay*, apenas feito usando *loops* (CAESAR, 2016).

A Figura 44 ilustra de maneira livre os elementos que compõem, segundo a própria descrição do compositor, esta dimensão da forma:

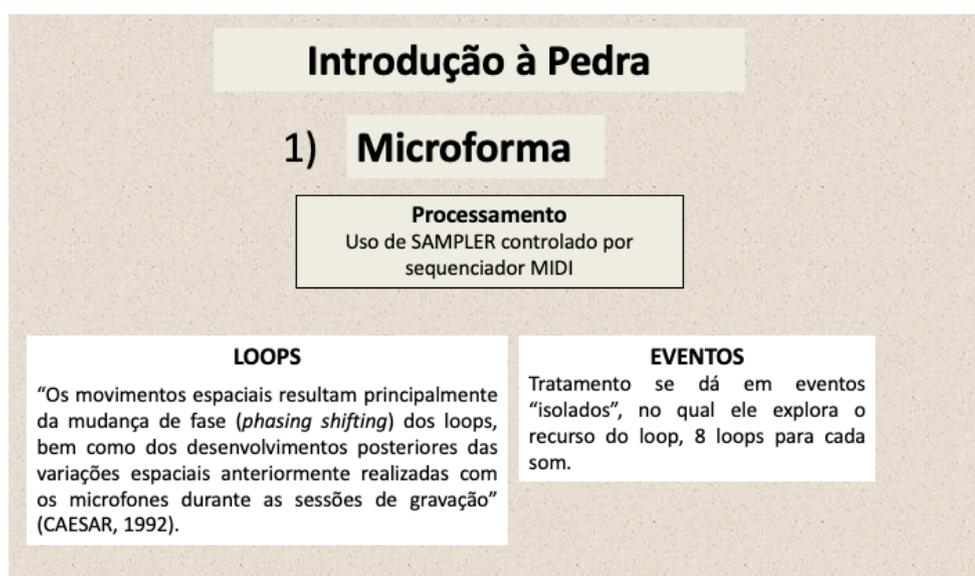
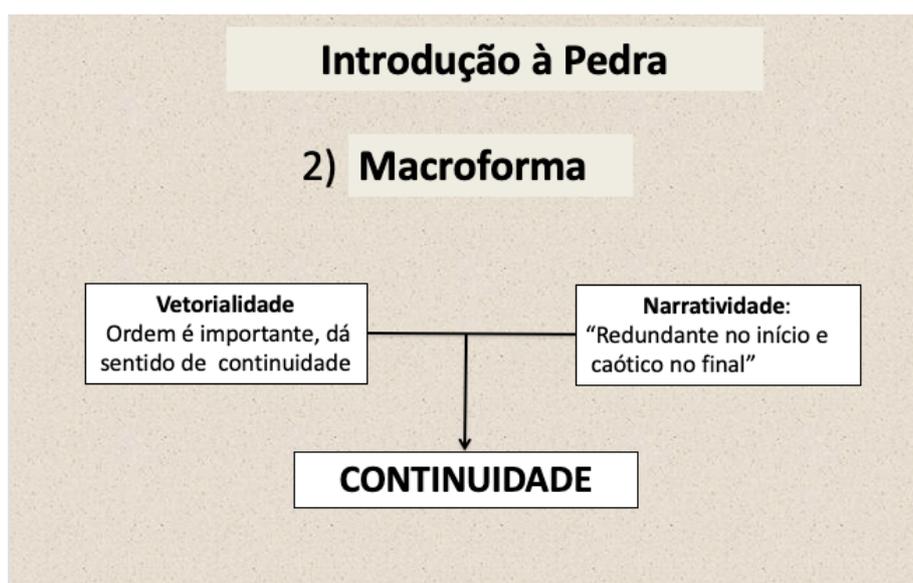


Figura 44 – Microforma *Introdução à Pedra*.

Esta referência do compositor a eventos construídos separadamente pode remeter à ideia, já trabalhada aqui, de forma por seccionamento ou de forma-momento, especialmente, no aspecto da independência de cada evento entre si, ou seja, de sua descontinuidade. Sobre a possibilidade de reordenamento das partes ou eventos, e se a ordem sequencial faria diferença ou não no sentido da obra, Caesar afirma enxergar uma direcionalidade que dá sentido à sua proposta narrativa.

Para ele, o que sustenta certa identidade entre as partes é o fato de elas terem a mesma materialidade, nesse caso, resultando nos aspectos do timbre, da qualidade de ataque, ou seja, naquele elemento intertextual que deu início à exploração das sonoridades da pedra *flint* por meio de choques entre as pedras. Segundo o compositor, a ordem dos trechos é importante, pois ele buscou uma certa direcionalidade que partisse, como dito, de algo bastante redundante no início e que terminasse mais caótico.

É a partir dessa afirmativa que expomos a segunda dimensão formal de *Introdução à Pedra*. Essa é nomeada pelo próprio compositor como macroforma. Trata-se do momento em que ele monta sua narrativa musical a partir das variações produzidas em cada evento isolado.

Figura 45 – Macroforma de *Introdução à Pedra*.

Conforme a Figura 45, dois elementos são decisivos para a construção da macroforma: a vetorialidade, ou seja, o que dá direção ao fluxo sonoro, e a narratividade, que implica uma dimensão semântica, permitindo a construção da continuidade. Diferente da forma-momento, por exemplo, as relações entre os eventos são elementos fundamentais para o sentido narrativo da obra, ou seja, de um início ordenado para um estado caótico. Não existe qualquer pretensão de uma verticalização do tempo nos moldes propostos por Stockhausen.

Combinadas, microforma e macroforma constroem a modelagem formal da obra. Como dito, o elemento que permite unidade entre esses dois âmbitos é a materialidade. O próprio título da obra, *Introdução à Pedra*, já nos remete à importância do elemento material, a pedra, na gênese da peça. A materialidade que dá unidade, neste caso, são os aspectos sonoros que foram explorados pelo compositor ao longo da peça e do ciclo como um todo: o timbre e os ataques. Apesar da forte presença imagética e, por consequência, física que o título nos remete, o objeto sonoro aqui é despido de sua referencialidade, num exercício de escuta reduzida na acepção schaefferiana do termo. Sobre esse aspecto, Gubernikoff afirma:

Rodolfo Caesar, nesta peça, apesar de criar índices e remissões ao som original, ao longo da peça trabalha com conceitos sonoros abstratos, não sendo possível sua identificação como fenômeno original. Há uma “pedricidade” imediata sem, entretanto, ser possível identificar como ela se dá e qual seja sua natureza. Se fôssemos utilizar um critério linguístico, seria um índice de pedra sem se constituir, entretanto, numa referência (GUBERNIKOFF, 2009, p. 3).

Essa “pedricidade” mencionada por Gubernikoff é justamente o elemento externo, intertextual, que produz o conceito de materialidade explorado pelo compositor durante toda obra. A Figura 46 justapõe macroforma e microforma e seus elementos de unicidade.

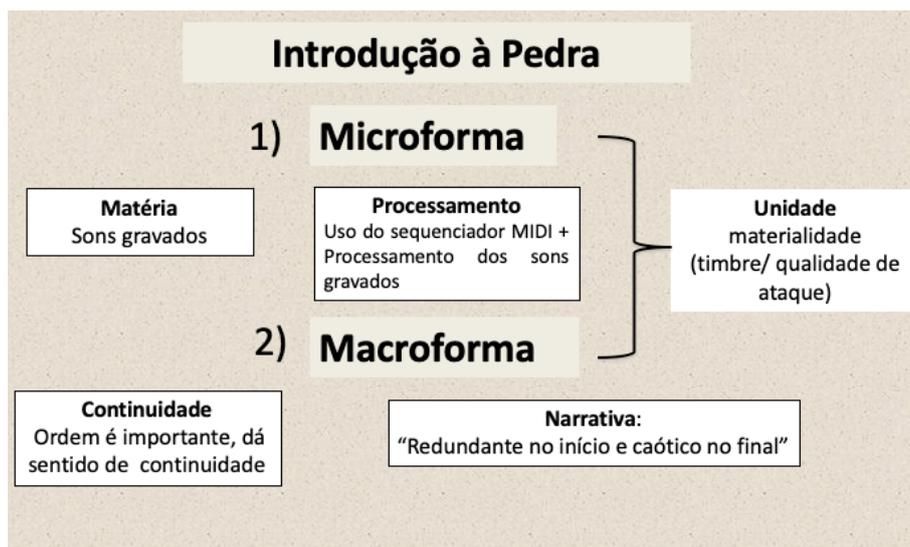


Figura 46 – Micro e macro formas em *Introdução à Pedra*.

4.3.3 Volta Redonda (1992)

A intertextualidade é um elemento estruturante da forma, ainda mais explicitamente, em *Volta Redonda*¹⁰². Nela, a polissemia da palavra é explorada de múltiplas maneiras. O primeiro elemento intertextual é a referência à Siderúrgica de Volta Redonda (CSN – Companhia Siderúrgica Nacional) que produz a materialidade timbrística da obra: o metal, o aço. Os timbres predominantes ao longo da obra são os das frequências que remetem à textura e sonoridade do metal. Um segundo aspecto que compõe, já no primeiro segundo da obra, é o movimento circular, ou seja, um claro exemplo intertextual da palavra “redonda”. O compositor reconhece nessas duas dimensões o elo da narrativa.

Volta Redonda está ligada a duas outras obras, *Heavy Metal* e *HiFi*, que foram encomendadas por Milton Machado¹⁰³ (1947-) para integrar suas

¹⁰² Gravação da obra disponível em: <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/volta-redonda>

¹⁰³ “Milton Machado da Silva (Rio de Janeiro, 1947). Pintor, desenhista, escultor, crítico, fotógrafo, professor. Entre 1965 e 1970, cursa arquitetura e urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – FAU/UFRJ. Em 1969, participa da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, e conquista, com sua equipe, medalha de prata no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. Realiza sua primeira individual em 1975, na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro. Na mesma cidade, leciona no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula, entre 1979 e 1994, e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/Parque Lage, de 1983 a 1994. Obtém título de mestre em planejamento urbano e regional pela UFRJ em 1985. Muda-se para Londres, em 1994, onde inicia doutorado em artes visuais no Goldsmiths College University of London, concluído em 2000. Volta ao Brasil em 2001 e, em

esculturas em instalações expostas no Rio de Janeiro e São Paulo. A obra começa com o evento de uma bola giratória, como em *Heavy Metal*, a primeira peça referente às esculturas de Machado.



Figura 47 – Escultura *Heavy Metal* de Milton Machado¹⁰⁴ (ITAÚ CULTURAL, 2018).

Este evento foi o impulso inicial para a composição de *Volta Redonda* e referência constante ao longo da obra, marcando de imediato os dois elementos fundamentais da mesma. Segundo Caesar, a primeira escultura de Machado, também intitulada *Heavy Metal*, pode ser descrita como uma pilha de cinco armários metálicos montados como uma escada, cada um com suas seis gavetas individuais abertas em etapas (Figura 47).

A estrutura em espiral que, nas palavras do próprio Machado, “está

2002, passa a lecionar história e teoria da arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9970/milton-machado>>. Acesso em: 14 de Dez. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

¹⁰⁴ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra10709/heavy-metal-des-concerto-para-6-mapotecas-de-aco-e-5-objetos-metalicos>>. Acesso em: 14 de Dez. 2018.

aberta a mais e mais interpretações”, levou Caesar a um certo tipo de desenvolvimento formal em *Volta Redonda*. A partir da ideia aventada pelo nome da cidade, Caesar decidiu que a peça não só desenvolveria *loops*, mas também o dínamo de uma espiral que estruturaria a peça.

A materialidade da peça deveria ser “fortemente metálica”, seu espaço imenso e talvez sugestivo do espaço de uma siderurgia. As seções evoluindo e encadeadas por eventos circulares e em espiral comuns. Isto também foi sugerido pelo primeiro item sonoro composto para a primeira instalação, e o ímpeto para esta peça – a bola de metal¹⁰⁵ (CAESAR, 1992, p. 45, tradução nossa).

Além dos elementos que compõem a microforma, Caesar estabelece um paralelo entre a imagem evocada pela palavra volta (de Volta Redonda), o *loop* e a espiral. Primeiro, o *loop* como presença constante dos processamentos sonoros sobre a bola de metal. Segundo, a ideia de um dínamo em espiral, também extraída dessa imagem de circularidade remetida pelo título e pela escultura de Machado, como eixo do desenvolvimento da macroforma, como ele expressa ao dizer: “seções evoluindo e encadeadas por eventos circulares e em espiral comuns”. Para Caesar, a decisão de tentar manter uma coerência estrutural ao moldar a peça em um dínamo em espiral era, em grande parte, resultado do seu desejo de dar uma orientação às suas decisões, que às vezes seriam independentes das qualidades interiores dos sons originais (CAESAR, 1992, p. 45). De certa maneira, é como se o compositor expressasse, na prática, sua preocupação com a dimensão formal como algo além do resultado do processamento sonoro.

No campo da microforma, os itens sonoros originais podem ser divididos em duas famílias principais: móveis e estáticos. A primeira foi obtida a partir da modelagem por morfomicrofonia de objetos esféricos dentro de uma tigela de cristal e dentro de uma panela (*wok* chinês) e sua tampa. Esses itens podem ser distinguidos por seus conteúdos espectrais: um tem um espectro harmônico, o outro tem uma constituição mais complexa. A segunda família

¹⁰⁵ *The materiality of the piece was to be 'heavily metallic', its space immense and perhaps suggestive of the space of a steelworks. The sections would be evolving and chained by common circular and spiralled events. This was also suggested by the first sounding item composed for the first installation, and the impetus for this piece — the metal ball.*

consiste em sons mais estáticos que evocam massa, densidade e peso. Eles são espacialmente estáveis e não possuem uma fonte geradora específica. Foram selecionados a partir de amostras de címbalos raspados ou batidos e tantans. Um terceiro elemento, que não pertence a nenhuma família, mas que mistura características de ambos, tem presença mais discreta, aparecendo várias vezes em formas ligeiramente diferentes, lembrando “volutas” opacas, aparecendo contra um acorde de formantes.

A peça segue um processo de estruturação remanescente de uma espiral, que é feita de um número crescente de “vozes em espiral” que progressivamente constroem campos de significado polifônico. Digressões em situações não-espiraladas de curso ocorrem quando configurações texturais, rítmicas e espaciais sugerem dínamos menos definidos.

Assim como em *Introdução à Pedra*, o timbre ocupa um papel central ao longo da obra. Entretanto, chamamos a atenção para o modo como Caesar chega a essa sonoridade. A maneira como ele produz as sonoridades de base as quais vai explorar durante a peça parte de uma exploração metafórica de um objeto, palavra ou imagem. Esse exercício de intertextualidade é a fonte da qual brotam não só os materiais sonoros, mas o sentido e a direção que o compositor deseja imprimir à obra.

4.3.4 A Paisagem (1987)

Um outro exemplo do papel da intertextualidade na construção da forma nas obras de Caesar é a peça *A Paisagem*¹⁰⁶. Composta no Estúdio da Glória e estreada em concerto no MAM, em 1987, no Rio de Janeiro, *A Paisagem* é a segunda parte da série Topografias (junto com: *A Descida* e *O Deserto*). Segundo relato do compositor, as topografias, cada uma a seu modo, exploram a espacialidade, a temporalidade e a materialidade na música eletroacústica. Topografar a música seria vê-la como algo exterior, repleta de imagens, figuras, trajetórias e lugares virtuais. *A Paisagem*, segundo Caesar, expõe uma “inútil tentativa” de retenção do fluxo temporal.

¹⁰⁶ Gravação da obra disponível em <https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/a-paisagem>

Segundo o compositor, o que determinou a forma dessa obra foi a narrativa dada tanto pelo material de base quanto pelos significados possíveis desse material. *A Paisagem* é uma peça feita usando uma gravação de disco de 1912, da soprano Amelita Galli-Curci de um trecho da ópera *La Traviata* de Verdi, *Addio del passato*. A forma segue a narrativa da ária. Essa narrativa é a busca da matéria, da materialidade do disco, a agulha, como se a agulha do gramofone penetrasse na matéria do suporte de gravação, o sulco que começa “espirrar matéria pra tudo quanto é lado, tem uma narrativa de começo, meio e fim” (CAESAR, 2016).

A duração e a materialidade do disco delimitam a ação, além de ensejar a própria produção dos objetos sonoros que compõem a obra. Essa dimensão começa com o material do disco utilizado, de 78 rotações feito em ebonite. Ao tentar fazer o disco tocar, usando uma agulha improvisada, o som produzido continha um forte chiado. Esse elemento sonoro, o chiado, se tornou central na narratividade e nas escolhas feitas por Caesar, como ele relata a seguir:

[...] eu toquei com uma agulha de *pick up* normal e aí deu aquele efeito super chiado, eu perguntei o quê que eu vou fazer com esse chiado, o que é o chiado? Fui pensando nisso, mas a ideia toda veio a partir desse contato com a matéria, no dia que eu botei esse troço pra tocar eu fui pensando “ah, eu podia fazer isso, mas podia também acrescentar, tal coisa. E se eu puser o sintetizador junto? E se o sintetizador tocar simultaneamente alguma coisa harmônica?” Então é muito no crescimento improvisado, é a partir de improvisação (CAESAR, 2016).

O uso do ruído, do *souffle*, como elemento central da forma se relaciona com as imagens que a própria ária remete.

Enfim, isso foi o que me ocorreu quando fazia essa peça e quando tocou um chiado eu pensei em trabalhar o chiado, o que é o chiado? Essa coisa da matéria que no caso, no contato daquela agulha inapropriada com a ebonite, aquela agulha trazia um resíduo diferente no chiado, ou maior que o chiado normal. [...] Posso continuar com esse ruído? Não. Então, eu vou ritmar esse ruído. Mas por que que eu vou ritmar? Eu quero ritmar, eu quero que a música se mantenha nesse **aspecto narrativo**, porque é a coisa do sulco, o sulco tem a própria vitalidade, o sulco do disco não é apenas uma coisa que te informa a música, ele informa sobre a própria matéria (CAESAR, 2016, grifo nosso).

Segundo o compositor, a manipulação do chiado sufoca a voz da cantora, cuja personagem, com tuberculose, canta dando adeus ao passado¹⁰⁷. O chiado original da gravação se torna não só elemento empírico da produção sonora, mas narrativo ao ressignificar o conteúdo dramático da ária. O interessante no caso dessa obra é que, diferentemente de outras como *Introdução à Pedra*, a duração total já está dada, ou seja, parte da macroforma, os limites temporais, já estão definidos, assim como uma certa subdivisão dos eventos temporais. Nem por isso, a intertextualidade deixou de ter papel preponderante na construção das relações sonoras e na direção que Caesar buscou dar à peça.

Nessa peça, especificamente, a forma está muito em função da narrativa. Segundo Caesar:

A voz estava muito presente, então, eu jogo fundo contra fundo, aliás, algo que existe muito na música eletroacústica que já virou quase um clichê da formalização da música eletroacústica, mexer com fundo, canto-contra-canto, é algo que vem do cinema também, figura e fundo, o que tá lá de figura vem pra frente. Fazem essa substituição, o que está acontecendo lá atrás está de uma forma mais ou menos cenográfica, e aqui tem um personagem, de repente o que é cenográfico se transforma em personagem. Na música eletroacústica e isso tá cheio, ela tem os seus cacoetes (CAESAR, 2016).

4.3.5 Considerações

Caesar, embora revele que em dado momento da sua vida se questionou sobre a forma em música eletroacústica, inclui elementos que escapam à ideia de planejamento ou organização formal, tais como o improvisado no processo composicional. Sua ênfase no *feedback* proporcionado pela composição em suporte eletroacústico, como elemento “perturbador” da própria ideia de planejamento, e a importância na exploração dos materiais parece levá-lo para um tipo de forma que brota de sua poética sem que se possa vislumbrar seu desenho antes de finalizada em definitivo a obra. A narrativa é um elemento

¹⁰⁷ Um resumo da cena 4, ato III: Violetta, gravemente doente com tuberculose, sente que seu fim está próximo agora. Ela está freneticamente esperando que Alfredo venha até ela antes que seja tarde demais. Sua música é uma espécie de dança da morte: a esperança está morta, tudo o que resta é dizer adeus aos belos sonhos do passado; o destino zombou dela.

frequente na fala do compositor ligada, intrinsecamente, à produção da forma e aos múltiplos sentidos projetados pelo compositor:

Uma coisa que eu não vejo no Parmegiani, mas vejo no meu trabalho que é deixar a narrativa conduzir a forma, então foi isso que eu expliquei em relação à *Paisagem* e que eu acho que tá em *Volta Redonda*, acho que tá na *Introdução à Pedra*, nas outras duas, *Neolítica* e *Canto*, tá em várias peças e enormemente em *Círculos Ceifados*, que é uma peça que tem até um livro pra acompanhar, ironicamente, mas enfim, o livro constrói uma outra narrativa possível para ela, mas existe uma narrativa que tá ali dentro e que eu não comento que é a progressiva passagem de uma escuta, digamos de paisagem sonora, para uma escuta mais investida em algo de um vocabulário musical mais flexional, como se houvesse a passagem de uma escuta da natureza para uma escuta de obra musical, essa passagem é feita progressivamente duas vezes na peça (CAESAR, 2016).

Para o compositor, é possível falar em sustentação formal das peças na música eletroacústica, mas esse formal não é restrito à sonoridade, é algo que depende justamente de fatores variados, incluindo a imprevisibilidade inerente ao suporte eletrônico.

4.4 Tatiana Catanzaro: de compositora empírica à compositora pensiva

De uma geração mais recente do que os dois primeiros compositores brasileiros abordados nesse capítulo, a jovem compositora paulista Tatiana Catanzaro, professora de composição e tecnologias musicais na Universidade de Brasília (UNB), compartilha com eles, no entanto, uma formação acadêmica sólida e uma produção composicional abrangente e exitosa. Após realizar graduação em composição e mestrado em Musicologia na Universidade de São Paulo (USP), Catanzaro partiu para um longo período de formação na Europa, mais especificamente na França, conciliando as pesquisas em musicologia (doutorado na Universidade de Paris IV) com os estudos (*Conservatoire de musique et de danse à Rayonnement à Départemental à Aulnay-sous-Bois e IRCAM*) e a produção no campo da composição. O resultado é uma compositora próxima da ideia de compositor pensivo, já mencionado aqui, embora sua produção intelectual sobre seu fazer musical ainda não seja tão vasta quanto a dos outros compositores anteriormente discutidos. Catanzaro relata em alguns textos de caráter mais memorialista e em entrevistas que esse papel de

intelectual da própria obra não lhe veio de imediato. Foi no contexto de um festival (*Royaumont*), já como compositora em início de carreira, que ela, pela primeira vez, se deparou com a necessidade de falar sobre sua obra.

Algumas características se destacam na poética da compositora. A primeira é o uso da ideia de fusão dos instrumentos, algo recorrente nas suas obras, que se alia à sua busca pela criação de sonoridades que extrapolem a singularidade, quando é o caso, de cada intérprete ou instrumento. O tecnomorfismo foi tema de sua pesquisa de mestrado e consolidou na compositora a apropriação desse procedimento para sua poética:

Durante esse mestrado, e através de uma investigação histórica, estética e analítica, pude observar e descrever as diferentes fases que marcaram a emancipação do ruído na composição musical (e, portanto, a ampliação da paleta sonora de um modo geral), e também mostrar as várias maneiras com as quais a tecnologia contribuiu para a modelização da transposição de novos sons à escrita instrumental e vocal, um tipo de procedimento denominado tecnomórfico (CATANZARO, 2018a).

Catanzaro afirma buscar a modelização do tempo, a qual se daria pela exploração potencial do som. Nesse sentido, a sequencialidade dos eventos é algo necessário para compor sua narratividade. Ao contrário das experiências que almejam a suspensão do tempo, a compositora entende que sua poética tem uma certa proposta temporal, guarda uma continuidade, uma relação de anterioridade e posterioridade, dado o caráter processual de sua música, sugerindo, assim, um percurso mais ou menos delimitado, ainda que aberto a múltiplas interpretações:

Eu encaro a minha música como uma dramatização que leva o ouvinte em um certo percurso, que dá a mão a ele e o leva a passear em outros lugares. É lógico que nem todos os lugares vão ser direcionais, nem haverá um discurso lógico linear, mas eu não diria que a minha música poderia ser pensada como em uma instalação, onde se coloca um objeto em cada lugar e, dependendo do lugar que você se encontra, uma configuração diferente se dá. Ela não funcionaria nesse formato (CATANZARO, 2016).

Se Flo Menezes se refere à intertextualidade na sua música como *transtextualidade* e Rodolfo Caesar recorre com frequência à ideia de *narratividade*, a intertextualidade em Catanzaro pode ser expressa no termo

transdução. Entre as definições dicionaristas possíveis, a palavra *transdução* significa: 1) “[Na física] Transformação de uma energia numa energia de natureza diferente; e 2) [Na biologia] Transferência de material genético de uma célula para outra, realizada por intermédio de um vírus ou de um bacteriófago¹⁰⁸”. A primeira definição, sobretudo, se assemelha à ideia desenvolvida por Catanzaro de transformação de uma imagem ou acontecimento numa energia sonora inicial e dessa numa obra, como a compositora relata, ao tratar do impacto da luz sobre os vitrais de Chagall na Catedral de Metz que resultou na obra *Chagall au-dessus de la porte du trésor*. “Comecei, quase que imediatamente, a tentar imaginar uma possível **transdução** dessa poética no universo musical”¹⁰⁹ (CATANZARO, 2007, p. 7, grifo nosso).

Esse processo gera um tipo de forma que é, segundo a compositora, fundamentalmente sonora, pois ela aborda essa problemática do som, buscando maneiras de lidar com a forma a partir de motivações, inicialmente, extramusicais. Assim, a *transdução* é uma espécie de metamorfose entre a motivação, que é extramusical, em tese, e a correlação, no caso dessa peça inspirada nos vitrais de Chagall, entre os elementos sonoros e o vitral, tentando traduzir o impacto das luzes [nos vitrais] em sons. De certa forma, transformar uma energia em energia de outra natureza.

Catanzaro enfatiza o papel da microforma na elaboração de sua obra. Argumenta que, inicialmente, esse processo de *transdução* conduz a uma sonoridade, ou conjunto de sonoridades, de base. Em seguida, ela produz um banco de sonoridades e, tendo esse banco, pode começar a entender como elas se ligam, criando subcategorias de objetos que ressoam, escalas de objetos que se ressoam, forjando quase como uma teia de formação, com graus de diferenciação dos objetos sonoros. Ao utilizá-los, esses objetos não seguem uma direcionalidade exata, tem certas fragmentações, mas existe um certo desenvolvimento de cada objeto que vai variar de acordo com o objetivo simbólico que a poética da peça demanda.

Como veremos, os elementos não sonoros ou, a princípio, não

¹⁰⁸ <https://www.dicio.com.br/transducao/>

¹⁰⁹ “*je me suis mise, presque tout de suite, à essayer d’imaginer une possible transduction de cette poétique dans l’univers musical*” (tradução nossa).

musicais são, frequentemente, o ponto de partida para a criação de sonoridades que a compositora entende como o fulcro de sua poética. Um grito, o bater de asas de uma borboleta, um poema, a luz sobre os vitrais de um catedral, uma máquina de extração de petróleo bruto são imagens e ideias que se convertem, num processo de transdução, em som originário que, embora não possa ser considerado algo semelhante a um motivo musical, nem qualquer tipo de programa, se transforma numa espécie de sonorificação das imagens, ideias ou sensações da compositora, ao verter poeticamente para a linguagem dos sons, de modo muito particular, um encantamento ou perplexidade com a vida.

4.4.1 A Dream within a Dream: d'après le poème éponyme d'Edgar Allan Poe para orquestra

Composta em 2012 sob encomenda do *Projet ECO*, formado pelos Ensemble *Télémaque* (Marseille /França), *Ensemble Musiques Nouvelles* (Mons/Bélgica) e *Ensemble De Ereprijs* (Arnhem/Países-Baixos), a obra *A Dream within a Dream*¹¹⁰ tem como materiais elementares o poema de Edgar Allan Poe, de mesmo título, e o som de um grito. O poema diz o seguinte:

A Dream within a Dream

Take this kiss upon the brow!
 And, in parting from you now,
 Thus much let me avow-
 You are not wrong, who deem
 That my days have been a dream;
 Yet if hope has flown away
 In a night, or in a day,
 In a vision, or in none,
 Is it therefore the less gone?
 All that we see or seem
 Is but a dream within a dream.
 I stand amid the roar
 Of a surf-tormented shore,
 And I hold within my hand
 Grains of the golden sand-
 How few! yet how they creep
 Through my fingers to the deep,
 While I weep - while I weep!
 O God! can I not grasp
 Them with a tighter clasp?
 O God! can I not save
 One from the pitiless wave?

¹¹⁰ Gravação da obra disponível em <https://soundcloud.com/tatiana-catanzaro/tatiana-catanzaro-a-dream>

Is all that we see or seem
 But a dream within a dream?
 (Edgar Allan Poe, 1849)

O impacto do poema se cristalizou, para a compositora, na imagem de um grito: “Um grito surdo de terror enterrado no coração, tal é a imagem que o poema de Edgar Allan Poe me evocou”¹¹¹ (CATANZARO, 2012). O som gravado do grito da própria compositora foi analisado num programa, o *OpenMusic*, e a partir dessa análise do microssom, a obra buscou representar uma projeção ampliada desse grito no espaço e tempo musicais. Temos, assim, um procedimento microformal que se inicia com um poema, passa por uma imagem representativa desse texto, o “grito surdo de terror”, origina um material sonoro de base e, por fim, um conjunto de sonoridades derivadas desse som original. A intertextualidade, nesse caso, ocorre por meio da “transformação de uma energia numa energia de natureza diferente¹¹²”, do texto para o som, transdução que carrega, portanto, a dimensão simbólica, intertextual, proposta pela compositora.

O início da obra, no primeiro compasso, é marcado pelo grito, cantado pela soprano 1 (uma das três vozes femininas que compõe a instrumentação da obra).



Figura 48 – Grito inicial "musicado" – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

A Figura 48 é uma representação notada do grito inicial gravado pela compositora com sua própria voz. Trata-se da transdução mais literal do som originário. Após a análise espectral do som, a estrutura do grito, que a compositora chamou de *barcarola*, foi dilatada no tempo e no espaço, gerando

¹¹¹ *Un cri sourd de terreur enfoui dans le coeur, telle est l'image que le poème d'Edgar Allan Poe m'a évoquée.*

¹¹² Op. cit.

as partes A, B, C e D, partes essas que correspondem a seções da partitura. As outras seções, que vão até a letra M, são “completamente, uma alucinação”, nas palavras de Catanzaro.

Tabela 5 – Seções de *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

| Seção (partitura) | Número de compasso | Tempo |
|-------------------|--------------------|--------|
| A | 1-12 | 00:25 |
| B | 13-18 | 00:41 |
| C | 19-26 | 00:51 |
| D | 27-39 | 1:14 |
| E | 40- 44 | 1'14'' |
| F | 45-55 | |
| G | 56-74 | 1:50 |
| H | 75-97 | |
| I | 98-119 | 3:12 |
| J | 120-163 | 3:56 |
| K | 164-188 | 5:22 |
| L | 189-201 | |
| M | 202-209 | 6:52 |

O fato relevante aqui é a correspondência entre a microforma, cuja origem está no som do grito, e a macroforma, os grandes eventos organizados, nesse caso, em seções (Tabela 5). A unidade entre essas duas esferas está na intertextualidade realizada pela compositora entre o poema, o grito e sua projeção no tempo musical. A obra contém, entre as suas partes, vozes femininas (duas sopranos e uma contralto) que cantam o poema. O texto não é só importante para poética geral da obra, ele é, ao lado da exploração das sonoridades do grito, o que determina a forma da obra, o modo como a compositora elabora sua dramatização do tempo, usando como abordagem o tecnomorfismo. O texto nas vozes femininas, ao longo da obra, surge como elemento fantasmagórico do universo de Poe, o que se reflete no tipo de sonoridade geral da peça.

A obra é repleta de gestos que estabelecem pontos de referências no espaço e no tempo durante toda duração da peça. Além do grito inicial (Figura 48), o gesto mais marcante e recorrente da obra ocorre nas cordas (Figura 49).

Violin 1-3
Viola 1-3
Cello 1-3
Contrabass

IV frotter le long de la corde indiquée
IV frotter le long de la corde indiquée
IV frotter le long de la corde indiquée
IV frotter le long de la corde indiquée

Figura 49 – Gesto de ataque nas cordas – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

O gesto da Figura 50 ocorre em diversos momentos, marcando uma espécie de retorno constante, sendo, inclusive, o gesto final da obra:

Vln. 1-3
Vla. 1-3
Vc. 1-3
cb.

Figura 50 – Gesto final – *A Dream within a Dream*.

Uma outra figura ou gesto recorrente que reforça o papel da microforma como elemento motriz das relações formais no tempo é a nota dó5 oitavada executada no *piccolo*. O gesto é claramente uma referência ao grito, um dos parciais agudos transformados em representação musical/instrumental.

ff

ff

Figura 51 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Na seção A, o gesto ocorre nos c. 2; 5; 8; 9; 10; 11. Na seção C, nos c. 19; 21; 22. Na I entre os c. 98-101, c.103-105 e c.106-108 com uma pequena variação temporal, porém o efeito é o mesmo (Figura 52).

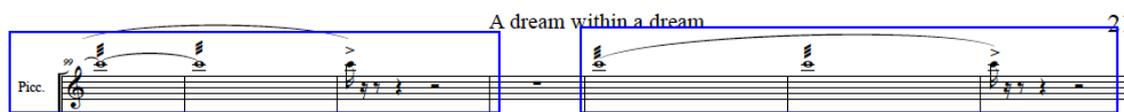


Figura 52 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – seção I, c. 99-107 – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Entre c.108-118, o *piccolo* toca, uma oitava abaixo, notas em *tremolo*, sem que se assemelhe ao gesto da nota dó5. Na seção J, c.120 e c.121-22, retorna-se ao padrão inicial.

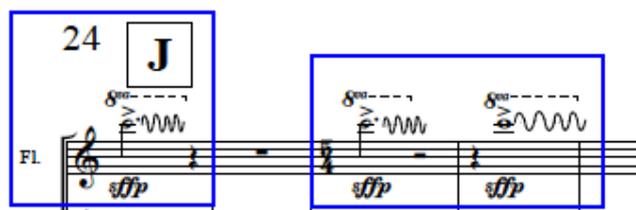


Figura 53 – Gesto dó5 no *piccolo*, seção J – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Entre o c.128-131; o mesmo gesto, porém na oitava real, perde força, mas soa como um retorno, porém como referência de fundo do grito.



Figura 54 – Gesto dó no *piccolo*, c. 128-131 – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Por fim, o gesto ocorre no início da seção final, da mesma forma que apareceu no primeiro compasso da peça.

A dream within a dream 35

The image shows a musical score for the piece 'A dream within a dream' by Tatiana Catanzaro, page 35. The score is for piccolo and includes a section labeled 'M' with a tempo marking of quarter note = 90. The piccolo part features a wavy line indicating a 'gesto dó5' (gesture of the fifth degree). The baguete part is marked 'Glockenspiel' and 'baguete extra dura vibr. lent'.

Figura 55 – Gesto dó5 no *piccolo*, seção M – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.

Essa maneira de organizar a forma, partindo do micro, se enquadra, de certa maneira, naquela interpretação de Flo Menezes de que os compositores, em geral, partem de um dos dois polos (da estruturação ou dos materiais) para construir a forma, a narrativa de sua obra. Isso não significa a defesa de duas instâncias separadas, forma e matéria, a partir de uma concepção hilemórfica rígida. Como discutido no Capítulo 2 dessa tese, o século XX foi marcado pela emergência de numerosas técnicas e tipos de materiais sonoros que passaram a ser vistos como mais centrais do que qualquer abstração organizacional ou retórica. A ideia de que a forma emerge da manipulação e elaboração dos materiais está presente no discurso de vários compositores, ainda que essa aparente espontaneidade seja calcada em rigorosos procedimentos de análise e manipulação do som. Assim como Caesar, Catanzaro não costuma ter uma ideia muito estruturada do todo quando começa a compor. Por todo, não estamos falando da mera divisão temporal em seções, mas das relações temporais e espaciais entre esses objetos sonoros e musicais criados no âmbito da microforma. Sobre a ênfase da microforma na sua concepção, a compositora diz:

Eu penso em microforma. Tem uma peça minha chamada *L'Attente*, ela começa com duas sonoridades e, aí, eu vou jogando com essas sonoridades, com a briga das sonoridades, vou agenciando essa sonoridade, e isso vai criando o resto da forma, então é uma forma meio na visão varèsiana, como cristais, que vão se formando. Eu nunca compus uma peça, na qual eu sabia quanto a música iria durar ou qual

a forma geral da peça. Às vezes eu consigo projetar até um certo limite. O que acontece normalmente é que quando eu começo a compor e vejo que aquilo não funciona na prática, então eu destruo tudo e refaço, eu destruo muitas coisas. Por exemplo, em *A Dream within a Dream*, eu tomo essa estrutura do grito, que é a minha barcarola, e eu a dilato no tempo, e assim se formam as partes A, B, C e D. Nelas, eu sigo minuciosamente a estrutura desse grito, e depois da parte D, aí se torna uma espécie de alucinação, ou de sonho formal, resultante das propostas das primeiras quatro partes (CATANZARO, 2016).

Para a compositora, a ideia de unidade de uma obra, como ocorreu nas experiências seriais, frequentemente leva a explicações abstratas que não são perceptíveis no campo sensorial. Catanzaro defende que, em sua obra, “se existe uma unidade, ela é local, ela vem por ressonâncias e daí tem elementos que vão acabar se transformando ou tomando o primeiro plano e vão influenciar os outros” (CATANZARO, 2016). Apesar de questionar se existe ou não unidade em suas obras, ou se faz sentido usar esse termo, como vimos, a repetição dos objetos/figuras/gestos musicais, um dos elementos que mais ajuda na sustentação da unidade de uma obra musical, é uma constante em *A Dream within a Dream*, e sua fundamentação é essencialmente abstrata, pois deriva de uma intertextualidade não só com o poema, mas com a interpretação pessoal da compositora sobre esse poema. Ainda que essas repetições de diversos gestos da obra não possam ser tomadas no mesmo sentido da música tradicional, elas derivam justamente da intertextualidade com o poema, seja no campo semântico do texto, seja do grito como representação sonora da reflexão suscitada pelo poema.

4.4.2 *ljahereni* para orquestra de câmara (2008/2009)

São diversos os exemplos de como Catanzaro utiliza a intertextualidade para elaborar a ideia sonora de uma obra e seu desenvolvimento ulterior. Esse é o caso de *ljahereni*¹¹³, peça para orquestra de câmara com violino e viola solistas. Segundo a compositora, a ideia inicial para *ljareheni* vem do seguinte poema do Alberto Caeiro:

¹¹³ Gravação da obra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c5vbLzYnkY4>

XL - Passa uma borboleta por diante de mim¹¹⁴

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move.
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

Por conta do poema, segundo Catanzaro, lhe veio a ideia de utilizar a asa da borboleta como sonoridade. Para transformar a asa da borboleta em cor em si, em luz em si, como expressa o poema. Há outra coisa importante na abordagem da compositora, que é a transformação do poema em código morse. A percussão se baseia nesse código morse, que ela usa muito mais como um guia entre o ritmo perceptível e o trilo. O objetivo era produzir uma condensação e uma rarefação do tempo musical, representando uma borboleta que voava mais ou menos rapidamente.

Na busca por fazer uma “borboleta voando e criar essas cores, essas mudanças de luminosidade”, Catanzaro chegou a visitar um borboletário, “enfiando o ouvido nas borboletas pra ouvir o bater de asas delas e, daí, eu entendi que a borboleta que eu queria compor era uma borboleta grande e não uma pequena” (CATANZARO, 2016). Apesar desse achado inicial, a compositora relata ainda ter encontrado dificuldades para compor até que um evento singelo e inusitado lhe trouxe a forma da obra:

No começo, eu quis compor essa asa de borboleta que começa sem frequência definida e que vai criando um espectro pouco a pouco, que vai se transformando no movimento, na cor, na luz em si. Como eu iria fazer? Eu tinha uma ideia de que eu tinha que suprimir elementos rítmicos para dar o efeito ouvido no borboletário, mas eu não conseguia escrever nada que me parecesse satisfatório. Foi então que, um dia, eu estava no meu antigo quarto no Brasil na casa da minha mãe. Era de noite. E de repente, entrou no quarto um tanto de siriris¹¹⁵, e eles ficaram lá ao redor da lâmpada que era bem sobre a minha cama. E nesse momento, eu achei que eu devia ouvi-los também. Então, eu subi na cama e coloquei os ouvidos bem embaixo da lâmpada e pude

¹¹⁴ “O Guardador de Rebanhos”. In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

¹¹⁵ [Entomologia] Nome popular em algumas regiões do Brasil dado às formas aladas de cupins, que aparecem em grande quantidade por ocasião da revoada, largando as asas pelo chão.

ouvir as asinhas dos siriris batendo. Ali eu entendi como é que eu tinha que compor, porque ali se materializou a sonoridade que eu estava precisando. Eu tinha que criar camadas, e não suprimir elementos rítmicos. Era um processo de sedimentação, e não de filtragem (CATANZARO, 2016).

4.4.3 *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* para piano¹¹⁶ (2015)

A obra para piano preparado foi estreada por Karin Fernandes em 12 de agosto de 2015, no Auditório da EMESP-Tom Jobim, em São Paulo. Novamente, vemos o processo de transdução de uma ideia e fato histórico ou político para um objeto sonoro, uma sonoridade, e posterior desenvolvimento musical desse material. Segundo as notas de programa elaboradas pela compositora, os ataques terroristas em Paris, em 2015, despertaram nela não apenas um choque, mas uma profunda reflexão sobre a guerra política que, antes de tudo, fundamenta o extremismo, nesse caso, religioso. Nesse âmbito específico, a relação historicamente conflituosa em boa parte dos países do Oriente Médio se relaciona com a disputa pelo recurso natural mais valioso do século XX: o petróleo. Em oposição a essa imagem de violência e morte, o título da peça, escrito em uma tradução fonética do árabe, significa, literalmente, “quando a árvore da vida cresce no deserto de Yahi”. A árvore da Vida (Shajarat al-Hayah) é uma árvore de 400 anos que existe no deserto do Bahrein, em uma ilha bem no meio da Arábia Saudita, Catar, Irã e Iraque.

Para realizar esse processo de transdução, Catanzaro buscou no som de uma máquina de perfuração de petróleo a sonoridade inicial que representasse esse cenário disruptivo. Ela extraiu do site *Youtube* sons de duas dessas máquinas e, a partir dessas fontes, realizou uma análise espectral daquelas sonoridades, tentando reproduzi-las no piano preparado, como explica a seguir:

Com isso em mente, decidi derivar meu material musical dos sons de uma furadeira de petróleo. Esses sons inspiraram minha pesquisa instrumental enquanto tentava transferir suas sonoridades para o piano e me ajudou a montar o conjunto final de materiais utilizados na peça¹¹⁷

¹¹⁶ Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pobE0zMF0P4>

¹¹⁷ *With this in mind, I decided to derive my musical material from the sounds of an oil drill. These sounds inspired my instrumental research as I attempted to transfer their sonorities to the piano and helped me put together the final set of materials used in the piece.*

(CATANZARO, 2018, p. 8).

Tendo selecionado essas fontes de som, o próximo passo foi criar uma análise de seu som, a partir da qual Catanzaro obteve as harmonias, melodias, texturas de som, cores, densidades, durações, ritmos ouvidos na peça, determinando os sons produzidos pelo piano, e pelo uso de bolas Baoding e de uma tigela tibetana.

A forma da obra é, como em outras peças, construída a partir de relações sonoras oriundas desse microcosmo de sons iniciais transportadas para a sonoridade do piano, elaborando uma retórica que parte da microforma, dos elementos do microsom, mas tem na intertextualidade oriunda tanto da questão geopolítica, ligada ao controle do petróleo e todas as suas consequências, quanto da imagem sugerida pela árvore da vida e seu fio condutor. A imagem sonora sugerida pela máquina de perfuração de petróleo é contraposta pelo uso de dois dispositivos ou instrumentos (não musicais) que, novamente recorrendo à intertextualidade, representariam uma visão contemplativa da natureza e da vida: um par de bolas *baoding* (chinesas) e uma “tigela de canto” tibetana (*Tibetan singing bowl*). A exploração dessa dualidade se dá desde o início da peça, já na sua primeira página (Figura 56).

Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahy
عندما شجرة الحياة تنمو في الصحراء ياهي
A. Utrius Franco Perpetua

Tatiana Catanzaro

Máquina de perfuração de petróleo

Figura 56 – Primeira página de *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahy*, de Tatiana Catanzaro.

O gesto de abertura, seus ecos e as sonoridades que surgem do material harmônico derivado da análise desse fluxo sonoro formam a base de todos os materiais que seguirão e cristalizarão a forma da peça. Segundo Catanzaro, a relação entre a tigela de canto tibetana e o piano funciona como um eco do primeiro gesto da peça: uma bola de *baoding* batendo na corda F5 enquanto os dedos do pianista batem na tigela de canto colocada sobre as cordas C1 e E1 dentro do piano (CATANZARO, 2018b):

Aridly
♩ = 60

f Drop our Baoding ball over the designated string *lasc. vib.*

f Tap your fingers on the bowl *lasc. vib.*

Ad. sempre

Figura 57 – Gesto inicial – *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, Tatiana Catanzaro.

Um exemplo interessante de como a compositora desenvolve uma determinada sonoridade ao longo da obra, como um fluxo contínuo, está no uso das bolas *baoding*. A partir da análise do som dessas bolas, Catanzaro deriva trechos melódicos que se contrapõem, pela sua própria estrutura, aos sons originários da máquina de perfuração. Essa melodia aparece abafada através da preparação da corda com *Blu Tack* (espécie de massa de modelar) e tem suas origens nos rangidos da borracha ouvidos no compasso (CATANZARO, 2018b, p. 10).

Figure 58 shows musical notation for measures 5-7. The right hand (RH) features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. A circled 'M' is above the first measure. A red arrow points to a note in the RH labeled 'Creaking'. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mp*. A text box instructs: "Pass your hand lightly over the strings LONGITUDINALLY, combing them throughout all its extension." A *ff* dynamic is marked at the bottom.

Figura 58 – C.5-7 – *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, de Tatiana Catanzaro.

Em seguida, ela se transforma no som de uma série de cordas pinçadas com as unhas do pianista, um timbre que lembra a vibração simpática da tigela de canto sobre as cordas – gesto inicial (Figura 59).

Figure 59 shows musical notation for measures 11-19. The right hand (RH) features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment with dynamics *mp*, *p*, and *ppp*. A text box instructs: "Pluck the strings with your nails". Another text box instructs: "Raspato (Pulp - little pressure - slow) Towards the low register". A *ppp* dynamic is marked at the bottom.

Figura 59 – C.11-19 - *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, Tatiana Catanzaro.

Esta melodia metálica introduz gradualmente uma seção central tocada no teclado do piano no c.20 que evolui para uma complexa melodia textural incorporando todos os diferentes harmônicos, material melódico, rítmico e textural (Figura 60), antes de combiná-los em um único gesto começando no c. 38.

Figura 60 – C. 37-38 – *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, de Tatiana Catanzaro.

O papel da intertextualidade na elaboração da obra por Catanzaro fica explícito quando a compositora menciona a importância do título para o início do processo composicional de qualquer obra

Eu achei a resposta disso [uma obra que precisava compor] agora, domingo, quando eu fui na Bienal de Arte Moderna, a bienal lá de São Paulo. Na bienal tinha uma obra que eu olhei e falei: “nossa, é isso!”. E já achei o título da peça. Para mim é assim, se a peça não tem título eu nem começo a compor (CATANZARO, 2016).

A compositora, no entanto, rechaça a ideia de que seja a palavra ou texto, um elemento exterior, que estabeleça o sentido de unidade de suas obras. Para ela, o início da obra sempre vem de “dentro pra fora”, qualquer unidade ou conjunto de relações de uma obra é dada pelas características sonoras de seu objeto inicial ou motivador.

Aquela música que você falou do papagaio [pipa] vem de uma poesia francesa que fala sobre infância. É um senhor que tenta, trazendo a linha da pipa cada vez mais perto, trazer a infância dele. Enrolá-la em volta do coração. Como eu poderia fazer isso musicalmente? Então, eu decidi derivar o meu material de *Brilha, brilha estrelinha*, que é uma canção francesa infantil. Eu compus toda a peça baseada nisso, mas veja que essa é uma solução onde o **material vem do próprio universo do poema**, apesar de ser um poema e de eu inclusive fazer o soprano declarar o poema, a estrutura vem de *Brilha, brilha estrelinha*, e não do texto (CATANZARO, 2016, grifo nosso).

Como é possível notar na fala da compositora, embora a estrutura da música seja desenvolvida a partir de um material sonoro de base, esse material geralmente é oriundo de uma interpretação bastante pessoal de um fato, imagem, texto ou evento histórico “exterior” à música. Existe, portanto, um

processo duplo de transdução. Primeiro do fato motivador, frequentemente extramusical, para uma referência sonora, contida potencialmente nesse fato inicial, não como um programa ou como uma representação, mas como dimensão sonora daquele texto, imagem ou fato iniciais. Em seguida, transformada em som, a ideia é desenvolvida tendo como referência primordialmente a análise do som, ainda que a primeira referência seja um fator de “dramatização do tempo”, para utilizar uma terminologia da compositora.

4.5 Considerações: continuidade, materialidade, intertextualidade

Nesse capítulo, abordamos três compositores brasileiros tendo como eixo central a ideia de intertextualidade como característica estruturante de suas abordagens sobre a forma musical. Naturalmente, as obras discutidas poderiam, do ponto de vista da forma, ser vistas de modos muito diversos, a começar pelo próprio conceito de forma utilizado. Entretanto, entendemos que, guardadas as particularidades, as obras desses compositores, aqui abordadas, guardam elementos comuns na maneira de organizar as ideias musicais e sonoras.

A primeira noção, que nos parece comum a todos, é a de continuidade. Ela se expressa tanto no texto musical propriamente dito, quando é o caso, quanto nos escritos e entrevistas desses criadores. A direcionalidade e a continuidade sempre são citadas como elementos importantes ao conceberem a obra. Todos afirmaram a necessidade desses elementos tanto para a concepção formal quanto para o que imaginam ser uma recepção ideal de suas obras.

Essa ideia de continuidade se congrega com a de intertextualidade na produção de uma espécie “narrativa sonora” de uma imagem ou ideia. Foi possível identificar termos que representam, essencialmente, um modo particular de cada compositor de trabalhar a intertextualidade como elemento vivamente presente e fundamental para concepção formal da sua poética.

| Compositores | Tipos de Intertextualidade |
|-------------------|----------------------------|
| Flo Menezes | Transtextualidade |
| Rodolfo Caesar | Narratividade |
| Tatiana Catanzaro | Transdução |

Quadro 5 – Transtextualidade, narratividade e transdução.

Transtextualidade, narratividade e transdução não foram expressões criadas pelo autor dessa pesquisa. Elas estão presentes, ainda que de modo disperso, nos textos e falas desses compositores. Essas expressões representam a maneira como esses compositores explicam a relação entre os elementos motivadores de uma obra, sua conversão em materiais sonoros e a posterior organização dessas ideias num campo semântico-formal. Nas peças aqui analisadas, a intertextualidade é um mecanismo utilizado das mais variadas formas. Elaborada a partir do título ou do uso das palavras, de referências a outras obras (musicais ou não), de imagens ou fatos históricos, a intertextualidade surge nas obras como eixo que une a microforma, a escolha e elaboração do material sonoro, à macroforma, o modo como esses materiais reelaborados são organizados no contínuo do espaço-tempo musical.

Em *Volta Redonda*, como vimos, apenas o sentido mais literal das palavras já serviu de base tanto para uma dimensão formal do microsom quanto para a organização da macroforma; a circularidade, o *loop* são referências constantes. Ao mesmo tempo, a intertextualidade constrói outra dimensão: os timbres predominantemente metálicos referem-se à célebre usina siderúrgica de Volta Redonda, conhecida como a cidade do aço. É por meio dessas imagens, em tese não musicais, que Caesar elabora esses dois eixos que são desenvolvidos ao longo de toda obra. O mesmo pode-se dizer de *PAN*, na qual Menezes explora a própria palavra, na sua dimensão fonética, como fonte sonora e, ao mesmo tempo, os múltiplos significados que a palavra remete, os quais preenchem toda narrativa. Catanzaro parte não só das potencialidades simbólicas do texto, como em *A Dream within a Dream*, mas da sua própria tradução e transdução do elemento não musical e sonoro para a dimensão sonora, nesse caso, sintetizada no grito.

5 - O PROBLEMA DA FORMA EM DUAS OBRAS PARA VIOLÃO

5.1 Introdução

Nesse capítulo, iremos discutir as questões sobre forma aplicadas a duas obras musicais composta pelo autor dessa pesquisa. Uma das principais questões levantadas nessa tese é a de como encontrar saídas formais convincentes e coerentes, por mais imprecisos que esses termos possam ser, quando o compositor tem a sua disposição quase todas as possibilidades de exploração sonora, podendo usar qualquer linguagem e fonte, além de uma ampla gama de técnicas composicionais a disposição. Um compositor na atualidade pode se valer desde procedimentos seriais, passando pelos mais diferentes tipos de formas abertas, uso de tecnomorfismo, análise espectral do som como fonte primária, música mista, música eletrônica pura, etc., cada uma dessas vertentes compondo um complexo conjunto de técnicas e procedimentos e, potencialmente, uma visão estética da arte sonora ou musical. Apesar desse imenso cabedal de técnicas e tecnologias à disposição, a ausência de uma linguagem minimamente compartilhada produziu um impasse não só na relação compositor-ouvinte, mas na própria maneira como o compositor elabora para si mesmo sua poética.

5.2 Gest'Ação I para violão e live electronics (2015)

A obra *Gest'Ação I para violão e live electronics* foi escrita e estreada em 2015 como parte dos trabalhos de uma disciplina do Doutorado em Música na UNICAMP. Ela explicita bem as questões que permeiam toda problemática envolvida ao longo dessa tese: como estabelecer uma obra “coerente”, em que a macro e a microformas se relacionem de maneira orgânica, sem que haja qualquer orientação ou linguagem estética – como serialismo integral, espectralismo, minimalismo, indeterminismo, etc. – pré-estabelecida. Como veremos, a gênese e desenvolvimento da obra apresenta uma variada gama de ideias e procedimentos, tanto ligados ao universo instrumental quanto ao uso da eletrônica, nesse caso, em tempo real. Entretanto, nela a questão da forma se

apresentou de maneira explícita: a disposição de técnicas e procedimentos, ainda que feitas de modo coerente e fundamentado, produz uma obra formalmente coerente? Em que medida a simples disposição das ideias é suficiente para produzir uma obra formalmente sólida? Como foi dito reiteradamente nessa pesquisa, forma é uma categoria ontológica, ela existe independente da vontade consciente do compositor, por isso, em última instância, é estranho falar que uma música não tem forma, pois tal categoria independe da intencionalidade ou projeção do compositor. Todavia, estamos falando aqui da forma do ponto de vista do compositor, de como ele opera o sistema de relações temporais, em última instância de antes e depois, e espaciais, as sonoridades simultâneas. É nessa dimensão que a forma se tornou um problema para o compositor nessa obra. Não estávamos convencidos, ao final da obra, que havia um todo coerente a despeito do meticuloso processo de elaboração das ideias e dos materiais.

A peça se propõe a ser uma realização dos gestos instrumentais de um dado instrumento, no caso, o violão, aliado ao potencial de expansão, de aumento, desses gestos por meio eletrônico. A partir de um inventário de gestos instrumentais já estabelecidos para o violão, buscou-se elaborar uma peça que unisse, de maneira livre, a ideia de “técnica estendida” à de “escrita/instrumento estendido”, utilizando o *Pure Data* para programação do processamento de dados em tempo real.

Por se tratar da primeira experiência do autor na composição de música mista, unindo instrumento acústico à ferramenta eletrônica, a obra tem caráter exploratório, configurando mais um estudo tanto das duas interfaces em si propostas (escrita na pauta e uso de eletrônica) quanto da interrelações entre elas. Assim, as descrições dos processos aqui apresentadas têm pouca pretensão quanto à inovação, se focando mais na experiência de planejamento e execução e nas dificuldades delas decorrentes.

5.2.1 O conceito de “gesto” em música

O termo “gesto” dá margem a uma miríade de possibilidades interpretativas. Se pensarmos no nosso dia a dia, os “gestos naturais” pululam

e depende essencialmente de uma série de fatores externos – tais como cultura, época, educação. Esses gestos – numa conversa ou diálogo informal, por exemplo – são fundamentalmente idiossincráticos que, junto aos elementos externos, permitem a produção de algum significado, essencial ou complementar. Em música, a utilização e função dos gestos também variam de forma significativa e compreendem uma ampla gama de usos e significados para o criador, o *performer* e o ouvinte. Um compositor, por exemplo, pode usar o termo “gestos musicais” para designar uma sequência de eventos ligados aos parâmetros musicais ou a uma forma de pensamento. Nesse caso, o termo não alude diretamente ao contato físico com o instrumento musical. Para o instrumentista, entretanto, gestos podem ser entendidos principalmente como o conjunto de técnicas utilizadas para produção de som por meio do instrumento propriamente, mas também com movimentos corporais e postura do instrumentista (WANDERLEY, 2000).

François Delalande (1988), pioneiramente, criou uma categorização de gestos relacionada a instrumentos musicais a partir de observações sobre a prática instrumental de alguns pianistas. O pesquisador chegou as seguintes categorias:

A) Gestos Efetivos: aqueles que relacionados à produção de som

B) Gestos acompanhadores: movimentos corporais que acompanham a performance (movimento dos pés ou da cabeça, por exemplo)

C) Gestos figurativos: Gestos percebidos por um ouvinte sem a correspondência direta com os movimentos do *performer* (articulações, variações melódicas, por exemplo).

A partir desta qualificação, para os fins deste estudo, serão os gestos efetivos que nos interessarão, entre os quais estão os gestos instrumentais. Para C. Cadoz (1988), gestos instrumentais são aqueles específicos do canal gestual e aplicados a objetos materiais, nos quais a interação física com o objeto acontece. O autor difere três tipos de função do gesto instrumental:

1. *Ergotic*¹¹⁸: Ocorre transferência de energia entre as mãos e o objeto;

¹¹⁸ A manutenção do termo em inglês se dá pela aparente imprecisão dos termos encontrados em português.

2. *Epistremic*: Tipicamente envolve nossa capacidade e percepção muscular articulatória;

3. Semiótica: A função de sentido ou comunicação de uma intenção. Acontece no “canal gestual” (*gestural channel*), os dedos da mão esquerda geram pressão sobre as cordas e braço, cada corda responde à força aplicada pela ponta dos dedos. Esses gestos, ao lado do ferir sobre as cordas com a mão direita, produzem som, o qual dá sentido ao gesto instrumental.

Essas funções ocorrem no “canal gestual” (*gestural channel*), onde se dá o recebimento e envio de informação. No violão, o canal gestual são as mãos. Wanderley (2000) resume o gesto instrumental como uma modalidade específica do canal gestual, complementar aos gestos “mão vazias” e caracterizado como segue: 1) É aplicado ao objeto material e há interação física com ele; 2) Na interação física, fenômenos específicos são produzidos, dos quais o desenvolvimento formal e dinâmico podem ser dominados pelo indivíduo; 3) Estes fenômenos podem se tornar a base para mensagens comunicacionais e/ou ser a base para a produção de ação material.

5.2.2 Gestos no violão: breve mapeamento

Jonathan Norton (TORRES, 2011) explica que os princípios fundamentais de tocar violão são os mesmos, não importando o gênero, podendo ser classificados basicamente em (1) apoio do instrumento (postura) (2) funcionamento da mão esquerda e (3) funcionamento da mão direita. Dentre esses três aspectos, interessa-nos os aspectos relacionados mais diretamente ao gesto instrumental. Em relação as mãos esquerda e direita, o autor define então três tipos de “articulações gestuais”:

- a) *Ataques*: Articulações envolvidas em originar o som.
- b) *Sustains*: Articulações envolvidas em fase intermediária do som.
- c) *Saídas*: Articulações envolvidas em interromper o som

Desta forma os tipos de articulações tanto de uma mão quanto de outra podem ser classificados segundo essas três funções gerais. Para os propósitos desta pesquisa, todavia, essa diferenciação não é tão relevante,

assim, procederemos a uma classificação geral e não exaustiva dos gestos instrumentais das mãos esquerda e direita. No Quadro 6, encontramos uma lista dos gestos instrumentais com uma breve definição de cada.

| | Gestos Mão Esquerda | Definição |
|----|----------------------------|--|
| 1 | Harmônico Natural | atacar com a mão esquerda uma nota suavemente em um nó (traste ou não) e ferir a corda com a mão direita e então tira a mão esquerda |
| 2 | Ligado ascendente | após tocar com a mão direita |
| 3 | Ligado descendente | após o ataque com a mão direita “tirar” o dedo da mão esquerda produzindo som. |
| 4 | Percutir | Bater firmemente com a mão esquerda contra o braço do violão |
| 5 | Glissando | deslizar com a mão esquerda após o ataque até a nota seguinte |
| 6 | Vibrato | mover o dedo horizontal (para esquerda e direita) ou vertical (cima e baixo) |
| 7 | Bend | empurrar ou puxar a corda de maneira a alterar levemente a frequência |
| 8 | Trilo | alternância rápida entre ligados ascendentes e descendentes |
| 9 | mordente | espécie de trilo mais curto |
| 10 | <i>Damp</i> | Cortar o som retirando a pressão da nota |
| 11 | <i>Mute</i> | corta o som abafando a corda |
| 12 | Não-vibrato | deixar o vibrato natural |
| 13 | dedos entre as cordas | ruído |

Quadro 6 – Gestos Instrumentais da mão esquerda.

Em seguida, buscamos um modo de traduzir esses gestos em notação musical. A ideia inicial era a de que os gestos fugissem às amarras da notação, sendo focados mais no gestual físico e menos na sua representação notacional. Entretanto, isso demandaria a criação de toda uma simbologia específica para cada gesto que se, de um lado, possibilitaria maior liberdade de realização do intérprete, do outro, demandaria uma criatividade notacional que não conseguimos obter no momento. Desse modo, optamos por relacionar os gestos a certas figuras, parte das quais eles já estavam tradicionalmente associados.

Gestos mão-esquerda

Composer

1) Harmônicos 2) ligado ascendente 3) lig descendente 4) Percutir (Martelar)

5) glissando 6) vib 7) bend full 8) trilo ou trinado

9) mordente 10) dump 11) abafar com unhas 12) mute 13) n.v (não vibrato)

14) dedo embaixo das cordas 15) dedo entre as cordas: ruído

Figura 61 – Gestos da mão esquerda em notação.

No Quadro 2, vemos uma lista dos gestos instrumentais da mão direita e uma breve definição de cada e em seguida seu correspondente em notação musical (Figura 61)

| | Gestos Mão Direta | Definição |
|---|-------------------------------------|---|
| 1 | Ataque livre – dedo/ polegar | Ataque em que o dedo |
| 2 | Ataque com apoio – dedo/polegar | Ataque em o dedo “descansa” na corda imediatamente inferior |
| 3 | Harmônico artificial – polegar/dedo | Harmônico em combinação com a mão esquerda |
| 4 | Harmônico natural – polegar/dedo | Harmônico sem a necessidade (opcional) da mão esquerda |
| 5 | Ataque escovado | ataque com a polpa do dedo |
| 6 | Tambora | Golpe sobre as cordas próximo do cavalete |
| 7 | <i>Scratch</i> | Arranhar uma corda grave produzindo ruído |
| 8 | Rasgueado | Golpe sobre as cordas com os dedos da mão esquerda |
| 9 | Rasgueado trêmulo com um dedo | Simula um tremolo, mas com ataque em rasgueado com um dedo da mão direita |

| | | |
|----|---------------------|--|
| 10 | trêmulo (p + ima/) | Tremolo padrão – pami |
| 11 | Trilo corda dupla | Trilo usando a mão-direita |
| 12 | Pizzicato | Ataque abafado com a palma da mão |
| 13 | Pizz bartók | Ataque puxando e soltando a corda agressivamente |

Quadro 7 - Gestos Instrumentais da mão direita

Gestos mão-direita

a) ataque livre* b) ataque com apoio* c) A.H. (harmônico artificial) d) N.H (harmônico natural) e) ataque escovado

15 f) tambora g) slap h) scratch i) rasgueado j) rasgueado com tremolo k) tremolo de nota: dedo i, m ou a

26 l) tremolo: p + ami/ima m) trilo md (2 cordas): p a i m / p i ma n) pizz bartok o) pizz tapping

* não existe indicação convencional para ataque com apoio e sem apoio

Figura 62 – Gesto da mão direita na partitura.

Acrescentamos a essa lista o que chamamos de “gestos percussivos” (Quadro 8) que compreendem o uso de ambas as mãos independentemente, explorando o corpo do violão como um todo. Neste caso a própria definição já é a maneira de se referir ao gesto visto que não há qualquer terminologia minimamente consensual.

| N. | Gestos percussivos |
|----|---|
| 1 | dedos/unhas |
| 2 | polegar sem unha (poupa do dedo) |
| 3 | ataque com os dedos “normal”, individualmente |
| 4 | mão fechada (braço + corda) |
| 5 | palma da mão esquerda |
| 6 | palma da mão direita – golpe |

Quadro 8 – Gestos percussivos

No caso específico dos gestos percussivos, não há também uma notação comum que seja suficientemente recorrente, por isso, optamos por recursos visuais na partitura.

Gestos percussivos



Figura 63 – Gestos percussivos na partitura

A partir dessa miríade de gestos, buscamos a transformação e combinação dos mesmos em figuras e símbolos de forma a gerar uma ampliação do uso tradicional ao qual boa parte deles está ligado. Nesse sentido, adentramos o campo da técnica estendida.

5.2.3 Técnica estendida

Num sentido mais amplo, técnica estendida pode ser definida como técnica não usual, ou seja, uma maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas num dado contexto histórico e estético (FERRAZ; PADOVANI, 2011a).

A partir especialmente da segunda metade do século XX, o uso da técnica estendida passou a ganhar contornos cada vez mais sistemáticos. Percebe-se a construção de novos paradigmas em torno de um lado da noção de “som complexo”, novas sonoridades como os multifônicos ou os sons microtonais e, do outro, de uma aproximação composicional fortemente voltada à mecânica instrumental e às possibilidades gestuais do instrumentista (Ibid., p.26).

Um dos exemplos mais conhecidos dessa abordagem sistemática de técnicas estendidas é a série *Sequenze* de Luciano Berio. Nas trezes obras que compõe o conjunto, sempre para instrumento ou voz solos, o compositor utiliza

musical já ampliada em consequência do uso heterodoxos de técnicas instrumentais, agora se expande para outra plataforma, com a possibilidade de programação e reinvenção do material escrito por meio do processamento em tempo difuso ou real. Padovani e Ferraz ainda argumentam sobre um outro aspecto que permite a expansão física dos instrumentos: o uso de componentes eletrônicos como sensores e botões que estendem fisicamente a própria execução do instrumento/instrumentista, entre os quais poderíamos citar o *Basic Stamp* e o *Arduino*.

Por serem muito recentes, estas diversas abordagens carecem de terminologia precisa, e por fugir do escopo deste trabalho, apenas sugerimos a expressão “escrita estendida” para o uso de componentes eletrônicos de transformação em tempo real e “instrumento estendido” para inclusão de componentes físicos (*hardware*) ao instrumento de modo ampliar sua capacidade sonora.

5.2.4.1 Pure Data

Pure Data (Pd) é uma linguagem visual de programação aberta que permite músicos, artistas visuais, *performers*, pesquisadores e desenvolvedores criarem *softwares* graficamente sem a necessidade de escrever linhas de código. O *Pd* é usado para processar e gerar som, vídeo, gráficos em 2D/3D, e se comunicar com sensores, acessórios de entrada e MIDI. Ele é adequado tanto para o aprendizado de processamento multimídia e programação visual quanto para realização de sistemas complexos em projetos de grande escala. Existem duas versões do *Pd*. A primeira, conhecida por *Pd Vanilla*, foi criada e desenvolvida por Miller Puckette e foca no processamento de áudio e MIDI. A segunda, chamada *Pd extended*, como o próprio nome indica, é uma extensão do *Pd Vanilla*, incluindo várias bibliotecas escritas pela comunidade. *Pd extended* pode ser usado para renderização de gráficos, comunicação via OSC, processamento de arquivos binários, modelagem física, performances baseadas em sensores entre outras funções.

A programação do *Pd* se dá através da manipulação e associação de algoritmos. As funções algorítmicas são representadas por objetos colocados

numa tela chamada *Canvas*. Esses objetos são conectados por cordas (*cords*) nos quais os dados fluem de um objeto para o outro. Cada objeto realiza uma tarefa específica das mais simples operações matemáticas até as mais complexas funções de áudio e vídeo. Esses itens são organizados numa função algorítmica chamada *patch*. Por se tratar de uma linguagem eminentemente visual, mesmo quem desconhece a matemática que compõe os algoritmos é capaz de manipular e criar *patches*. Por ter sido a primeira vez que lidamos tanto com o *software* bem como com a composição de música mista, e pela grande e vasta biblioteca de *patches* desenvolvida pela comunidade *Pd*, decidimos, após uma pesquisa entre usuários da comunidade, utilizar *patches* já desenvolvidos, adaptando-os as necessidades da obra a ser composta. A ideia foi, portanto, associar cada seção da peça escrita em partitura a um determinado conjunto de manipulação sonora em tempo real, de modo a permitir que o ouvinte experimentasse tanto a versão “analógica” do som, oriunda diretamente do instrumento, quanto a simultaneidade desta versão com a sua transformação eletrônica.

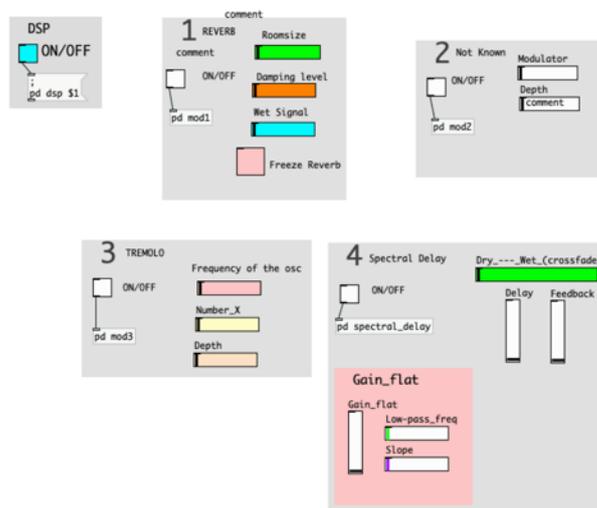


Figura 65 – *Patch* de *Gest' Ação I* criado no ambiente *Pure Data Extended*.

O *patch* desenvolvido para obra *Gest' Ação I* é composto de quatro módulos que são executados e manipulados ao longo da peça. O primeiro é um *Reverb* que inclui também o recurso de *Freeze reverb* em que num determinado momento (em milésimos de segundo) o som sob o efeito do *reverb* é congelado, gerando algo próximo a um ruído branco. O segundo módulo é composto

essencialmente de dois osciladores que recebem o sinal e permitem a transformação da frequência, velocidade e profundidade. O terceiro módulo simula um efeito bastante comum no violão, porém restrito a um tipo específico de abordagem técnica, o *tremolo*. Neste caso, o efeito pode ser aplicado a qualquer tipo de som gerado no instrumento reconfigurando a própria noção do gesto instrumental. Por fim, o quarto módulo é composto de um *Delay* espectral. O termo espectral se refere ao espectro do som, ou seja, a distribuição das frequências que ele contém. Todo som possui diversas ondas senoidais com frequências distintas, chamada de fundamental e parciais (também conhecidas como harmônicos). No *Spectral Delay* é usado a FTT¹¹⁹ para dividir o som em bandas ou partes extremamente pequenas. Um *delay* diferente é então aplicado para cada uma dessas bandas antes do som ser ressamplado. O resultado é que o som original é descaracterizado sendo possível ouvir as parciais soando em momentos distintos.

A construção desses módulos se deve fundamentalmente ao trabalho do programador e músico Pierre Massat que reelaborou alguns materiais disponíveis no fórum sobre *Pd* na internet e os disponibilizou em seu site¹²⁰. Construímos assim o *patch* de *Gest'Ação I* a partir do trabalho de reelaboração do programador, adequando-os as necessidades desta obra, realimentando assim esse esforço contínuo de reinvenção que caracteriza a própria essência do projeto *Pure Data*.

5.2.5 A obra e a questão da forma

Como tem sido discutido nessa investigação, o problema da forma se apresenta quando, mesmo diante de uma ampla gama de materiais, ideias e técnicas, o compositor se vê diante de dilemas sobre o modo como dispor e organizar essas ideias. No caso da obra *Gest'Ação I*, as ideias estão bem claras

¹¹⁹FFT (*Fast Fourier Transforms*) é um algoritmo para computar a discreta *Fourier transform* e sua inversa. A análise de Fourier converte tempo (ou espaço) em frequência e vice-versa; uma FFT computa rapidamente tais transformações ao fatorar a matriz DFT em um produto de fatores esparsos (quase zero). Como resultado, *Fast Fourier Transforms* são usados amplamente para muitas aplicações em engenharia, ciência e matemática. As ideias básicas foram popularizadas em 1965, mas alguns algoritmos foram derivados desde de cerca de 1805. (Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Fast_Fourier_transform)

¹²⁰<https://guitarextended.wordpress.com>

e os materiais produzidos são razoavelmente abundantes. A relação entre o instrumental acústico e a eletrônica, ainda que pudesse ser melhor desenvolvida, também está posta. Entretanto, ter um conceito central (o gesto instrumental), materiais musicais e sonoros (a definição de um rol de gestos e sua representação notacional), um conjunto de *patches* combinados com um determinado propósito, tudo isso cria uma obra? O foco nos materiais e seu desenvolvimento é frequentemente descrito como principal, quando não único, elemento na construção da poética e da forma da obra em parte expressiva da produção musical contemporânea. No entanto, mesmo a mais fundamentada construção e elaboração de técnicas e ideias não produz, parece-nos, uma obra temporal e espacialmente localizada. Em *Gest'Ação I* nos deparamos com alguns desses dilemas que são eminentemente ligados à forma. Como explorar os gestos de modo a produzir uma narrativa coerente, na qual os gestos, conceito e elemento fundamental da obra, pudessem se relacionar uns com os outros de modo consequente e não como mera disposição aleatória e gratuita?

Gest'Ação I
Gesture Study
for guitar & live electronics

Jorge L. Santos
(2015)

The image shows a musical score for 'Gest'Ação I' by Jorge L. Santos (2015). It is a 'Gesture Study' for guitar and live electronics. The score is divided into two staves: 'Guit' (Guitar) and 'Elect.' (Electronics). The guitar staff features several highlighted sections: 'Gestos MD' (Musical Gestures) in a light blue box, 'Gestos ME' (Musical Gestures) in a light green box, and 'Gestos percussivos' (Percussive Gestures) in a light red box. The electronics staff includes a 'DPS ON' button and a '1 ON' button. The score includes dynamic markings such as 'ffz', 'mp', and 'ff', and performance instructions like 'on the bridge'. The guitar staff also shows fret numbers (XII, 8) and a 'PPP' marking for the electronics staff.

Figura 66 – Gestos na primeira página de *Gest'Ação I* (SANTOS, 2019).

Na primeira página (Figura 66) de *Gest'Ação I* é possível logo de início ver a tentativa de combinação de alguns dos materiais (gestos de mão esquerda, mão direita e percussivos) elencados anteriormente. A decisão sobre como transformar os gestos físicos listados em figuras (musicais) e principalmente como relacionar os gestos uns com os outros é exatamente um típico problema da forma. O conceito sobre o qual se iniciou a obra é a exploração do gesto na

sua dimensão física e visual, sua relação com determinadas figuras, mas não havia um projeto estético ou uma poética definidos, ou seja, não havia qualquer narrativa a ser contada. Como vimos no Capítulo 4, é comum compositores construírem um fio condutor que, embora longe de ser perceptível ao ouvinte, ajuda-os a dispor e concatenar os objetos sonoros que pretendem trabalhar. Na obra *Gest'Ação I*, todavia, não tínhamos estabelecidos qualquer referência nesse sentido. A ideia era simplesmente verter para música os gestos instrumentais, ampliando-os pelo uso da eletrônica. A ausência de uma poética mais subjetiva se revelou um problema para organização dos objetos na obra. Por onde começar? Que gestos deveriam vir primeiro, quais gestos poderiam ser relacionados num mesmo evento? Deveríamos trabalhar com os gestos de modo separado, a partir da divisão inicial – mão esquerda, mão direita e percussivos – ou sempre estabelecer uma sequência de gestos de classificação distintas? Qual critério deveria ser adotado para essa organização já que não havia qualquer hierarquia estabelecida entre os gestos? Deixar-se guiar pelo ouvido não seria reproduzir os vícios de um compositor que, nesse caso, também era violonista e, portanto, tendente a repetir o que sua memória física e auditiva de intérprete lhe sugere?

Do ponto de vista da macroforma, como os gestos se equivalem e praticamente não se repetem, o uso dos módulos do *patch* pode ser um fator de seccionamento ao lado das indicações de andamento e expressão:

| | |
|--|------------|
| Energic – Calm | módulo 1 |
| Largo/Very slow, acelerando – Quiet – Free n' | módulo 4 |
| Dry – Freely changing rhythm – Slow | |
| Lontano – Rhythmic | módulo 3 |
| Smoothly legato | sem módulo |
| Slowly acelerando poco a poco – Energic | módulo 2 |
| Like improvising – Lento, acelerando gradually | Módulo 4 |

Quadro 9 – Relação entre seção e módulos do *Patch* de *Gest'Ação I* (SANTOS, 2019).

Há um relativo predomínio do módulo 4 do *patch* na obra, sobretudo, pela sua maior variedade de recurso. As seções, a partir dos andamentos,

todavia, não possuem uma distribuição equilibrada de gestos. A seção correspondente a “Energic”, por exemplo, possui sete gestos concatenados (Figura 67).

Gest'Ação I
Gesture Study
for guitar & live electronics

Jorge L. Santos
(2015)

The image shows a musical score for the 'Energic' section of 'Gest'Ação I'. It consists of two staves: 'Guit' (Guitar) and 'Elect.' (Live Electronics). The guitar staff has seven numbered gestures (1-7) with dynamic markings: *sfz*, *mp*, *ff*, and *ppp*. Gesture 7 is marked 'on the bridge'. The live electronics staff includes a 'DPS ON' button and a '1 ON' button with a power symbol.

Figura 67 – Número de gestos na primeira página de *Gest'Ação I* - Jorge L Santos

Já na seção *Calm*, apenas três gestos, dois deles muito semelhantes o tapping e o pull-off (Figura 68), estão apresentados:

Calm

The image shows a musical score for the 'Calm' section of 'Gest'Ação I'. It consists of two staves: 'Guit' (Guitar) and 'Elect.' (Live Electronics). The guitar staff has three numbered gestures (1-3) with dynamic markings: *ppp*, 'noisy' pull-off, and *fff*. The live electronics staff includes a 'DPS ON' button and a '1 ON' button with a power symbol.

Figura 68 - Gestos na seção "Calm" em *Gest'Ação I* (SANTOS, 2019).

5.2.6 Considerações

A possibilidade de pensar a composição para violão sob dois prismas, buscando ao final interrelacionar-los, foi o principal objetivo desta obra. De um lado pensar um aspecto bastante característico do violão – ao lado do seu timbre – que é o conjunto de gestos que compõe ou forma parte de sua técnica instrumental. Do outro lado, pensar nas perspectivas abertas pelo uso da

tecnologia na reinvenção sonora e mesmo a ampliação do contexto musical em que o instrumento pode ser inserido.

É preciso ressaltar o caráter experimental, não apenas – e em certa medida muito menos – da tecnologia, mas do nosso uso da mesma. Relatar o processo de composição de *Gest'Ação I* é descrever um processo em formação, um *working progress* em todos os sentidos, seja do aprendizado das ferramentas, seja da manipulação das mesmas, seja na construção de poética pessoal que lide com esse imenso universo por se revelar. Nessa obra, de modo muito claro, o problema da forma se apresentou como o principal empecilho. A decisão, em tese arbitrária, de dispor dos gestos de uma certa maneira, sem uma base sólida de por quê um dado gesto era seguido do outro nos gerou dúvidas e insatisfação. Em parte, porque vínhamos de um modo de pensar a composição mais cartesiano em que a forma, a disposição e relações dos objetos e parâmetros, tem uma justificativa e explicação. Percebemos que a ausência de uma poética mais clara, algo que identificamos com frequência – dos modos mais diversos – nas obras analisadas nessa pesquisa, também gerou uma dificuldade pessoal de dar sentido ao todo. A decisão de retornar a peça e repensar a escrita instrumental sem tanta preocupação de evitar figuras rítmicas que remetessem à escrita tradicional, foi parte do processo de amadurecimento para potencializar as ideias dos gestos como elemento central da poética da peça, o que pode ser avaliada na versão 2 da obra nos anexos desse trabalho.

5.3 Uma Noite no Rio, para violão solo: um ensaio incompleto da forma-momento

A ideia para a obra *Uma Noite no Rio: 3 vihuelistas na Lapa* para violão solo surgiu após estudos e reflexões que resultaram no Capítulo 2 dessa tese, sobre as formas seccionais e a forma-momento. O objetivo foi tentar emular uma forma-momento tendo como base alguns princípios expostos por Stockhausen.

Como visto, a ideia de momento na formulação stockhausiana era de um conjunto de eventos autocontidos que rompessem com a sequencialidade do discurso musical. Tendo como modelo a peça *Momento* de Stockhausen, o

projeto inicial era também desenvolver três grandes momentos com determinado perfil e conteúdo e um momento I (informal ou intederminado). A Figura 69 ilustra os Momentos da obra de Stockhausen e a Figura 70 nossa projeção inicial de momentos da nossa peça:

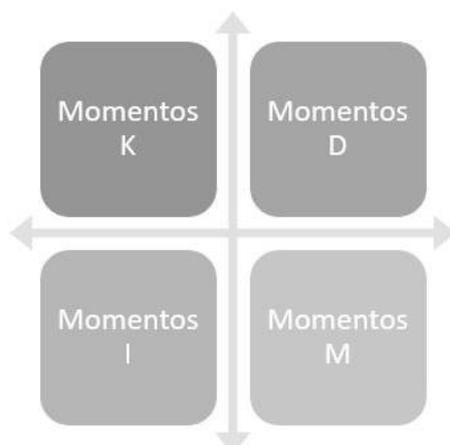


Figura 69 - Momentos K, D, M e I de Momento de Stockhausen



Figura 70 - Momentos de *Uma Noite no Rio* para violão – (SANTOS, 2019).

Assim como Stockhausen defendia que os momentos seriam não apenas um recorte temporal, mas sobretudo um “modo de ser” ou característica, buscamos, sem recorrer a precisão dos graus de mudança estabelecidos pelo compositor¹²¹, modos de ser distintos para cada momento como expresso no Quadro 10.

¹²¹ Ver cap. 2, seção 2.3.1

| | Momentos Milan | Momentos Mudarra | Momentos Narváez |
|----------------|--------------------------------|--|--------------------------------|
| Escrita | Notação tradicional | Mista | Gráfica |
| Textura | Ponto e contraponto | Mista | Grupos e Massas |
| Tempo | Periodicidade e aperiodicidade | Indeterminado | Periódico – aperiódico - livre |
| Interferência* | Samba/choro | Submomentos Mi ou Na / improviso samba ou funk | Funk/improviso percussivo |
| N° submomentos | 3 | 2 | 1 |

*equivalente a Inserções da obra *Momento* de Stockhausen

Quadro 10 – Características ou modos de ser dos Momentos em *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

O Quadro 10 dialoga com a classificação semelhante apresentada no Capítulo 2 sobre *Momento*¹²².

Além dos Momentos principais, há um momento que, assim como na obra de Stockhausen, funcionaria como neutralizador, quebrando possíveis continuidades. Como dissemos na seção 2.4 do Capítulo 2, o Momentos I significa momentos informais, ou extremamente indeterminados: bastante vagos, estáticos, sem direção (STOCKHAUSEN, 2009, p. 67). Na nossa obra, decidimos que tal momento seria caracterizado por 1) trechos muito curtos de peças dos vihuelistas que dão nome ao momento tocado anteriormente; 2) funcionaria como uma antitransição; 3) estabeleceria de forma mais explícita a relação intertextual.

Aqui aparece outro elemento importante: a intertextualidade. Diferentemente da obra *Momento*, nossa obra se originou não apenas da intenção de explorar, de modo flexível a forma-momento, mas de uma imagem fantasiosa: três vihuelistas renascentistas caminhando em pleno século XXI nas ruas do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Há aí dois elementos concretos de informações musicais: a própria obra dos vihuelistas escolhidos, Luys Milan, Alonso Mudarra e Luys de Narváez, de um lado, e os diversos gêneros de música popular que marcam a paisagem sonora da região da Lapa. Os *Momentos I* foram divididos em três tipos de I-Mi, I-Mu e I-Na, cada um deles reunindo fragmentos de obras, com graus diferentes de alteração do original, de cada um dos vihuelistas como ilustra a Figura 71.

¹²² Ver Cap. 2 Quadro: Características dominantes dos Momentos K, M e D em *Momento* de Stockhausen

*Tocar fragmentos em qualquer ordem.
Tocar mínimo de 3
Repetir se desejar
Improvisar no estilo

Uma noite no Rio: 3 vihuelistas na Lapa

Durata: non piu che 40"

Para violão

I-MU

Jorge L. Santos (2017)

Ad libitum

Figura 71 - Momento I-Mu - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2018).

Cada momento I deveria ser tocado depois do Momentos correspondente. Se o intérprete decidisse começar pelo *Momentos Mudarra*, teria que tocar, necessariamente, o *Momento I-Mu* após o Momentos principal. O violonista pode escolher qualquer dos fragmentos em qualquer ordem, sendo obrigado a tocar no mínimo três deles. Procuramos criar um *Momentos I* que tivesse o mesmo efeito de antitransição, porém não por seu conteúdo ser “vago, estático”, mas por soar diatônico tonal-modal. Os excertos foram extraídos de obras muito populares entre os violonistas clássicos, apesar de escritas originalmente para vihuela, como *Fantasia X* de Alonso Mudarra, *Canción del Emperador* e *Diferencias sobre Guardame las Vacas* de Luys de Narváez, e *Seis Pavanas* e *Fantasia del Quarto Tono* de Luys Milan.

A outra referência musical vem da imagem dos compositores do século XVI percorrendo as ruas da Lapa expostos aos gêneros musicais presentes rotineiramente na região. Na obra esses elementos surgiriam de maneira disforme, ora num conjunto de figuras rítmicas que remetem a certo estilo, ora interferência explícita do discurso musical dominante do Momento. Elas representam um equivalente das Inserções da obra *Momento*, as quais são excertos inseridos pelo intérprete a partir de indicações do compositor.

O material geral da obra deveria ser obtido a partir da análise do

espectro sonoro de um excerto de áudio gravado de vihuela, gerando um campo harmônico microtonal. Em seguida utilizando ferramentas do software OpenMusic como o *omquantify (rhythm quantification)* produzir figuras e gestos complexos.

Iremos exemplificar como se deu o processo de construção da obra no único dos momentos que foi composto e estreado, o *Momentos Milan*.

5.3.1 Momentos Milan

Os *Momentos Milan*¹²³ são compostos de três submomentos. Esse Momentos, como visto no Quadro 11, possui as seguintes características ou, nos termos de Stockhausen, modos de ser:

| Momentos Milan | |
|----------------|--------------------------------|
| Escrita | Notação tradicional |
| Textura | Ponto e contraponto |
| Tempo | Periodicidade e aperiodicidade |
| Interferência* | Samba/choro |
| N° submomentos | 3 |

Quadro 11 - Características gerais de Momentos Milan em *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

Seguindo essas características, utilizamos um fragmento de som de um acorde executado numa vihuela, a partir do qual foi gerado um conjunto de frequências aleatórias. Em seguida, por meio do objeto *omquantify* produziu-se figuras rítmicas periódicas e aperiódicas como ilustra a Figura 72.

¹²³ Gravação ao vivo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M-_WkyE1kAU

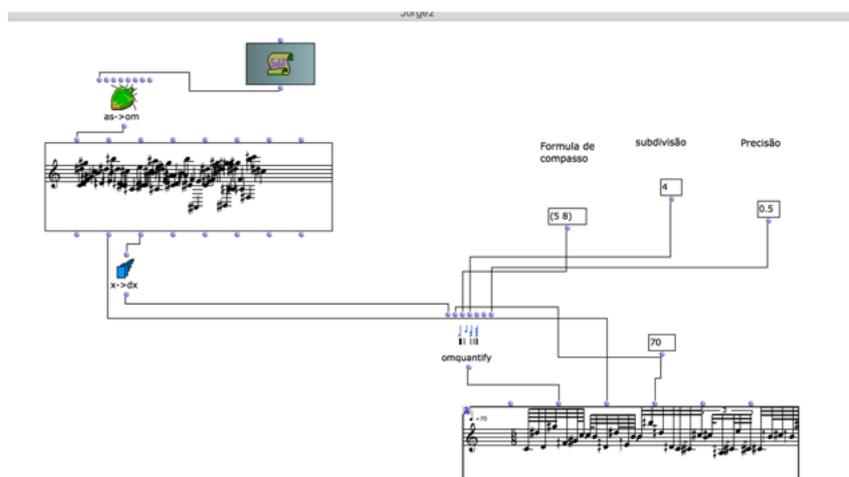


Figura 72 - Geração de figuras para Momentos Milan (*Uma Noite no Rio*) no OpenMusic.

Desse modo, foram produzidas diversas sequências ora mais regulares ora mais irregulares, como exemplifica a Figura 73, as quais seriam utilizadas de acordo com o caráter predominante de cada submomento.



Figura 73 – Excerto produzido no OpenMusic para *Uma Noite no Rio* – Momentos Milan.

Em *Momento*, Stockhausen classifica alguns submomentos como puros, os quais não teriam qualquer elemento de outros submomentos ou Inserções. No nosso caso, o momento 1 se converteu, de certa forma, nessa espécie de submomento puro, pois não há presença de “modos de ser” de outros submomentos nem Inserções. Como resultado, trata-se de um momento bastante breve em que predomina a notação tradicional, certa aperiodicidade, uma textura marcada por uma linha, ou ponto se pensarmos na ideia oposta (o contraponto) (Figura 74).

3 vihuelistas na Lapa

Momentos - Milan

for guitar

JORGE L SANTOS
(2017)

MILAN-I

Ad Libidum - Como que improvisando

The musical score for Milan-I consists of three staves of music. The first staff begins with the instruction 'Deciso' and a dynamic of *f*. It features a series of notes with a long slur over them, including accents and dynamic markings of *ff*, *mp*, *f*, *p*, and *mp*. Performance instructions include Δ_{full} , 'Dolce', and 'L.V.'. The second staff starts with a dynamic of *p* and includes a triplet of notes, followed by dynamics of *p*, *f*, *mp*, and *ff*. It also features Δ_{full} and 'L.V.' markings. The third staff begins with a dynamic of *ppp* and includes a 'L.V.' marking. It contains a section with a dynamic of *fff* and another with *pp* and *fff*. Performance instructions include 'Desafinar corda para baixo aprox. 1/4 tom' and 'bend down'. The score is signed '© Jorge Santos'.

Figura 74 - Submomento Milan-I - Uma Noite no Rio (SANTOS, 2019).

O submomento Milan-II se utiliza de uma textura diametralmente oposta como elemento central: a polifonia contrapontística. Ao mesmo tempo, extrai da própria obra do Milan essa estrutura central. Como a ideia da formamomento, em tese, é a da descontinuidade, outras texturas e eventos ocorrem para contrabalançar a escrita predominante. A Figura ilustra essa tentativa de criar camadas, ainda que não justapostas, em que predomina o “modo de ser” do submomento, porém contrastado com outros elementos que, no caso, remetem a ideia de ponto, ainda que de modo distinto do submomento Milan-I.

para violão
Milan II

Jorge L. Santos

Lento e espaçado

Ad libitum

Andado e un poco marcato

2

Ad libitum Repetir em qualquer ordem

Ressonante (molto campanella)

Figura 75 - Primeira página do submomento Milan-II - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

Nesse submomento, ocorrem as primeiras Inserções que, no nosso caso, nomeamos de Interferência, pois é exatamente isso que elas representam no discurso musical que se desenvolve. No caso do submomento Milan-II, temos uma Interferência por meio de trechos de choro. Na primeira versão da obra, elaboramos trechos originais a partir de elementos rítmicos do choro que, entretanto, não se soavam exatamente como um choro tradicional.

Na segunda versão, decidimos transformar essa interferência em citações literais de choros referenciais do gênero, deixando ao intérprete a possibilidade de substituir por outro trecho ou improvisar no estilo. A imagem, claro, seria do vihuelista atravessado pelas figuras rítmicas do choro em meio as ruas da Lapa.

20

Ritmico como Choro
24 *Com vigor*
f marcato

Largo (subito)
26

Ritmico
30 *mf marcato*

Figura 76 - Trecho de Interferência (Inserção), na sua 1ª versão, no submomento Milan-II - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

O momento Milan-III é marcado pela aperiodicidade dominante, uma textura mais linear, com alguns contrapontos implícitos (Figura 77)

Jorge L. Santos

Vivo Deciso $\text{♩} = \text{c. } 280$

Guitar *f*

Gtr. *p ima* *bend down* *poco accel.* **Tempo primo** *f*

Gtr. 5:4 5:8

Figura 77 - Página inicial do submomento Milan-III - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

Na 2ª versão, o trecho que compõe a Interferência se caracterizou por alguns compassos de uma melodia tonal em ritmo de samba

"Sambando no Semente"

$\text{♩} = \text{c. } 70$

19

Executar qualquer outro trecho de samba ou improvisar no estilo

Libero

23 *subito*

Figura 78 - Interferência (Inserção) no submomento Milan-III - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

Embora a forma-momento preconiza a quebra de antes e depois e, portanto, a repetição literal de eventos anteriores, decidimos encerrar o Momentos Milan com uma remissão explícita ao primeiro momento (Figura 79), explicitando nossa tensão com muitas das noções que o conceito mais rígido de forma-momento engloba.

The musical score for guitar (Gtr.) shows measures 26 to 31. Measure 26 is marked 'Libero' and 'subito' with a dynamic of *f*. It contains three groups of seven sixteenth notes. Measures 27 and 28 also have groups of seven sixteenth notes. Measure 29 is marked 'Vivo Subito' and *ff*, containing a group of six eighth notes. The piece ends with a final measure containing a whole note chord.

Figura 79 - Compassos finais do submomento Milan-III - *Uma Noite no Rio* (SANTOS, 2019).

A segunda versão da obra, realizada bem depois da primeira, embora não tenha mudanças substanciais agrega uma maior flexibilização do projeto inicial, como a transformação das Inserções em trechos ou improvisos em gêneros populares típicos da região da Lapa como o Choro no *Milan II* (Fig.

The musical score for guitar (Gtr.) is titled 'I - Como choro' and starts at measure 24. It is in 2/4 time. The first system contains measures 24 and 25, with a melodic line and a bass line. The second system contains measures 26 and 27, also with a melodic line and a bass line. The instruction 'Qualquer outro choro característico' is written below the first system. The piece ends with a final measure containing a whole note chord.

Como a ideia das Inserções, como dito no Cap. 2, pode ser tanto de interromper o fluxo de um momento quanto de aparecer como uma camada simultânea a mais, as Inserções nessa obra, chamadas de Interferências, como o próprio nome sugere surgem como rupturas nos vários sentidos ao mesmo tempo que acrescentam, no caso de *Milan II* uma espécie de camada extra as duas que compõem a música.

5.3.2 Considerações

Desde o princípio, ficou-nos explícito que seria uma tarefa bastante difícil aplicar os conceitos de forma-momento, especialmente numa obra solo, cujo modelo era uma peça para diversos instrumentos e vozes. Um dos principais problemas abordados nessa pesquisa é como encontrar saídas formais mesmo quando temos um rol de elementos materiais e técnicos disponíveis. Tomada de maneira flexível, a forma-momento pode gerar

interessantes soluções. A ideia inicial de *Uma Noite no Rio* possui tanto elementos “narrativos”, a imagem dos vihuelistas em pleno século XXI nas ruas da Lapa, quanto sonoros, as obras desses vihuelistas e as ideias sonoras que a imagem inicial sugeria. Ao estabelecer “modos de ser” para cada Momentos, tínhamos a possibilidade de estabelecer uma orientação geral para a forma de cada parte da obra.

Entretanto, como vimos no Capítulo 2, a ideia de forma-momento depende fundamentalmente da não sequencialidade e da descontinuidade. Para estruturar uma, pretensa, verticalidade do tempo, Stockhausen estabelece, em *Momento*, uma densa teia de relações milimetricamente calculada, na qual o autor acredita ser possível construir uma forma em que a experiência de um dado momento independa do que vem antes ou depois, sem abrir mão de certa unidade que caracterizaria esses momentos como uma única obra e não como peças isoladas. Em *Momento*, Stockhausen conta com uma ampla e variada instrumentação que o permite realizar grandes variações paramétricas dentro e entre os momentos. Os graus de mudança podem ser objetivamente aplicados de acordo com o nível de homogeneidade de um dado submomento. Essa tarefa se torna virtualmente impossível quando se trata de um instrumento solo como o violão. Mesmo que se tentasse adotar uma cópia literal do modelo proposto por Stockhausen não haveria recursos sonoros suficientes para tamanha variedade exigida. Mais do que isso, não acreditamos que o resultado fosse minimamente revelar qualquer coisa parecida com uma verticalização do tempo.

Momento teve três estreias em que cada uma delas uma nova parte era acrescentada. É uma obra grandiloquente não só pela engenharia formal, mas pela duração, mais de uma hora na sua versão mais completa, e, como dito, pelo número de instrumentos e vozes. Acreditamos, todavia, que mesmo se decidíssemos adotar esse modelo em uma formação instrumental mais ampla, a ideia de que toda essa meticulosa estruturação permitiria uma experiência temporal vertical nos parece improvável. Isso não significa que a forma-momento não possa se configurar como uma saída formal válida. Para além de conjecturas sobre o campo da recepção do ouvinte, ideias da forma-momento permite construir certo sentido de unidade numa obra, mesmo quando elas resultam em

sonoridades bastante distintas e descontínuas.

No caso da proposta inicial de *Uma Noite no Rio*, já no primeiro Momentos, ficou claro que teríamos dificuldade de evitar certas recorrências e mesmo figuras e gestos comuns ao instrumento. Embora tivéssemos feito o esforço de evitar uma escrita muito idiomática, certos limites nos empurravam para soluções um pouco mais afeitas a lógica do instrumento. A ideia de que cada Momentos comporia uma única obra nos parece cada vez mais frágil. Parece-nos mais razoável entender que cada Momentos pode vir a compor uma obra relativamente isolada numa série, cujo material e estruturação tem base comum. Se tocadas de maneira isolada, os *Momentos I* perdem o sentido original. Entretanto, como cada um trata de excertos dos compositores-vihuelistas que inspiram e substanciam a obra – e cujo material de base é extraído das obras deles – a execução dos momentos neutralizadores podem gerar um interessante resultado ao mesmo tempo descontínuo com a sonoridade da peça e profundamente interligado.

CONCLUSÃO

Essa pesquisa tratou de um olhar, entre vários possíveis, sobre a forma musical. A forma, aqui trabalhada, não é a da morfologia do som, foco de muitas das pesquisas a partir do advento do microssom. Ela não também não trata da forma como uma estrutura pré-determinada, como um molde ou uma concepção mais ou menos estabelecida nos limites de uma determinada “gramática” comum. Ela se volta para uma ideia de forma que diz respeito ao modo como os objetos, figuras e/ou materiais sonoros podem se relacionar no espaço e no tempo de uma dada obra. A perspectiva adotada é a do compositor, ainda que matizada pelas mais diversas referências teóricas, pois toda investigação tem como problema central a seguinte questão: como o compositor organiza as relações entre sons, figuras, gestos e/ou objetos sonoros e musicais tanto no nível micro quanto macro da obra?

O estudo buscou problematizar a forma a partir da premissa de que o século XX testemunhou a ruptura, ao menos para uma parte da produção composicional de concerto, de paradigmas musicais comuns que, entre outros, sustentavam uma organização mínima da forma baseada em noções de linearidade, sequencialidade, desenvolvimento, variação e repetição. Da hierarquia entre os parâmetros sonoros, entendidos aqui, esquematicamente, como categorias distintas (altura, duração, timbre, dinâmica, harmonia) à organização sequencial e direcional do texto musical, compositores passaram a romper com noções longamente enraizadas. O advento da gravação e, posterior, da manipulação interna do som não apenas criaram um novo campo de possibilidades na música, mas aumentaram ainda mais a atomização da experiência sonora. Ao fim, se absolutamente qualquer som audível é passível de ser concebido e projetado como música, se agora falamos de escuta e não tanto de música ou obra como algo claramente definido, como organizar esses sons de modo a que eles produzam algo parecido com a ideia de obra? Quais saídas os compositores adotaram para estabelecer algum tipo de princípio que fundamentasse suas escolhas entre os materiais sonoros e/ou técnicas utilizadas e sua disposição numa obra.

Naturalmente, essas perguntas teriam dezenas de respostas diferentes a depender da obra, do compositor ou do enfoque. Assim, decidimos fazer alguns recortes que, embora generalista, nos permitiram um panorama de duas correntes basilares da música de concerto dos nossos dias. O primeiro foi tratar dessa questão a partir de experiências formais não sequenciais, tendo como foco a mais radical delas, a forma-momento. Em seguida, tratar de uma outra experiência nos primeiros anos do Pós-Segunda Guerra: as abordagens de formas abertas dos compositores da Escola de Nova York – John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Outras obras, dentro de determinados grupos ou correntes estéticas poderiam ser parte desse estudo. Entretanto, buscamos adotar essas duas vertentes por entendê-las, em certa, medida paradigmáticas da música contemporânea. As soluções formais não sequenciais, culminando com a forma-momento, tem em comum um tipo de solução formal mais vinculada aos desenvolvimentos da música de concerto na Europa, cujo epicentro foi Darmstadt. Por outro lado, as soluções estéticas e formais do grupo de Nova York não apenas partiam de outras leituras dos dilemas da música contemporânea, ainda que com algum diálogo com o que ocorria do outro lado do Atlântico, mas resultaram em experiências profundamente singulares e radicais no campo da micro e macroformas.

Poderíamos ter discutido como se deu algumas soluções localizadas ligadas a diversas outras correntes como a soluções propostas por Steve Reich, na corrente chamada de Minimalismo, as saídas encontradas pelos spectralistas Gérard Grisey ou Tristan Murail ou ainda obras de Brian Ferneyhough, ligado à Nova Complexidade. Isso sem falar de outras ausências que antecedem esses nomes e grupos como Édgard Varèse, ou são contemporâneas das obras e compositores apresentados nesses capítulos da tese, como Iannis Xenakis. Diante dessa vasta e quase infinita gama de possibilidades, decidimos, após tratar do problema junto aos “clássicos” contemporâneos, incluir algumas soluções formais apresentadas por compositores brasileiros que, de certa forma, dialogam intrinsecamente com várias dessas tradições.

Com trajetórias distintas, Flo Menezes, Rodolfo Caesar e Tatiana

Catanzaro têm em comum o fato de terem estudado e produzido longamente na Europa, sendo claramente influenciados por diversas dessas correntes mencionadas, seja o Pós-serialismo de Darmstadt, seja a Música Concreta francesa, ou ainda o Espectralismo. Se para discutir a forma nas obras de compositores mais “clássicos”, utilizamos, ao lado da produção musicológica, escritos, entrevistas e depoimentos desses criadores, no caso dos três compositores brasileiros tratados nessa pesquisa, foi possível não apenas ler o que eles escreveram sobre suas poética e pensamento musical e analisar suas obras, mas o contato direto com suas ideias por meio de entrevistas e diálogos informais disponíveis publicamente. O resultado da análise da obra e do pensamento desses três criadores brasileiros foi alguma convergência, não explícita, de certo princípio segundo o qual esses compositores organizam a forma em algumas de suas obras. Se é possível dizer que Menezes tem uma perspectiva mais próxima de uma noção isomórfica da obra musical e Caesar e Catanzaro demonstram uma concepção mais heteromórfica, os três convergem, cada um a sua maneira, no uso de diversos níveis de intertextualidade. Mesmo com práticas musicais bem distintas – as obras de Caesar analisadas eram puramente eletroacústicas, as de Menezes mista e eletroacústica e as de Tatiana, mista e instrumental acústica – elas recorreriam a diversos tipos de intertextualidades como saída formal que tanto para uma poética mais geral da obra quanto para as relações espaciais e temporais entre os objetos sonoros desenvolvidos, os quais também guardavam relação fundamental com a imagem, ideia, evento ou materialidade motivadora das obras.

Por fim, buscamos ilustrar alguns dos problemas ligados a forma que compositores podem enfrentar relatando nossos próprios dilemas em duas obras. Na primeira, o problema da forma está intimamente ligado ao que tratamos desde o início da investigação, o fato de termos materiais sonoros, ideias consolidadas, técnicas e procedimentos que, todavia, não garantiam a realização de uma obra com alguma coerência formal. Por coerência, claro, não estamos falando de uma lógica desenvolvimentista ou mesmo por variações rígidas, mas algo além da mera sucessão de materiais ou ideia sonoras sem uma relação muito consistente nessa disposição espaço-temporal. Em

Gest'Ação I para violão e *live electronics*, o conceito central, o gesto instrumental, a ideia de expandi-lo por meio dos dispositivos eletrônicos, não foram elementos suficientes para uma construção, no nosso entender, coerente da relação macro e microformas. Apenas quando decidimos abrir mão de uma estruturação mais rígida foi que, numa segunda versão da peça, a relação gesto e figura ganharam mais identidade e passaram a compor relações tanto hierárquicas quanto temporais no decorrer da obra. A preocupação em evitar a todo custo a repetição e figuras rítmicas padrões no idioma do instrumento, deu lugar a necessidade de que a relação entre micro e macroforma, ou seja, no caso dessa obra, entre os gestos instrumentais elencados e sua distribuição e desenvolvimento no todo, dependesse de recorrência e variações, potencialmente transformadas pelo uso dos módulos do *patch* desenvolvido para a obra.

Já em *Uma Noite no Rio*, para violão solo, o desafio proposto foi de aplicar uma das soluções formais discutidas na tese, a forma-momento. Se no primeiro caso, a dificuldade era sair do micro e construir um macro, nesse o problema estava em produzir um micro que permitisse que a ideia macro da forma funcionasse minimamente. Utilizamos a peça *Momento*, analisada no Capítulo 2, como modelo da forma-momento. Ainda que nossa intenção fosse uma aplicação bastante flexível, dado as diferenças de recursos entre a obra original e a obra a ser composta, encontramos dificuldades em efetivar a ideia principal de Stockhausen, qual seja, a ruptura com a continuidade temporal e a verticalização total do tempo. Naturalmente, já na análise de *Momento* deixamos claro nosso entendimento da real inviabilidade de se romper com a continuidade temporal de todo, dado que essa percepção de continuidade escapa em muito ao universo do compositor, portanto, ao que diz respeito ao seu processo composicional. Certo grau de descontinuidade e não linearidade é plausível e facilmente verificável em outras obras. Buscamos considerar essa não linearidade como eixo principal, somados a outros elementos como as Inserções, que chamamos, no caso da nossa obra, de Interferências. Embora, como demonstramos no Capítulo 5, não tenhamos completado todos Momentos previsto, o *Momentos Milan* já nos deixou claro a dificuldade de, sobretudo numa peça para instrumento solo, construir o tipo de estrutura proposta por

Stockhausen, na qual a quase que ausência total de repetição, porém, constrói-se gradações dentro de cada momento que evite que ele se torne absolutamente contrastante com os seguintes. No nosso caso, seguimos os princípios gerais da forma-momento, a qual permite um válido exercício de planejamento composicional, ainda que se parta do macro, o que para muitos contrairia a ideia da forma como processo, da forma como resultante do micro, ou seja, do som e não de uma abstração formal. O resultado final da obra demonstrou que mesmo com princípios gerais oriundos de uma forma não sequencial, a organicidade da obra e o próprio idiomatismo do instrumento, bastante sacrificado, demandaram uma abordagem mais flexível da ideia original de descontinuidade. Ainda que a solução da forma-momento tenha resolvido algumas questões, a ideia da macroforma como princípio primeiro de uma obra contraria nossa noção de que o som e os materiais sonoros ou ligados ao som possam ser a matéria-prima da forma, matéria que evolui em forma, a forma como processo não como estado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Quasi Una Fantasia: Vers une musique informelle. **Essays on Modern Music**, p. 269–322, 1998.

_____. Form in the New Music. **Music Analysis**, v. 27, n. 2/3, p. 201–216, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40606817>>. Acesso em: 12.05.2018

AINSWORTH, Thomas. Form vs. Matter. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, p. 1–15, 2016.

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. 17a. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____; ANGIONI, Lucas. **Física I-II**. 1. ed. v. 1, Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

BAKER, Nancy Kovaleff. The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 8, No. 2, 1977, pp. 183-209. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836886>, Acesso em: 29.03.2016

BERIO, Luciano. **Sequenza per flauto solo**. Milano Edizioni Suvini Zerboni, 1958. Partitura.

BERNSTEIN, David W. John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea. In: PATTERSON, David W. (Ed.). **John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950**. New York: Routledge, 2002. a. p. 15–45.

BOUDON, Raymond et al. Dicionário de sociologia. Lisboa: Publicações dom quixote, 1990.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BROWN, Earle. **The Earle Brown Music**: Twenty-Five Pages by Earle Brown. 2013. Disponível em: <<http://www.earle-brown.org/works/view/40>>. Acesso em: 18.11.2018.

BURNHAM, Scott. Form. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge University Press, 2006. p. 880–906.

CADOZ, C. Instrumental gesture and musical composition. In: THE INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, Anais....1988.

CAESAR, Rodolfo. **The composition of Electroacoustic Music**. Tese (Doutorado em Música). University of East Anglia, 1992.

_____. O que acontece quando componho? Datilo, 2016. Disponível em <https://www.academia.edu/1487115/O_que_se_passa_quando_componho> Acesso em 20.05.2016

_____. **Entrevista com Rodolfo Caesar sobre Forma Musical**. Disponível em: <<https://youtu.be/8yDmiyYqSlS>>. Acesso em: 12.06.2016.

CAGE, John. **A Year from Monday**: New Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.

_____. **Silence**: Lectures and Writings by John Cage. Middletown - Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

_____. **Composition in Retrospect**. Cambridge: Exact Change Books, 1993.

CAGE, John; RETALLACK, Joan. **Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music**: John Cage in Conversation with Joan Retallack. Hanover: University Press of New England, 1996.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. **Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950–70**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo - USP, 2003

_____. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15, **Anais...** São Paulo, 2005.

_____. **Entrecroisements rythmiques d'un papillon iridescent**. 2007. Disponível em: <<https://docplayer.fr/39922403-Entrecroisements-rythmiques-d-un-papillon-iridescent.html>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Notas de Programa - ECO : TRY-OUT #03 : Orchestral Manoeuvre in the Sound - **Musiques Nouvelles 50 ans**. 2012. Disponível em: <http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Archives/2012-2013/ECO__TRY-OUT__03__Orchestral_Manoeuvre_in_the_Sound/600/>. Acesso em: 18 mar. 2018.

_____. **MEMORIAL DESCRITIVO**. Datilo. Brasília, 2018.

_____. The Breath of Sound. **The New Centennial Review**, v. 18, n. 2, p. 1–13, 2018.

_____. **Entrevista com Tatiana Catanzaro sobre forma musical**. 2016. Disponível em < <https://youtu.be/QX7LFxt34SY> > Acesso em 17.08.2018

CHANG, Ed. **MOMENTE**: Pt 1 - Concepts and Structure. Disponível em: <<http://stockhausenspace.blogspot.com.br/2015/09/momente-pt-1-concepts-and-structure.html>>. Acesso em: 16.04.2017.

CLINE, David. **The Graph Music of Morton Feldman**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CONE, Edward T. Stravinsky: The Progress of a Method. **Perspectives of New Music**, v. 1, n. 1, p. 18–26, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/832176>>. Acesso em: 18-09-2016.

COOK, Nicholas. Musical Form and the Listener. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 46, n. 1, p. 23–29, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431305>>

COSTA, Valério Fiel da. **Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CROFT, John. Composition is Not Research. **Tempo**, 69/272 : 6-11, 2015. Disponível em <<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/10922/3/Fulltext.pdf>>. Acesso em 11.01.2017

DE BIÈVRE, Guy. **Open, mobile and indeterminate forms**. Tese (Doutorado em Música). Brunel University, 2012.

DELALANDE, François. La gestique de Gould, éléments pour une sémiologie du geste musica. *In*: GUERTIN, G. (Ed.). **Glenn Gould pluriel**. Montreal, 1988, p. 85–111.

DIXON, Martin Parker. Composition can be Research: some comments on John

Croft's recent article. In: RMA PRACTICE AS RESEARCH SYMPOSIUM, MANCHESTER. **Anais...** 2015. Disponível em < <http://eprints.gla.ac.uk/123511/>> Acesso em 19.05.2017

DONADIO, Vera Lúcia (org). Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha. **Centro Cultural São Paulo - Cadernos de pesquisa**, v. 2, p. 88, 2007.

DUNSBY, Jonathan. *Considerations of Texture*. **Music & Letters**, Vol. 70, No. 1, Oxford University Press 1989, pp. 46-57. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/735640>> Acesso em 19.10.2015

DUBNOV, Shlomo, TISHBY, Naftali, COHEN, Dalia. **Polyspectra as measures of sound texture and timbre**. **Journal of new music research**. Vol 26, p. 277-314, 1997.

ECO, Umberto. **A poética da obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EIMERT, Herbert. Debussy's Jeux. **Die Reihe** 5, [s. l.], v. 5, p. 3–20, 1959.

ELLIOT, J. H. The Fetish of Form. **The Musical Times**, v. 66, n. 994, p. 1092–1093, 1925.

FERNEYHOUGH, BRIAN. **Adorno Presentation**. 1998. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Adorno/Informel/Ferneyhough.htm>>. Acesso em: 28.11.2018.

FERRAZ, Silvio. **Considérations sur forme musicale et forme d'écoute**. p. 1–9, 1990. Disponível em <<http://www.pucsp.br/~cos-puc/users/sferraz/index.html>>. Acesso em 25.06.2015.

_____. Apontamentos sobre a escuta musical. **Musica Hodie**, p. 19-23, vol. 1, 2001.

_____; PADOVANI, José Henrique. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2011.

_____; SIMURRA, Ivan Eiji Yamauchi. A utilização de técnicas apreendidas em estúdios como princípios composicionais em Atmosphères. In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, **Anais...** Florianópolis, 2010

_____. Três estruturas de tempo em o king de Luciano Berio. **Revista música**, v. 13, N. 1, 2012, p. 61-95.

_____; SILVA, William Teixeira da. Sobre a possibilidade de figuras retórico-musicais hoje. **Opus**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, 2015, p. 153-184.

FRESCA, Camila. Tolerâncias, Diferenças e Radicalidade. Entrevista com Flo Menezes. **Revista Concerto**. São Paulo, 2012.

GRIFFITHS, Paul. "Serialism." Grove Music Online. **Oxford Music Online**. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25459>>. Acesso em: 15.07.2013.

GRISEY, Gerard. **Periodes per sette instrumenti**. Milão: Ricordi, 1974. Partitura.

GUBERNIKOFF, Carole. Introdução à pedra de Rodolfo Caesar. **Revista eletrônica de musicologia**, V, XII, 2009. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr12/12/carole_gubernik.htm> Acesso em: 17.07.2016

HASKINS, Rob. **Anarchism and the Everyday**: John Cage's Number Pieces. 2017. Disponível em: <<https://robhaskins.net/2017/05/25/anarchism-and-the-everyday-john-cages-number->

pieces/>. Acesso em: 1.11.2018.

HASTY, Christopher F. On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. **Music Theory Spectrum**, Vol. 8, 1986, pp. 58-74.

Acesso em <<http://www.jstor.org/stable/746070>>. Acesso em 29.03.2016

KOENIG, Gottfried Michael. **Complex sounds**. 1965. Disponível em:

<http://www.koenigproject.nl/Complex_Sounds.pdf>. Acesso em: 27.06.2016.

_____. **The Construction of Sound**. 1963. Disponível em:

<http://www.koenigproject.nl/Construction_of_Sound.pdf>. Acesso em: 19.05.2016.

_____. Genesis of form in technically conditioned environments. **Interface**, V. 3, N°16, 1987, p.165-175. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09298218708570499>>

Acesso em 02.01.2015

KOHL, Jerome. Review: Four Recent Books on Stockhausen. **Perspectives of New Music**, v. 37, n. 1, 1999, p. 213–245. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833632>>. Acesso em: 30.03.2017

KRAMER, Jonathan D. Moment Form in Twentieth Century Music. **The Musical Quarterly**, v. 64, n. 2, 1978, p. 177–194.

_____. **Postmodern Concepts of Musical Time**. Indiana Theory Review 17/2

Fall 1996, p. 21-62. Disponível: <<http://www.jstor.org/stable/741444>> Acesso em: 29.03.2016.

KOKORAS, Panayiotis A. Towards a Holophonic Musical Texture. **The Journal of Music and Meaning**, vol.4, 2007. Disponível em:

<<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=4.5>> Acesso em 15.06.2015.

LIGETI, György and BERNARD, Jonathan W. States, Events, Transformations. **Perspectives of New Music**, Vol. 31, No. 1, 1993, pp. 164-171. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/833047>> Acesso em: 02.06.2009

LACHENMANN, Helmut. **Tipos sonoros da nova música - Klangstypen der Neuen Musik (1966/1993)**. trad. preliminar: José Henrique Padovani, 2013.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. Tradução de Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LETICIA, Ana; ZOMER, Crozetta. Indeterminação na composição e na performance: análise da obra Two 6 do compositor John Cage. **DEBATES | UNIRIO**, v. 14, 2015, p. 9–24.

MENEZES, Flo. To Be and Not to Be: Aspects of the Interaction between Instrumental and Electronic Compositional Methods. **Leonardo Music Journal**, v. 7, 1997, p. 3–10. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0961-1215%281997%297%3C3%3ATBANTB%3E2.0.CO%3B2-E>> Acesso em 12.03.2016.

_____. Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica. In:

MENEZES, Flo (Ed.). **Música eletroacústica – Histórias e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 17–48.

_____. **Música maximalista**: Ensaios reunidos sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. **Entrevista de Flo Menezes sobre Forma Musical**. 2016. Disponível em:

<https://youtu.be/f_soHsOMXIE>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____. Em direção às formas-pronúncia: aspectos da verbalidade na música eletroacústica –Meneses. In: MENEZES, Flo (Ed.). **Música eletroacústica – Histórias e Estéticas**. São Paulo: Edusp.

_____. **Velhas formas retomadas**. 1984. Disponível em <http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/index_flomenezes.html> Acesso em 04.04.2016

MESSIAEN, Olivier. **Chronocromie pour grand orchestre**. Paris: Alphonse Leduc, 1960. Partitura.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução: Régis Duprat. **OPUS**, Porto Alegre, v.2, n.2, 1990.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. New York: Cambridge University Press, 2009.

PASLER, Jan. Debussy, “Jeux”: Playing with Time and Form. **19th Century Music**, v. 6, n. 1, 1982, p. 60–75. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746232>>. Acesso em: 04.05.2016.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: University of Cambridge, 1993.

_____. KUHN, Laura. GARRETT, Charles Hiroshi. **Grove Music Online: Cage, John**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2223954>> Acesso em: 18.7.2017

REICH, Steve. Texture-Space-Survival. **Perspectives of New Music**, Vol. 26, No. 2, 1988, pp. 272-280.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. **Possibilidades de Escuta na Música do Século XX: Pensamento, Estética e Poética na Obra de Roberto Victorio**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP, 2009.

ROSSETTI, Danilo, Processos microtemporais de criação sonora, percepção e modulação da forma: uma abordagem analítica e composicional. Tese (Doutorado em Musica). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2016.

_____. O processo de geração da forma musical à luz da alagmática e da teoria da individuação de Simondon. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27, **Anais...** Campinas, 2017, p. 1–9.

SANTOS, Jorge. A textura musical na delineação formal de. **Revista Música: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, v. 18, n. 1, 2018, p. 102–122.

STRAVINSKY, Igor. **Symphonies of Wind Instruments**: 1920 – corrected and revised; 1947 – revised version. Nova York: Boosey & Hawkes. Partitura.

SMALLEY, Roger. Momento: Material for the Listener and Composer. **The Musical Time**, v. 115, n. 15171, 1974, p. 23–28.

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. **Artefilosofia**, v. 4. Ouro Preto: 2008, p. 95–104.

_____. Música informal: perspectivas atuais do conceito adorniano. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 59, n. 139, 2018, p. 133–156. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-

512X2018000100133&lng=pt&lng=pt> Acesso em 16.11.2018.

SOLOMOS, Makis. An introduction to Horacio Vaggione musical-theoretical Thought. **Contemporary Music Review**, Taylor & Francis Routledge, 2005, p. 311-326. Disponível em <hal-00770212> Acesso em 28.06.2016.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Momentform - Nouvellès corrélations entre durée d'exécution durée de l'œuvre et moment. **Contrechamps**, v. 9, 1963, p. 101-120.

_____. **Momente – Europa Version**: fur solo sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten, 1972. Partitura.

_____. **Stockhausen sobre a música**: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. Sao Paulo: Madras, 2009.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1992

TORRES, Heber Manuel Pérez. **An Analysis to the Guitar Lab's gesture acquisition prototype with the aim of improving it**. Tese (Doutorado em Música). Universitat Pompeu Fabra, 2011.

VAGGIONE Horacio; BUDÓN Osvaldo. Composing with Objects, Networks, and Time Scales: An Interview with Horacio Vaggione. **Computer Music Journal**, v.24, No. 3, 2000, pp. 9. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3681734>> Acesso em: 08.10.2016

VELLOSO, José Henrique Padovani. **Música e técnica**: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2013.

VAES, Luk. When Composition Is Not Research. **Blog: Artistic Research Report**. 2015. Disponível em <<http://artisticresearchreports.blogspot.com.br/2015/06/when-composition-is-not-research.html>> Acesso em 13.01.2017

VILLARS, Chris. Morton Feldman Says, Selected Interviews and Lectures 1964-1997. New York: Hyphen Press, 2006.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli. Do Concreto ao Simbólico: apontamentos conclusivos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - ANPPOM, XVIII, **Anais...** Salvador, 2008.

WANDERLEY, **Marcelo. Non-obvious Performer Gestures in Instrumental Music**. In: International Gesture Workshop on Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction. **Anais...** 2000. Disponível em <<https://dl.acm.org/citation.cfm?id=728718>> Acesso em 16.05.2015.

WELSH, John. The Music of Morton Feldman. In: DELIO, Thomas (Ed.). **The Music of Morton Feldman**. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996. p. 21-35.

WENNERSTROM, Mary. Form in the Twentieth-Century Music. In: WITTLICH, Gary E. (Ed.). **Aspects of Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. p. 1-65.

WHITTALL, Arnold. Form. In: Grove Music Online. 2017. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09981>> Acesso em 14.01.2017.

WOLFF, Christian. **For 1,2 or 3 People**. New York C. F. Peters Corporation, 1964. Partitura.

XENAKIS, Iannis. **Formalized Music: Thought and mathematics in composition.** Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.

APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

As perguntas do roteiro das entrevistas foram elaboradas por nós e submetidas a dois professores. O primeiro, o professor Dr. Rodrigo Cichelli, com o qual estávamos cursando a disciplina *Música Eletroacústica Brasileira* como aluno especial na pós-graduação em música da UFRJ no primeiro semestre de 2016. Foi durante essa disciplina que as primeiras entrevistas foram realizadas, seus resultados apresentados num seminário para a turma e posteriormente transformados em artigo – intitulado *A forma na poética de dois compositores eletroacústicos brasileiros* – que foi aprovado, apresentado e publicado nos anais *V Simpósio Internacional de Música na Amazônia (V SIMA)* promovido pela Universidade Federal do Pará, em Belém do Pará. Naturalmente, antes das próprias entrevistas, nosso orientador, Sílvio Ferraz, leu e aprovou o roteiro igualmente. Abaixo, transcrevemos o roteiro que se constituiu no eixo central para as primeiras entrevistas:

- 1 - O Sr. poderia brevemente descrever como se deu seu primeiro contato com a composição musical?
- 2 - O Sr. lembra um pouco do processo das 1^{as} composições?
- 3 - Como o Sr. vê as mudanças na escrita composicional no século XX, especialmente a partir da década de 1950, com correntes como a dos compositores ligados a Darmstadt, os texturalistas, a *Elektronisch Musik*, a *Musique Concrète*, a Escola de Nova York, os maximalistas (nova complexidade), os spectralistas, a *computer music* entre outros?
- 4 - Alguma dessas correntes o influenciou em especial? em caso de sim, de que forma?
- 5 - O Sr. considera que há correntes estéticas originais (no sentido daquelas mencionadas anteriormente) no Brasil?
- 6 - Como o Sr. enxerga o papel do compositor tanto no universo da música de concerto como na sociedade de forma geral? (é igual ao do século XIX, XX, se não, o que mudou nesse papel?)

7 - Voltando a sua produção: o Sr. adota um método de trabalho composicional rotineiro ou que siga algum padrão ou planejamento para a obra?

8 - Existem elementos ou parâmetros musicais que são mais estruturais na sua prática composicional?

9 - Como o Sr. entende a forma na sua composição? ela cumpre um papel? É estruturante? É resultado de outros elementos, como os materiais sonoros, técnicas, etc.?

10 - Por que compor música nova na atualidade?

O principal objetivo da entrevista, portanto, do roteiro acima, foi buscar entender como o compositor lida com a forma na sua prática composicional. Naturalmente, a forma pode ser uma questão clara e consciente para ele, inclusive muitas vezes com uma formulação teórica de base, ou pode ser algo próximo do intuitivo. Interessava buscar entender a maneira como o compositor relaciona, no espaço e no tempo, os materiais sonoros que trabalha, e sua poética composicional. Assim, esse processo pode acontecer até mesmo quando o princípio fundamental é a aleatoriedade¹²⁴. Nessa leitura que propomos a própria aleatoriedade pode ser uma maneira que o criador encontrou para uma saída formal, buscando justapor/contrapor/sobrepôr seus materiais ou objetos sonoros. O questionário busca, no entanto, extrapolar a questão da forma. Apesar do roteiro parecer fugir do foco principal, esse processo permitiu uma conversa mais fluida em que, em diversos momentos, aspectos da visão composicional compunham um quadro geral que poderia ser útil para capturar elementos que nos pudessem fazer inferir como aquele criador lidava com a forma em suas obras. Um exemplo de como esse processo se deu, ou seja, de como chegar a uma definição de forma sem citar exatamente o termo de antemão, por meio de outra pergunta, mas que emergiu de uma explicação narrada pelo entrevistado, ocorreu na entrevista com Rodolfo Caesar falando sobre aspectos de *Introdução à Pedra*. Ao narrar a maneira como concebeu a

¹²⁴ A aleatoriedade não só é um procedimento estético e uma postura política (*latu sensu*), mas é antes de tudo uma escolha formal. Não só a escolha de frequências, tempo, timbres e intensidades são geridas por elementos do acaso, mas, em tese, também a relação entre esses elementos, embora as escolhas, por mínimas que sejam, do compositor no momento composicional já possam sugerir uma forma.

obra, Caesar descreve como, após a gravação dos sons a partir da queda de pedras de sílex de diversos tamanhos, elaborou o material sonoro em seções ou eventos. Utilizando um *sampler* controlado via MIDI com um sequenciador, Caesar manipulava de diversas formas cada som disponível. Na entrevista, perguntamos se isso, essa forma de dispor dos materiais, manipulando-os com o *sampler* e separando-os em grupos, não seria a própria forma da obra. O compositor respondeu utilizando o termo microforma para designar a criação desses diversos eventos que produziu separadamente uns dos outros (CAESAR, 2016). Ele não pensava estar falando propriamente da forma naquele momento, mas estava.

Pela sua amplitude, o roteiro permite lidar um com uma maior gama de personalidades entre os entrevistados, desde aqueles que já tem uma clara teorização sobre seu pensamento composicional e mesmo sobre a própria forma, até aqueles que se utilizam de linguagem excessivamente metafórica e frequentemente negam qualquer pensamento formal nas suas obras. Ao rememorar fatos do passado, estabelecer relações com correntes estéticas, colocar as obras em perspectiva histórica, uma certa rigidez que ocasionalmente emerge quando se menciona o termo forma era aos poucos flexibilizada, porque tendo ou não um pensamento organizado sobre isso, interessa-nos perceber como aquele criador resolvia essas questões, mesmo que utilize outro nome para o conceito. Olhado desavisadamente, o roteiro não parece ter um assunto ou objetivo específico. A começar pelas primeiras perguntas que tratam de momentos distantes da produção atual. O objetivo era tentar captar se em algum momento houve uma ruptura, uma guinada para um pensamento composicional mais experimental ou o contrário, ou seja, o objetivo era não só entender como o compositor enxergava aquelas questões, a forma mais precisamente, naquele momento de sua carreira, mas como seu pensamento tinha se desenvolvido ao longo do tempo. Em que período certas noções abstratas passaram, ou não, a ocupar sua poética, o quanto à forma estaria ligada as experimentações estéticas e técnicas, etc.

A primeira entrevista foi realizada com o compositor e professor da UFRJ Rodolfo Caesar no dia 08.06.2016 em sua residência em Santa Teresa,

Rio de Janeiro. Assim como feito para todas as subsequentes, realizamos um estudo prévio de textos e obras de Caesar de forma a conseguir ao longo da entrevista conduzir uma aproximação do principal assunto tratado. Já na primeira entrevista, com Caesar, as duas primeiras questões se desdobraram em quatro ou cinco. Ambas davam muita margem para uma longa digressão que, se não retratavam com fidelidade o passado, ao menos, desenhavam como o próprio compositor via sua trajetória e sua relação com a composição. Havíamos escutado uma série radiofônica chamada *Eletroacústicas* produzida pela Rádio MEC FM e apresentada por Rodrigo Cicchelli com seis programas, totalizando três horas, com Caesar. Lemos artigos sobre seu trabalho como o de Carole Gubernikoff (2009) e Denise Garcia (2008) e diversos textos do próprio autor incluindo sua tese de doutorado (1992). Levamos, assim, uma série de anotações, porém não alteramos o escopo inicial do roteiro. Na entrevista seguinte, com o compositor e professor titular da UNESP, Flo Menezes, fizemos, todavia, algumas inclusões no roteiro propriamente de forma a personalizar algumas perguntas, sem, contudo, excluir qualquer uma das anteriores. Como exemplo dessas pequenas alterações citamos a questão nove:

9 - Como o Sr. entende a forma na sua composição? Nas suas entrevistas e textos, ela é um elemento bastante presente: forma-pronuncia, macro-micro etc. ela cumpre de fato um papel relevante? é estruturante? A harmonia ocupa um papel mais importante na construção desta forma? Existe uma relação hierárquica entre a forma e os outros parâmetros na sua música?

A terceira entrevista, cuja obra será abordada nessa tese foi com a jovem compositora Tatiana Catanzaro. Outras duas entrevistas foram realizadas no processo de pesquisa, com os compositores Rodrigo Cicchelli e Horacio Vaggione que, entretanto, não puderam integrar o escopo de análise dessa tese.

Uma das questões que imediatamente são levantadas sobre o processo de entrevista é a razão de se ter entrevistado esses e não outros nomes. De fato, os nomes poderiam ser outros, e a escolha nesse sentido tem um grau de subjetividade evidente. Ao decidir incluir entrevistas com compositores atuantes na música de concerto instrumental-vocal e eletroacústica brasileira, decidimos realizar um recorte baseado naquilo que

considerávamos uma produção composicional instrumental-vocal, eletroacústica ou mista que não obedecesse a hierarquias e relações dadas à *priori*, mas que essas relações fossem, quando o caso, construídas pelo próprio compositor no contexto da obra. Os compositores trabalhados nessa pesquisa precisariam, em alguma medida, retomando a citação inicial de Hasty, considerar que “o desaparecimento da continuidade rítmica do pulso, do compasso, e da estrutura periódica da frase, e o abandono da força organizacional de um único centro tonal” como um fato referencial da criação. Isso não implica que os compositores tivessem que ter toda obra exclusivamente dentro desse paradigma. Naturalmente, ao definir essa vertente composicional, que é um recorte geral da própria pesquisa - além de implicar um sem número de escolas, de estéticas e de personagens - corremos o risco de excluir, sem uma análise profunda sobre sua obra, este ou aquele criador por considerar que seu pensamento musical reflete majoritariamente algum grau de estrutura ou relações dadas¹²⁵. Ao longo da vida é comum que os compositores transitem por várias formas de pensar e compor e algumas vezes bastante tradicionais. Interessava-nos, porém, que aquele dado compositor tivesse em algum momento produzido e composto dentro desse paradigma, no qual as próprias estruturas precisam ser “reinventadas”.

Um outro aspecto da escolha dos entrevistados é mais pragmático: o acesso. Idealmente, acreditamos que uma entrevista pessoal, ou seja, um encontro físico, contribua para construir maior confiança com o entrevistado. Todavia, realizar uma entrevista *in loco* com filmagem e gravação de áudio demanda condições logísticas, entre elas, distâncias geográficas. Não foi estabelecido qualquer tipo de amostragem ou critério que implique na necessidade de diversidade geográfica, assim, os compositores entrevistados

¹²⁵ Os compositores ingleses do pós-guerra talvez sejam os que mais dificilmente se possa enquadrar numa divisão mais superficial entre tradicionalista/neotonalistas e experimentalistas/vanguardistas. Figuras como Benjamim Britten, Michel Tippet, William Walton entre outros, ao mesmo tempo que fizeram uso corrente de formas tradicionais e trabalham com noções de alturas absolutas, dificilmente podem ser simplesmente taxados de tradicionalistas musicalmente. O fato é, para este trabalho, e sem qualquer juízo de valor, compositores que utilizam majoritariamente frequências absolutas, estruturas rítmicas, noção de tempo e forma geral mais tradicionais não estão no bojo da pesquisa, cujo o problema se assenta justamente naqueles que tentam criar um sentido musical sem ter esses elementos estabelecidos a priori.

residiam, à época, no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Embora seja possível identificar linhas predominantes em cada região, e por região referimo-nos tanto uma cidade quanto a um estado, essas linhas não parecem implicar, necessariamente, em elementos diferenciadores no quesito forma, visto que o objetivo é colher como o criador individualmente lida com essa questão.

Todas as entrevistas utilizadas nessa pesquisa encontram-se disponíveis publicamente na Internet, tendo sido veiculadas com a autorização dos compositores.

ANEXO A – GEST'AÇÃO I PARA VIOLÃO E LIVE ELECTRONICS

Gest'Ação I

For Guitar and Live Electronics

Jorge L Santos

Gestos percussivos



percutir com os dedos



M.D. com o polegar



Golpe com a mão aberta



Golpe com a mão fechada



Percutir com a Mão Esquerda



Puxar após bater M.E. nas cordas

Gestos Mão Direita



Scratch – arranhar a corda ruidosamente



Ataque escovado



percutir tambora



Slap (ataque percussivo com polegar MD)



Pizzicato bartok



tapping

Gestos Mão Esquerda



Percutir - martelar



Dump – abafar cordas



Abafar com unhas



mute



Dedo ME embaixo das cordas



Dedo entre as cordas - ruído

Calm

5

6

ppp

noisy pull-off

6

5

fff

Guit

Elect.

Increase Roomsize to Maximum

Increase Damping Level to Max

8

acc. molto

conseguido, allora indefinido

6

5

Guit

Elect.

Sul Pont

3

Guit

Elect.

OFF 1

rit.

Decrease all levels as the guitar slows down

from strings → soundboard

turn pitch into percussion gradually

Largo - Ad libitum

Guit

Elect.

ff

fff

mp crescendo

poco accelerando

R.H.

L.H.

ON 4

Very slow, accelerando gradually

12 13 14 15 16

pp acc. acc. fff

From "Clear Note" into "Noise"

Guit

Elect.

(Increase feedback:Max.)

Quiet

17 18 19 20 21

pp pp

accelerando poco a poco

Increase Delay gradually to Max.

Keep Feedback Max.

Guit

Elect.

same gesture: left-right glissandi- random pitch

accelerando molto

Guit

Elect.

Free 'n Dry

C.XXII *

C.XIX

CXII

VII

CV

CI

Guit

Elect.

mute w/ left-hand

* pitches not accurate, just the regions where to strike

Freely ... changing rhythm pattern each repetition

Slowly

c. 10

Musical notation for guitar and electric guitar. The guitar part shows fret positions (12, 7, 12, 7, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6). The electric guitar part shows a tremolo effect and a 'White noise' section. Dynamics include *ppp* and *fff*.

Dry : Half Level Up

All levels Max

Decrease All levels

4 OFF

Loutano

Musical notation for guitar and electric guitar. The guitar part shows fret positions (14, 7, 12, 7, 12) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6). The electric guitar part shows a tremolo effect and a 'White noise' section. Dynamics include *fff*.

ON 3

Increase all levels to Max gradually

Rhythmic

2 plus 2

XII

Guit

Elect.

27

p *a* *3* *i* *p* *a* *m* *i* *p* *s* *i* *m* *i* *l* *e* *s* *i* *p* *a* *m* *i*

poco rall

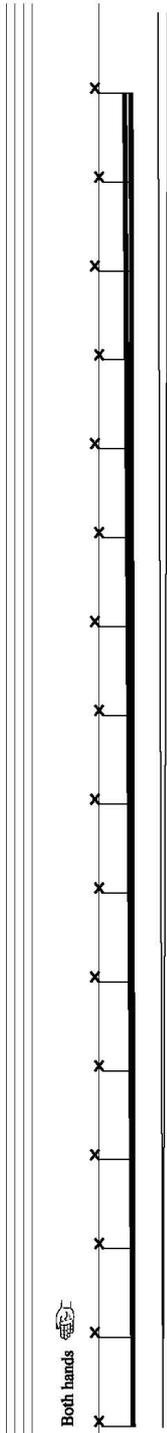
Guit

Elect.

29

Quit

Both hands 



Elect.

Detailed description: This musical staff contains a sequence of notes marked with 'x' on a five-line staff. A thick black horizontal bar is drawn across the notes, starting from the first note and extending to the last note. The staff is positioned between two vertical lines.

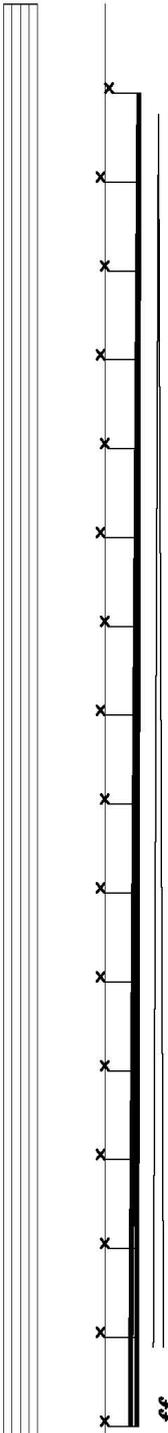
30

Quit

ff

3

OFF 



Elect.

Detailed description: This musical staff is similar to the one on page 29, but includes additional markings. The word 'ff' (fortissimo) is written below the first note. A box containing the number '3' is placed below the staff. To the right of the staff, the word 'OFF' is written above a power button symbol. The thick black bar is present across the notes.

Smoothly, legato

CXII CX CXV CXVI CXVII CXVIII CXIX

brush attack/escovado

Guit

Elect. ||

slowly accelerado poco a poco

Poco rall

Energic

Guit

ON

2

Elect. ||

4

Guit

Elect.

increase all levels - attention to excessive distortion

13

Guit

Elect.

CXII

Like improvising

17

Guit

Elect.

2 OFF DSP OFF

4 ON Delay + Feedback: Max

25

Guit

Elect.

ANEXO B – UMA NOITE NO RIO – MOMENTOS MILAN PARA VIOLÃO SOLO – VERSÃO 1 (2017)

*Tocar fragmentos em qualquer ordem.
Tocar mínimo de 3
Repetir se desejar
Improvisar no estilo

Uma noite no Rio: 3 vihuelistas na Lapa

Para violão

I-MI

Durata: non piu che 40''

Jorge L. Santos
(2017)

Ad libitum

3 vihuelistas na Lapa

Momentos - Milan

for guitar

JORGE L SANTOS
(2017)

MILAN-I

Ad Libidum - Como que improvisando

Deciso

f *ff* *mp* *f* *p* *mp*

p *p* *f* *mp* *ff*

ppp *fff* *pp* *fff*

Desafinar corda para baixo aprox. 1/4 tom
@jorgelsantos

bend down

para violão
Milan II

Jorge L. Santos

Lento e espaçado

Ad libitum

Andado e un poco marcato

2

Ad libitum

Repetir em qualquer ordem

Risonante (molto campanella)

16

20

Ritmico como Choro

Com vigor

f marcato

24

Largo (subito)

26

Ritmico

mf marcato

30

ff

32

repetir (pelo menos 3 vezes) e ir desaparecendo...

3

34

p

para violão
Milan III

Vivo Deciso ♩=c. 280

Jorge L. Santos

Guitar

f

Gtr.

p *ima*
dim. *bend down* *poco accel.* *f*

Gtr.

5:4 5:8

Gtr.

6:4 5:4 *gliss.* *p*

Gtr.

7:4 *cresc.* 6

Gtr.

6 *mf*

2

Gtr.

"Sambando no Semente"

Gtr.

mp percutir no tampo *cresc.*

♩ = c. 70

Libero

"Sambando" ♩ = c. 70

Gtr.

subito *mf*

Libero

Vivo Subito

Gtr.

f *ff*

d

ANEXO C – UMA NOITE NO RIO – MOMENTOS MILAN PARA VIOLÃO SOLO – VERSÃO 2 (2019)

para violão
Uma Noite no Rio
Momentos - Milan

JORGE L. SANTOS
(2017)

MILAN-I

Ad Libidum - Como que improvisando

Deciso

f *ff* *mp* *f* *p* *mp*

3 *p* *p* *f* *mp* *ff*

5 *ppp* *fff* *pp* *fff*

bend down

Desafinar corda para baixo aprox. 1/4 tom

@jorgelsantos

para violão
Milan II

Jorge L. Santos

Lento e espaçado

Ad libitum

Andado e un poco marcato

2

Ad libitum

Repetir em qualquer ordem

Risonante (molto campanella)

16

20

I - Como choro

24

Qualquer outro choro característico

Largo (subito)

27

I - Como choro CII **rall.**

31

Repetir qualquer outro trecho de choro

Ritmico

36

mf *marcato* *f*

38

ff

repetir (pelo menos 3 vezes) e ir desaparecendo...

40

p

⑥

para violão
Milan III

Vivo Deciso ♩=c. 280

Jorge L. Santos

Guitar *f*

Gtr. *p* *ima* *bend down* *poco accel.* **Tempo primo** *f*

Gtr. 8 *5:4* *5:8*

Gtr. 11 *6:4* *5:4* *gliss.* *p* *7:4*

Gtr. 13 *7:4* *cresc.* *6* *7*

Gtr. 15 *mf* *6* *7*

Gtr. 17 *5* *3 4 2 1 0* *0 0 4 0 2* *5* *6* *6*

2 "Sambando no Semente"

19 $\text{♩} = \text{c. } 70$

Gtr.

Executar qualquer outro trecho de samba ou improvisar no estilo

23

Gtr.

Libero

subito

"Sambando" $\text{♩} = \text{c. } 70$

Gtr.

Executar outro trecho de samba característico ou improvisar no estilo

27

Gtr.

Libero

f

subito

Vivo Subito

ff