

Organicidade: o eterno Graal¹

Paulo de Tarso Salles
CMU-ECA/USP

TUDO é possível dentro de uma lógica formal coerente e tudo é engendrado com consequência, desde a forma fechada, totalmente determinada, até a forma aberta, inteiramente indeterminada (BOULEZ, 1992, p. 102).

Em 1742 Bach compôs suas *Variações Goldberg*, provavelmente atendendo a solicitação de um aluno (Johann Theophilus Goldberg) que tinha a incumbência de entreter com música as noites insones de seu patrão, o melômano conde Keyserlingk, residente em Dresden como embaixador da Rússia na corte eleitoral da Saxônia (GEIRINGER, 1985, p. 290). Pensando em obter um efeito contínuo em larga escala, o compositor adotou um esquema formal que atravessa as amarras da forma binária de suíte (que estrutura a *Ária* que serve de tema às variações), interligando as variações segundo uma progressão de cânones que gradativamente, a cada três variações, migram do uníssono à nona. Desse modo, o desenrolar da obra passa para o plano processual embutido nos cânones e deixa as interrupções formais mais imediatas em segundo plano.

Dois detalhes adicionais, quase acidentais, atendem a uma retórica à qual Bach sempre se manteve atento, procurando expressar certos conteúdos extramusicais por meio das figurações e materiais melódicos e harmônicos. O primeiro deles ocorre à metade da obra (15ª variação), onde uma figuração de lamento (representada por uma sequência melódica descendente por graus conjuntos) ocorre no modo menor, expressando talvez a angústia do intérprete diante da invencível insônia do conde. Em seguida, a 16ª variação tenta insuflar novo ânimo: volta ao modo maior em uma *ouverture* em estilo francês, como que sinalizando a nova etapa da obra.

A segunda intenção retórica diz respeito à *Quodlibet* presente na última variação. Como é sabido, o tema principal é apresentado em uma *ária*, porém a melodia é abandonada por completo nas variações, efetuadas sobre o baixo. Ao chegar à última variação, Bach emprega duas melodias populares, dispostas em contraponto sobre o baixo temático. Uma delas é *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* [Estou há tanto tempo longe de ti], faz referência direta à ausência da melodia da *Ária* no transcurso das variações; a outra melodia é *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* [Couve e Nabo puseram-me em fuga], expressando que tal ausência foi provocada pelos artifícios empregados nas variações. O efeito provocado pelo retorno da *Ária* na peça seguinte é potencialmente cômico, especialmente se especularmos que o conde pode eventualmente não dormir e requisitar nova execução da obra...

¹ Palestra ministrada para o PPG em Música da UNIRIO em 18 de maio de 2010. Organização da Profa. Dra. Carole Gubernikoff. Seminários sobre “O Pensamento Musical nos Séculos XX e XXI”.

Ária	1	2	3 I	4	5	6 II	7	8	9 III	10	11	12 IV	13	14	15 menor, V	Ária
	16 Ouv.	17	18 VI	19	20	21 VII	22	23	24 VIII	25	26	27 IX	28	29	30 <i>Quodlibet</i>	

Fig. 1: esquema formal das *Variações Goldberg*.

Observa-se no esquema formal das *Variações* (fig. 1) que Bach aproveita a estrutura binária da suíte (forma A-B) de modo a integrar cada variação a um processo em larga escala, relacionado à progressão do intervalo entre as entradas canônicas. Por outro lado, a chegada ao modo menor e o “reinício” com uma *ouverture* sugerem uma forma binária subliminar. Mas o que se destaca a meu ver é a maneira como o dinamismo dos cânones integra a sequência de variações. Essa integridade da macroforma estendida num movimento de grande duração, não era comum na música barroca e a forma-sonata do século 18 foi uma espécie de método desenvolvido para a obtenção de uma organicidade semelhante, segundo outros procedimentos que se tornaram bastante conhecidos.

Organicidade no século 20

A forma-sonata predominou entre os gêneros instrumentais dos séculos 18 e 19, sendo ainda bastante empregada em versões harmonicamente expandidas em várias obras importantes do século 20. Todavia acabou por se tornar um meio de expressão quase acadêmico, uma espécie de fórmula pré-fabricada de estrutura formal, reproduzida nos conservatórios de maneira normativa sem levar em conta as especificidades dos novos materiais musicais. O mesmo pode ser dito em relação aos seus métodos de desenvolvimento motivico, muitos deles descritos por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*, onde a continuidade da estrutura é garantida por uma série de procedimentos lógicos de manipulação dos materiais motivicos (*Developing Variation*).

Compositores como Stravinsky, Schoenberg, Webern, Villa-Lobos, Shostakovich e Ravel empregaram a forma de sonata com as devidas liberdades e distanciamento estético. Até mesmo Boulez a utilizou como referência. Mas uma das principais conquistas da geração de compositores do início do Modernismo foi o desenvolvimento de estratégias formais para obtenção de organicidade em um contexto de emancipação da lógica oferecida pelo sistema tonal. Soluções individuais como a que Bach desenvolveu nas *Variações Goldberg* tornaram-se comuns na medida em que a elaboração da forma se tornou decorrente dos materiais empregados, deixando de ser apriorística.

Boulez, mencionado acima, definiu o status da elaboração formal após admitir a insuficiência do serialismo integral na coordenação eficaz das sonoridades². Mesmo de uma perspectiva pós-serial, sua definição pode ser deslocada desse contexto mais restrito e aplicada também a obras pré-seriais como veremos mais adiante:

Outrora, ao contrário, tinha-se de lidar com um universo totalmente definido por leis gerais, preexistentes a toda obra; seguia-se daí que todas as relações “abstratas” ligadas à ideia de forma podiam ser definidas *a priori* e, por conseguinte, podiam engendrar um certo número de esquemas, de arquétipos preexistentes a toda obra real. Escrever uma obra significava sujeitar-se a um esquema preciso. A evolução do vocabulário, da morfologia esvaziou pouco a pouco estes esquemas de toda realidade, entrando seu poder ordenador em contradição

² O texto de Boulez foi publicado pela primeira vez em 1963.

com o material que deviam ordenar. Toda esta construção de esquemas teve afinal, que ceder diante da concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra teve de engendrar sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu “conteúdo”. (BOULEZ, 1992, p. 96).

Stravinsky na *Sagração*: do intervalo ao timbre

Em *Le Sacre Du Printemps* (1913) podemos reconhecer um artifício retórico semelhante ao de Bach, o qual serve como preparação para as sonoridades percussivas extraídas de toda a orquestra. Na *Introduction* observa-se, em relação à condução das vozes, uma espécie de “contraponto de intervalos”, onde cada linha apresenta um perfil intervalar específico, autônomo em relação às demais e com um envelope sonoro peculiar.

<i>Introduction</i>	Comp. 1-5: a linha inicial (fagote I) sugere uma monodia diatônica, à qual são agregadas diversas outras. Cada linha adicional (trompa II, clarinete e clarone) progride essencialmente por semitom.
	Comp. 6: a requinta (clarinete em D) apresenta uma figuração em “zigue-zague” que pode ser interpretada tanto como uma sequência linear de terças como duas sequências de tons inteiros. Essa melodia se funde a princípio com a do fagote (Sol ₁), que se cala e retorna no final do compasso.
	Comp. 7-9: mesma textura de 1-5.
	Comp. 10-12 (nº 2): entrada do corne-inglês (o fagote se cala), em “zigue-zague” que pode ser interpretado como uma sequência linear de quartas ou duas linhas sequenciais de tons inteiros.
	Comp. 13-19 (nº 3): reprise resumida dos c. 7-9 (fagote) e reprise desenvolvida dos c. 10-12 (corne). As linhas dos fagotes II e III são francamente cromáticas (semitons).
	Comp. 20-24 (nº 4): primeira grande ruptura textural, com a eclosão de 5 perfis dispostos em camadas superpostas: 1) oboé, nota repetida em staccato (uníssono); 2) requinta (linha cromática descendente); 3) clarinetes, 2 ^{as} M (trilo e legato); 4) trompas com notas longas em 6 ^{as} ; 5) cordas em pizz., 5 ^{as} . ³
	Comp. 25-27 (nº 5): ⁴ 1) flautas I e II apresentam uma grande variedade linear de intervalos, crescentes no sentido ascendente (4 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 8 ^a) e decrescentes ao descer (8 ^a , 6 ^a , 4 ^a , 2 ^a). Porém, essa pode ser interpretada também como duas sequências em “zigue-zague”, onde a linha mais aguda toca a diáde Ré#-Sol# e a mais grave passeia pela coleção pentatônica (“teclas pretas”), com acréscimo de um Lá, somente no início; 2) flauta III e flauta contralto executam trilos de 2 ^a m e 2 ^a M respectivamente; 3) oboé I faz uma figuração estática em 5 ^{as} ; 4) clarinete I e clarone tocam linhas cromáticas descendentes; 5) clarinete II faz um ostinato de sextinas com 5 ^{as} A e 6 ^{as} ; 6) trompa I: semitom ligado (Fá-Mi); 7) trompas III-IV: 7 ^a m sustentada (Si ₁ -Lá).

No nº 10, além da grande massa gerada por todos esses perfis intervalares, são empregados sons não temperados, os harmônicos das cordas. No nº 11 esse princípio é ainda radicalizado com os *glissandi* em harmônicos das violas. Após um grande adensamento, há uma abrupta filtragem desses elementos no nº 12, reapresentando a melodia inicial do fagote, seguida pela inserção de uma figura de ostinato (violinos). Isso leva ao nº 13, a célebre passagem percutida das cordas na *Dança dos adolescentes*. Essa seção conduz então à primeira intervenção dos instrumentos de percussão (tímpano e bumbo) no nº 21.

³ Vê-se que, além do parâmetro *altura*, temos um aproveitamento específico do *timbre*, seja em relação aos naipes ou aos modos de ataque.

⁴ Na versão para dois pianos ocorre o desmembramento desse compasso. Na versão orquestral as linhas da clarineta e da flauta são simultâneas.

Sendo a sonoridade da percussão um aspecto marcante da obra, pode-se especular se essa *Introduction* não foi concebida para guiar o ouvinte do som diatônico e periódico ao som não temperado e aperiódico, em um modo de expressão retórico globalizante, análogo às *Variações Goldberg*, onde a progressão dos cânones reconduzia à *Ária*.

Monodia/diatonismo. Cromatismo.	Progressões de intervalos, saturação.	Sons harmônicos.	Monodia/ostinato.	Percussão.
Fagote, nº 1. Trompas.	Madeiras, cordas, metais, nº 2-9.	Cordas, nº 10-11.	Fagote, 1º violino, nº 12.	Cordas: nº 13-20; tímpano e bumbo, nº 21.

Fig. 2: esquema da progressão tímbrica observada no início da *Sagração da Primavera* de Stravinsky.

Assim, as inúmeras segmentações da sintaxe stravinskiana são direcionadas de modo a proporcionar coesão formal mesmo sob as diversas alterações de textura e frase. Os acidentes ocorrem na superfície da obra que mantém seu curso em direção a uma determinada sonoridade-alvo.

Villa-Lobos: coreografando o caos no *Choros nº 8*

Em um de seus *Choros* mais complexos, o de nº 8 (1925) Villa-Lobos realiza vários níveis de complementaridade textural, integrando os campos de articulação segundo diversos critérios locais que se espraiam em função da forma global.⁵ Um dos elementos de base é o solo do caracará, que inicia a obra, servindo de base para a entrada dos outros instrumentos da orquestra em função do eixo do tempo e do estabelecimento de um centro em Mi.

A 'dúvida cartesiana' de Ligeti: *Musica Ricercata*

Na série de 11 pequenas peças para piano *Musica Ricercata* (1953-4), Ligeti realiza outra versão possível do princípio bachiano nas *Variações Goldberg*.

[...] o número de notas usado em cada peça aumenta: a primeira tem apenas duas (mas dobradas, também, à oitava), a segunda tem três notas, até a décima primeira usar todas as doze. [...] Esta última não é uma composição dodecafônica estrita, embora utilize um tema com as doze notas (TOOP, 1999, p. 38).

Berio: drama e processo

Em *O King* (1967-68) Berio articula um procedimento pouco comum em sua obra, que é o entrecruzamento de um ciclo de 21 notas com um ciclo de 20 unidades rítmicas. (OSMOND-SMITH, 1992, p. 33; 66). O ciclo de alturas pode ser dividido em três seções, demarcadas pela recorrência das notas Fá e Lá.



Fig.: ciclo de 21 notas de *O King*.

O ciclo de durações rítmicas não é tão preciso, mas seu padrão é perceptível em função das barras de compasso e das marcações de ensaio, onde se pode notar que as notas iniciais de cada ciclo de alturas (coincidentes com as marcas de ensaio de B a E) migram para a duração

⁵ Ver as definições de 'forma' feitas por Boulez (1992, pp. 96-101) bem como sua morfologia da estruturação musical (1981, pp. 25-29).

seguinte. A sequência abaixo (Fig.) foi elaborada a partir da linha do Soprano e as letras A, B, C indicam a correspondência com o ciclo de alturas da figura anterior. Berio ainda realizou algumas permutações entre essas durações, no decorrer da obra.

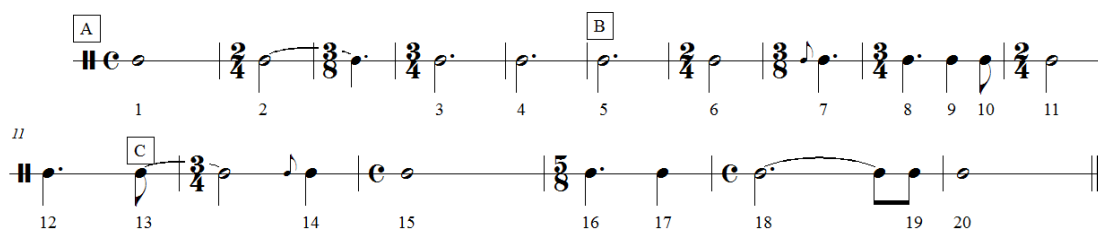


Fig. Sequência de 20 durações rítmicas em *O King*.

Além desses dois processos, outra cadeia de eventos ocorre em função do timbre, modulado a partir do texto “*O Martin Luther King*”⁶. Essa frase é apresentada gradualmente, em princípio com as vogais [i], [ε], [a], [o], [u] pelo Soprano I seguido do restante do coro. Depois a ordenação dessas vogais segue o padrão do texto, excluídas as consoantes: [o], [a], [i], [u], [ε], até que chegam as sílabas Ma, Lu, tin, ther, King, Mar e finalmente o enunciado completo, na marca de ensaio E⁷.

Mantra de Stockhausen: o princípio de simetria aplicado ao timbre e suas transformações.

Em *Mantra* (1970) para dois pianos, percussão (blocos de madeira e pratos), receptores de ondas curtas e modulador de anel, Stockhausen afirmou ter passado “o período mais feliz dedicado à composição” em sua vida (Maconie, 1999, p. 194). A fórmula básica (ou mantra) da obra é uma série, onde cada altura é explorada como elemento germinador de um processo de expansão.



Fig.: Série empregada em *Mantra*.

A melodia inicial, a partir da série, é espelhada pela mão esquerda do piano (fig.). É subdividida em quatro frases, demarcadas por pausas de diferentes durações (c. 3-9). Segundo Maconie (1999, p. 192), toda a obra “cresce a partir desse núcleo de ritmo e intervalo, imagem e reflexão”.

A modulação do piano por meio de uma senóide gera um centro tonal criado eletronicamente a partir da altura da senóide. Isso provoca o reforço das notas consonantes de acordo com o centro estabelecido pela senóide e afeta as notas dissonantes, tornando-as metálicas e percussivas. Se o modulador é regulado em uma frequência média ou alta isso resulta em novas ressonâncias, se o ajuste é em frequências baixas, ouve-se uma pulsação regular.

⁶ *O King* foi composta em 1967, quando o líder negro norte-americano Martin Luther King foi assassinado, gerando a homenagem feita por Berio. Em 1968 foi realizada a versão orquestral.

⁷ A partitura empregada é a versão orquestral, onde *O King* é o segundo movimento da *Sinfonia*. Há diferenças significativas em relação à versão camerística, como aponta Zuben (2005, p. 89).

