

Aleatoriedade, Gesto, Figura e Textura no *Livre Pour Orchestre*¹ (1968), de Lutoslawski²

Introdução: “o novo raramente é bom, porque o que é bom só é novo por pouco tempo³.

(...) car le thème a cessé d'être un phénomène de la musique contemporaine. Il a cédé la place à d'autres phénomènes qu'on peut définir, selon la terminologie de Pierre Schaeffer, des “objets sonores”, autrement dit des groupes de notes ou de phénomènes sonores liés entre eux de façon plus étroite qu'avec le reste du tissu musical, formant un tout et constituant un élément de la composition.
(Lutoslawski)⁴

Witold Lutoslawski (1913-1994) foi um dos mais criativos e independentes compositores do século vinte, mantendo-se equidistante das correntes musicais de seu tempo e lançando mão de técnicas variadas. O desenvolvimento de sua linguagem passou pela utilização do folclore e de procedimentos aleatórios, sem abrir mão do papel do compositor como sujeito do processo criativo. Entre os vários prêmios que recebeu estão: UNESCO Prize (1959, 1968), a Ordem do *Commandeur des Arts et des Lettres* (1982), *Grawemeyer Award* (1985), *Royal Philharmonic Society Gold Medal* (1986), no último ano de sua vida, o *Swedish Polar Music Prize* e o *Inamori Foundation Prize*, Kyoto, por sua inestimável contribuição para a música européia contemporânea, e postumamente o *International Music Award* por sua Quarta Sinfonia.

O Livre pour orchestre – “C’était plus fort que moi”⁵

(...) “Dans le Livre j’ai cherché (...) un élément de beauté sonore.
(Lutoslawski)⁶

Lutoslawski, dans cette page difficile et riche, commence d’abord par libérer quelques-unes de ses voix intérieures, mais c’est une libération, comme toujours, très contrôlée.
(Couchoud)⁷

¹ Ed. Wilhem Hansen, Londres, 1969.

² Comunicação apresentada em forma de exposição oral durante o Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina – EnCom2014 – que será realizado entre os dias 26 a 28 de junho de 2014 na cidade de Londrina-PR. Disponível em <http://www.mediafire.com/download/h148bgz3hb3ydql/Anaïs+do+EnCom2014>, pp. 153-162 (acesso em 11/07/2019).

³ In SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre, L&PM, 2006, tradução de Pedro Süsskind, p. 61.

⁴ (...) pois o tema deixou de ser um fenômeno da música contemporânea. Cedeu lugar a outros fenômenos que se podem definir, segundo a terminologia de Pierre Schaeffer, como “objetos sonoros”, isto é, grupos de notas ou de fenômenos sonoros ligados entre si de maneira mais íntima do que com o restante do tecido musical, formando um todo e constituindo um elemento da composição. (Apud COUCHOUD, 1981, pp. 144-145).

⁵ Foi mais forte que eu. (Apud COUCHOUD, 1981, p. 136).

⁶ No *Livre* eu procurei (...) um elemento de beleza sonora. (Apud COUCHOUD, p. 135).

⁷ Lutoslawski, nessa página rica e difícil, começa primeiro por liberar algumas de suas vozes interiores, mas é uma liberação, como sempre, bem controlada. (COUCHOUD, p. 139)

Escrita em 1968 por encomenda da Hagen Orchestra of Westphalia e dedicada a seu regente, Bertold Lehmann, a obra é organizada em 4 "capítulos" separados por três interlúdios *ad libitum*. John Casken descreve a obra como a *Unanswered question* do compositor polonês:

In the first chapter, the strings predominate with plaintive, questioning glissandi framing an episode for brass and percussion. Chapter 2 is more dynamic: it begins with the glittering sounds of plucked strings and pitched percussion, followed by longer and more loquacious contributions from wind and brass. Chapter 3 incorporates aspects of both the preceding chapters. Only gradually does one realise that the third interlude, far from being insignificant, is growing into something much larger – into the final chapter, which emerges as the interlude instruments (harp and piano) begin to attract those sonorities which began the second chapter. There is a slow release of energy, with the main orchestra gradually taking over and the texture fanning outwards. The individual blocks get shorter and more active, until the whole texture is whipped up into a pulsating, brief scherzo just before the climax. But the climax does not have the last say: while it is still going on, a door is opening on to a new world. Perhaps this lyrical coda for two flutes, accompanied by a strung chorale, is Lutoslawski's 'unanswered question'.⁸

Couchoud assim descreve a obra⁹:

Les trois premiers chapitres¹⁰ sont donc entièrement écrits selon la technique de la pulsation commune, toujours à rythme ternaire (trois noires et parfois trois blanches). Seule entorse à cette pulsation commune: les trois courts intermèdes qui les séparent. Ils durent chacun environ vingt secondes et sont confiés: le premier aux trois clarinettes, le deuxième à deux clarinettes et à la harpe, le troisième à la harpe et au piano, chaque instrument jouant sa partie *ad libitum*.

⁸ “No primeiro capítulo, as cordas predominam com lamentações e questionamentos em *glissandi* que constroem um episódio para metais e percussão. O capítulo 2 é mais dinâmico: começa com sons brilhantes dos *pizzicatti* nas cordas e percussão com sons determinados, seguidos por contribuições mais longas e mais eloqüentes dos sopros. O capítulo 3 incorpora aspectos dos dois precedentes. Percebe-se gradualmente que o terceiro interlúdio, longe de ser insignificante, cresce em direção a algo maior – no final do capítulo, que emerge como os instrumentos do interlúdio (harpa e piano) começam a atrair aquelas sonoridades que começam o segundo capítulo. Há uma lenta descarga de energia, com que a orquestra gradualmente assume o comando e amplia a textura. Os blocos individuais tornam-se menores e mais ativos, até que toda a textura dirige-se para um breve *scherzo* pulsante logo antes do clímax. Porém o clímax não tem a última palavra: enquanto ele ainda acontece, uma porta é aberta para um novo mundo. Talvez esta lírica *coda* para duas flautas, acompanhada pelo coral das cordas, seja a ‘pergunta irrespondida’ de Lutoslawski”. In <http://www.chester-novello.com/work/8463/main.html> (acesso em julho de 2008).

⁹ Os três primeiros capítulos são então inteiramente escritos segundo a técnica da pulsação comum, sempre em ritmo ternário (três semínimas e às vezes mínimas). Única alteração: os três curtos interlúdios que os separam. Eles duram cerca de 20 segundos cada e são confiados: o primeiro aos três clarinetes, o segundo a dois clarinetes e à harpa, o terceiro à harpa e ao piano, cada instrumento tocando sua parte *ad libitum*. (COUCHOUD, 1981, p. 137)

¹⁰ Em francês na partitura original.

Sobre a criação da peça, o autor conta¹¹:

(...) Voyez-vous, j'ai essayé à plusieurs reprises d'échapper aux formes fermées, de créer des formes plus relâchées, mais ça n'a jamais abouti. C'est ainsi que j'ai essayé d'écrire une succession de pièces pour orchestre presque indépendantes les unes des autres, avec un mouvement final pouvant constituer la conclusion d'un cycle. Il s'agissait d'une commande et j'ai choisi pour titre: *Livre*, ce mot étant lié pour moi à l'idée d'un choix de morceaux divers comme le *Livre* pour clavecin de Couperin ou l'*Orgelbüchlein* de Bach (...). Eh bien, au cours de la composition je me suis aperçu que je faisais quelque chose de déjà structuré. Ce n'étaient pas des morceaux indépendants; il y avait une certaine logique, une certaine action. C'était plus fort que moi. J'ai voulu changer le titre du morceau, parce qu'il ne correspondait plus à l'oeuvre. Mais pour toute réponse j'ai reçu le programme imprimé du festival, où mon oeuvre figurait avec son titre de *Livre pour orchestre*. Et c'est resté comme ça.

Couchoud discorda da idéia de uma "choix de morceaux divers" e afirma:

Loin d'être, en effet, un recueil de morceaux libre, ce *Livre pour orchestre* donne à son auditeur le sentiment d'une oeuvre unique en mouvement, dont les démarches successives dialoguent en se contredisant, mais marchent, à travers leur contradictions, vers une transcendance.¹²

I^{er} Chapitre

Num tom sentimental, assim Couchoud descreve este capítulo:

Que penser de ces plaintes du quatuor dans le premier chapitre? Elles pourraient bien nous prendre au piège de leur tristesse déchirante si les éclats brutaux de la percussion et la caricature qu'en donnent les cuivres ne venaient bafouer cette langueur et surtout si le piano ne venait *in extremis* nous avertir de façon désinvolte qu'il y a autre chose à faire que se lamenter.¹³

Numa abordagem mais objetiva, até o número 106, as cordas constroem um *cluster* não simultâneo, de caráter plástico, que se movimenta entre o campo de tessitura

¹¹ O Sr. vê, eu tentei de diversas maneiras escapar das formas fechadas, e criar formas mais livres, mas isso não ocorreu jamais. Foi assim que tentei escrever uma sucessão de peças para orquestra quase independentes entre si, com um movimento final podendo constituir a conclusão de um ciclo. Tratava-se de uma encomenda e escolhi como título: *Livre*, palavra associada por mim à idéia de uma coletânea de peças diversas como o *Klavierbüchlein* de Couperin ou o *Orgelbüchlein* de Bach (...). E assim, ao longo da composição, percebi que fazia algo já estruturado. Não se tratavam de peças independentes; havia uma certa lógica, uma certa ação. Foi mais forte que eu. Quis mudar o título, porque não correspondia mais à obra. Como resposta recebi o programa impresso do festival, onde minha obra aparecia com seu título *Livre para Orquestra*. E ficou assim. (COUCHOUD, 1981, pp. 136-137)

¹² Longe de ser, de fato, uma coletânea de peças livres, este *Livre para Orquestra* dá ao ouvinte o sentimento de uma obra em um único movimento, cujos movimentos sucessivos dialogam contradizendo-se, mas caminham através de suas contradições em direção a uma transcendência. (COUCHOUD, 1981, pp.: 138-139)

¹³ Que pensar daquelas lamentações das cordas no primeiro capítulo? Elas bem que poderiam nos prender numa tristeza dilacerante não fossem as brutais explosões da percussão e as caricaturas que dos metais que abafam esta tristeza e sobretudo se o piano não viesse *in extremis* advertir-nos com desenvoltura que há mais o que fazer do que se lamentar. (COUCHOUD, 1981, p. 139)

de uma quinta (Lá-Mi) através de uma polifonia de linhas microtonais à Ligeti (Fig. 1):



Fig. 1: Cluster não simultâneo que se movimenta entre a quinta Lá-Mi, através de uma polifonia de linhas microtonais à Ligeti.

A figuração rítmica utilizada sugere *Ritardandi* e *Accelerandi* com o emprego de grupos de 4 semicolcheias e tercinas de colcheias, com unidade de semínima. Surgem alterações metronômicas (semínima = 80, 120 e 88) associadas a indicações de alteração de andamento (*Piu Mosso*, *Acc.*, *Meno Mosso*, *Piu Meno Mosso* etc) que dão maior plasticidade rítmica e um perfil assimétrico. O campo de tessitura alarga-se para o agudo e para o grave, com linhas que se confundem com os *glissandi* que ocupam a seção 102 (Fig. 2):

102

Meno mosso
♩ = ca 58

4 vni I soli

vni I div.

vni II div.

2 vlc soli

vle div.

2 vc. soli

vc. div.

2 cb. soli

cb. div.

2548 - 1402

Fig. 2: Linhas que se confundem com os *Glissandi*.

Essa "mancha frequencial" alarga-se e se estreita no campo de tessitura; intensifica-se e se arrefece; acelera e retarda até que, em 103, um primeiro gesto dramático sobrepõe-se à textura plástica das cordas. Num processo de individualização das vozes da polifonia, um perfil figural destaca-se da textura predominante, anunciando a entrada dos metais e a explosão da percussão (2 depois de 106) – ataque que tem como corpo a seção *Ad Libitum* de 107 (Cfg, tb, pf e cb), modificando a estrutura global (Fig. 3):

The musical score for Figure 3 is divided into two main sections. The top section, starting at measure 106, features a complex orchestral texture with multiple staves for woodwinds (tr., cr., to.), brass (cf., tb.), and strings (vni I, vni II, vle, vc). The tempo is marked 'Più mosso (♩ = 160)'. The bottom section, starting at measure 107, is marked 'AD LIB.' and features a more focused orchestral texture with staves for woodwinds (tr., cr., to.), brass (cf., tb.), and percussion (5 tomt., gag. tamt., 2 ptti, susp., pf., cb.). The dynamics range from 'ff' to 'pp'.

Fig. 3: Entrada dos metais e explosão da percussão.

O jogo das cordas é agora herdeiro dessa perturbação, alterando seu estado inicial, dialogando antifonicamente com sopros e percussão, até repousar no Si grave dos *Celli*, terminando este "capítulo" numa *Codetta* com *solo* de piano (Fig. 4)

Fig. 4: Codetta com solo de piano

I^{er} Intermede

Durante 5 segundos, os clarinetes apresentam movimentos ondulatórios cromáticos derivados do corpo introduzido em [107], em contraponto aleatório, formando um aglomerado harmônico virtual com constante movimentação interna, onde os doze sons da escala temperada estão presentes. Para Lutoslawski:

(...) J'ai été amené, a ce point de mes recherches, à reconsidérer l'emploi conjoint du contrepoint aléatoire, s'il apporte un enrichissement rythmique et expressive de la musique, entraîne en revanche un certain appauvrissement du déroulement harmonique. Dans les sections jouées *ad libitum* celui-ci se trouve nécessairement ralenti, ce qui entraîne une certaine impression de statisme. C'est pourquoi j'en suis arrivé, de façon instinctive d'abord, mais en pleine conscience justement dans le *Livre pour orchestre*, à considérer ce mode d'écriture comme étant en opposition avec celui qui emploie la pulsation commune métronomique, et c'est sur cette opposition même que se fonde la structure de l'oeuvre¹⁴.

¹⁴ “Fui levado, nesse ponto de minhas pesquisas, a reconsiderar o emprego conjunto do contraponto aleatório, se ele traz um enriquecimento rítmico e expressivo da música, engendra por sua vez um empobrecimento do desenvolvimento harmônico. As seções tocadas *ad libitum* parecem necessariamente mais lentas, o que dá uma sensação de estatismo. É por isso que cheguei, primeiramente por instinto, mas em plena consciência justamente no *Livre pour orchestre*, a considerar essa maneira de escrita como sendo em oposição àquela que emprega a pulsação comum metronômica, e é exatamente sobre essa oposição que se fundamenta a estrutura da obra”. (COUCHOUD, 1981, pp.: 135-136)

A escrita, a figuração e a textura desses interlúdios podem ser considerados como origem da grande massa sonora que irá se formar no capítulo final e, de certa forma, foi premeditado pelo compositor:

Alors j'ai composé ces interludes qui ne contiennent presque rien, qui sont un temps de repos pour l'auditeur, pour les musiciens, pour le chef. Il est indiqué dans la partition que le chef doit suggérer par son attitude que c'est un moment de relaxation. Au bout de vingt à trente secondes le chef interrompt la section aléatoire et prépare de son geste habituel l'attaque du mouvement suivant. Ce principe est déjà assimilé par l'auditeur dès le deuxième interlude et lorsque pour la troisième fois apparaît une phrase à peu près semblable, il sait qu'il s'agit d'un interlude. Mais cette fois j'ai ajouté à ce dernier interlude des éléments nouveaux, aléatoires aussi, et peu à peu l'auditeur prend conscience du fait que quelque chose est en train de se développer à partir d'une musique qui apparemment ne menait à rien. Vous voyez, qu'il s'agit d'un truc psychologique qui fait partie de ma forme. Je joue ici avec la faculté de prévoir de mon auditeur que j'ai déjà éprouvée auparavant. Je l'ai habitué à un certain rôle donné aux interludes, puis j'ai triché avec lui et lui fait une surprise.¹⁵

2^{me} Chapitre

Couchoud: « Après le petit bavardage non concerné des clarinettes, le deuxième chapitre débute dans le charme avec ses fines sonorités, puis il s'anime, mais son agitation bruyante et gesticulante ne dure qu'un instant, comme si elle renonçait tout de suite à convaincre ». ¹⁶

O perfil figural introduzido no final do capítulo 1 é agora explorado nas cordas em *pizzicato* associadas à harpa, à celesta, ao piano, às campanas, aos tímpanos e ao

¹⁵ “Então eu compus esses interlúdios que não contém quase nada, e que são um tempo de repouso para o ouvinte, para os músicos, para o regente. Está indicado na partitura que o regente deve sugerir por sua atitude que se trata de um momento de relaxamento. Depois de vinte e quatro segundos o regente interrompe a seção aleatória e prepara com seu gesto habitual o ataque do movimento seguinte. Este já está assimilado pelo ouvinte desde o segundo interlúdio e assim que pela terceira vez aparece uma frase um pouco parecida, ele sabe que se trata de interlúdio. Mas desta vez acrescentei a este último interlúdio alguns novos elementos, também aleatórios, e pouco a pouco o ouvinte toma consciência de que algo está se desenvolvendo a partir de uma música que aparentemente não levaria a nada. O Sr. vê que se trata de um truque psicológico que faz parte de minha forma. Jogo aqui com a faculdade de previsão de meu ouvinte que já experimentei antes. Eu o habituei a uma certa regra dada nos interlúdios, depois eu o enganei e lhe fiz uma surpresa”.

¹⁶ “Depois dessa pequena conversa desinteressada dos clarinetes, o segundo capítulo começa com o charme de suas finas sonoridades, depois se anima, mas sua agitação ruidosa e movimentada não dura mais que um instante, como se renunciasse logo em seguida a convencer”.

vibrafone, tipificando uma textura “borbulhante” no discurso. Oboés e clarinetes – e depois as flautas – sobrepõem-se imitando a "mancha frequencial" das linhas do capítulo 1 e os trompetes com sordina preparam o gesto impactante do Dó# (*mf-staccatto*), em 205 (Fig. 5):

12

205

3 (Tempo II)
4 = ca 150

3 Tempo I
2 (ca 50)

fl. 1-3.

ob. 1-3.

cl. 1-3.

c. sord.

tr. 1-3.

fig. 1-3.

cr.

tb. 1-3.

tb.

xlf. 1.

cmp.

cel.

pl.

vni I.

vni II.

vle.

vc.

cb.

Fig 5.: Dó#, origem do *Tactus* final.

Este gesto é derivado do primeiro (103) e vai adquirir um papel preponderante nas modificações texturais do capítulo final, como uma referência de pulsação (*Tactus*).

Em 207, as cordas retomam o arco e os *glissandi* em partes *solí*, dialogando com os *clusters* do piano; e em 208 o *col legno* explora a “rugosidade” da textura. O novo gesto dramático em 212 é imitado pelas cordas (arco) que movem sua massa plástica enquanto a densidade dos *staccatti* dos sopros diminui, restando o *cluster* que é filtrado para o dó das violas, concluindo o capítulo, após a sobreposição da textura fluida, “líqüida” (“borbulhante”), de vbf, cmp, cel, ar e pf, sugerindo uma fissão das duas texturas predominantes (Fig. 6).

The musical score is for a 3/2 time signature at Tempo I (♩ = ca 50). The staves are arranged as follows:

- vbf.** (Violoncello Basso Fagotto): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- cmp.** (Corno Medio): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- cel.** (Corno Alto): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- ar.** (Arco): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- pf.** (Percussão): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- vni II 3.** (Violino II 3): Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- vle** (Viola): Treble clef, starting with a *p* dynamic. The first staff shows three parts (1, 2, 3) and a long, sustained note marked "tutte viole" and "ppp".

The score is marked with "PWM - 6887" at the bottom left.

Fig. 6: *Cluster* filtrado para o Dó das violas, concluindo o capítulo, após a sobreposição da textura fluida, “líqüida” (“borbulhante”) das percussões de alturas determinadas.

2^{me} Intermede

A harpa vem-se juntar aos clarinetes, aumentando o parentesco com o novo perfil figural "líqüido" do capítulo 2 (*pizzicatti*).

3^{me} Chapitre

"Le troisième chapitre est un mélange savoureux et non moins bref de contrastes sonores: plaintes, gestes péremptoirs, silences brusques où toutes les couleurs de l'orchestre se contredisent", diz Couchoud¹⁷. Neste capítulo encontram-se fundidos os materiais dos dois primeiros: as linhas microtonais que formavam a polifonia do capítulo 1 ("mancha freqüencial") agora são apresentados com interpolações de *pizzicatti* – reproduções do gesto dramático (*Tactus*). Trompetes e trompas, em [302], e oboés e clarinetes, em [303] reproduzem a figuração e o gesto. O ataque do gesto dramático é acrescido de um corpo nas madeiras até o diálogo com os tontons e a filtragem para o *cluster* (Ré bemol-Ré-Mi bemol) com o *Pizzicatto* final dos contrabaixos: Mi-Fá sustenido-Sol sustenido (Fig. 7):

¹⁷ O terceiro capítulo é uma mistura saborosa e não menos breve de contrastes sonoros: lamentações, gestos peremptórios, silêncios bruscos onde todas as cores da orquestra se contradizem.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The top section features woodwind parts: Flute 1 (Fl. 1), Oboe (ob.), Clarinet 1 (cl. 1), Flute 2 (fl. 2), and Bassoon (fg.). Below these are the string parts: Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), and Double Bass (vc.). The woodwinds are playing a melodic line with various ornaments and dynamics. The strings are playing a rhythmic pattern. The double bass part (vc.) is marked with a final *Pizzicato* (pizz.) and a fermata. The score includes measures 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, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Fig 7: Ataque, corpo nas madeiras e *Pizzicato* final (Mi-Fá#-Sol#) nos contrabaixos.

3^{me} Intermede et Chapitre Final (4^o)

Couchoud:

Quant au chapitre final, introduit progressivement par ce dernier interlude *ad libitum* largement développé, il est écrit lui-même presque entièrement *ad libitum*, à l'exception, un peu avant la fin, d'un court épisode de neuf mesures de *tutti* et de la cadence finale où l'ensemble des cordes, puis les seuls violons battent une mesure à 5/4, puis à 3/4 tandis que les trompettes et les trombones d'abord, puis les flûtes poursuivent leur chemin propre. (...) Et c'est alors que du dernier interlude émerge peu à peu, très lentement, une mélodie qui, partant des cordes, gagne tout l'orchestre, chaque partie jouant *ad libitum*, sorte d'extase presque douloureuse. Puis, soudain, l'orchestre se fragmente, brisant cette extase, la violence s'empare des différents groupes instrumentaux, puis s'épuise d'elle-même en vains éclats. Et la douceur, après tant d'aventures sonores, un peu lasse, dans les notes aiguës des flûtes et des cordes, demeure seule.¹⁸

Interlúdio e capítulo final confundem-se numa mesma textura – herdeira dos dois interlúdios anteriores – e, em [404], uma “melopéia” (COUCHOUD, 1981, pp. 138-139) aparece em imitação, na construção de uma massa sonora utilizando aos poucos toda a orquestra e todo o espectro dos 12 sons. Uma estrutura diatônica ganha relevo em [410] e é uma das formações de aglomerados baseadas em intervalos, tão caras ao compositor polonês (Fig. 8).

¹⁸ Quanto ao capítulo final, introduzido progressivamente por esse último interlúdio *ad libitum* amplamente desenvolvido, ele é escrito quase inteiramente *ad libitum*, com exceção, um pouco antes do fim, de um curto episódio de nove compassos de *tutti* e da cadência final onde o conjunto das cordas, depois só os violinos, marcam um compasso de 5 por 4, depois 3 por 4, enquanto que os trompetes e os trombones primeiramente, e depois flautas, seguem seu próprio caminho.(...) É assim então que do último interlúdio emerge pouco a pouco, bem lentamente, uma melopéia que, partindo das cordas, ganha toda a orquestra, cada parte tocando *ad libitum*, uma espécie de êxtase quase doloroso. De repente, a orquestra se fragmenta, quebrando esse êxtase, a violência toma conta dos diferentes grupos instrumentais, e depois se esgota de si própria em explosões vãs. E a dor, depois de tantas aventuras sonoras, um pouco fatigada, nas notas agudas das flautas e das cordas, permanece só.

The image displays a musical score for multiple staves, likely representing different instruments or voices. The staves are labeled with numbers and abbreviations: 1., fl. 2., 3., 1., tr. 2., 3., 1., and CR. 2. Each staff contains a series of notes with stems, indicating a melodic line. Above the first staff, there is a bracket labeled '1'' indicating a specific interval. Below the first staff, the dynamic marking 'p' (piano) is present, followed by 'cresc.' (crescendo). This pattern of 'p' and 'cresc.' markings is repeated across the other staves. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Fig.8: Aglomerado com intervalos determinados.

Texturas dos naipes orquestrais alternam-se como uma "aquarela sonora" até o gesto dramático (*Tactus*) de [419](#). A partir daí, os timbres são tratados separadamente em várias combinações, e, a cada gesto (*Tactus*) *ff*, o "caleidoscópio sonoro" cria novas "cores". O intervalo de tempo entre os gestos vai diminuindo até estabilizar-se em 1 segundo a partir de [429](#) – pulsação utilizada em [439](#) (colcheia = 120), quando finalmente surge a homofonia simétrica, que não é senão o gesto dramático repetido em movimento ascendente na tessitura até o "cume" de [442](#). Nova explosão da percussão (como em [106](#)), seguida por todo o corpo orquestral. Numa "simultaneidade de fluxos distintos" (ZUBEN, 2005, p. 27), a massa de figuração "rugosa" dos sopros e da percussão vai perdendo densidade; a textura "lisa" das cordas permanece como pano-de-fundo para o último evento: um dueto de flautas que reproduz a aumentação dos movimentos escalares da polifonia, antes submersos na massa sonora e que agora, individualizados, realizam uma *Coda* que Cascken chamou de "unanswered question" (Fig. 9).

Fig. 9: “The unanswered question” segundo Casken.

Conclusão: as metáforas

Il y a donc dans cette oeuvre, vous le voyez, une structure formelle établie sur le contraste des deux écritures, avec une finalité très évidente: non seulement en faciliter la perception, mais organiser cette perception (Lutoslawski)¹⁹.

Obra que representa a plena maturidade poética do autor, o *Livre* reúne uma concepção sonora completa, envolvendo timbre, intensidade, tempo e harmonia: o enriquecimento rítmico do "contraponto aleatório" que – sem aumentar as dificuldades de execução – facilita a participação livre e individualizada do intérprete que dialoga com a estrutura formal da obra; a disposição de acordes de 12 sons por intervalos diversos que dá a cada configuração um novo aspecto timbrístico à Varèse; as alterações dinâmicas – além da expressividade elogiada por Couchoud – são agentes transformadores de estados sonoros como as modificações de andamento, pulsação e acentos que modificam o perfil figural e as texturas; e, por fim, a antecipação de processos que seriam preconizados pela música espectral dez anos mais tarde, como: fusão e fissão, anamorfose, *continuum* e interpolação²⁰.

Não é preciso lembrar de que toda taxonomia musical (*crononomia*, segundo Stravinsky²¹) é repleta de metáforas. Quando se tenta descrever o fenômeno musical numa perspectiva schaefferiana, sua utilização é inevitável: “mancha frequencial”, “texturas líquida, borbulhante, fluida, lisa, rugosa”, “aquarela, caleidoscópio sonoros”, “cume”... foram termos utilizados neste artigo e que reivindicam legitimidade, já que não são muito distantes de *Allegro*, *Andante*, *Glissando* e outras tantas metáforas criadas no passado e que ganharam *status* de terminologia específica.

¹⁹ Há portanto nesta obra, vocês podem ver, uma estrutura formal estabelecida sobre o contraste de duas escritas, com uma finalidade bem evidente: não somente facilitar a percepção, mas organizar esta percepção. (*Apud* COUCHOUD, 1981, p. 138)

²⁰ Cf. ZUBEN, 2005.

²¹ In STRAVINSKY, 1970, p. 28.