

ALFREDO VOTTA JUNIOR

A MÚSICA TINTINABULAR DE ARVO PÄRT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música – área de concentração: Processos Criativos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Hortência Lopes Garcia

Trabalho realizado com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V941m Votta Junior, Alfredo.
A música tintinabular de Arvo Pärt. / Alfredo Votta Junior. –
Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Tintinnabuli. 2. Minimalismo. 3. Música medieval.
4. Música contemporânea. 5. Música do século XX.
6. Neotonalismo. I. Garcia, Denise Hortência Lopes.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Arvo Pärt's tintinnabuli music.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Tintinnabuli ; Minimalism ; Medieval
music ; Contemporary music ; 20th century music ; Neotonalism.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof. Dr. Leonardo Adriano Viegas Aldrovandi.

Prof. Dr. Jônatas Manzolli.

Prof. Dr. José Augusto Mannis.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Data da Defesa: 23-09-2009

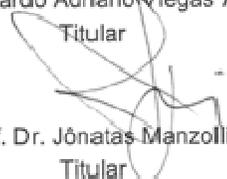
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Alfredo Votta Junior - RA 980588 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Presidente


Prof. Dr. Leonardo Adriano Viegas Aldrovandi
Titular


Prof. Dr. Jônatas Manzolli
Titular

Meus agradecimentos são uma dedicatória. Não há como agradecer sem dedicar, já que cada nome ao qual agradeço desempenha papel muito importante na minha vida e neste trabalho. Este trabalho naturalmente lhes pertence.

A cada leitor que encontrar utilidade nestas páginas vai dedicado este trabalho.

A “Cristo, ontem e hoje, Princípio e Fim, Alfa e Ômega; a Ele o tempo e a eternidade, a glória e o poder pelos séculos sem fim”.

AGRADECIMENTOS

A Denise Garcia, por paciência, orientação e amizade desde 1999.

A Mikhail Malt, por seu encorajamento desde 1990.

A Dantas Neves Rampin, Frederico José Ferreira, Bernardo Gomes de Barros, João Reynaldo de Paiva Costa, Ellen Guilhen, Clara Cendon Finotti, Cecília Regina Borges Rocha, Roberta Maria Massagli, Guilhermina Maria Lopes de Carvalho, Valério Fiel da Costa, Tânia Mello Neiva, Antonio Celso Ribeiro, Ross Carey, Paulette Schwarz, Dora Fraiman Blatyta, Eduardo Cáceres, Jeff Ostrowski, Kyle Gann, Henrique Iwao, Mário del Nunzio, Alexandre Porres, Nayr Effenberger Guelli, Maurício Martinazzo, Jan Szot, Madrigal Cantabilis, Madrigal Incantus, Quarteto Quintessentia, Sílvio Ferraz, Edmundo Hora, Leonardo Aldrovandi, Alexandre Pascoal, Israel Laurindo, Guilherme Rebecchi, Jean-Pierre Caron, Cláudia Guedes, Luiz Eduardo Castelões.

Àqueles que contribuíram com minha formação musical sem saber, vivos e mortos: compositores, especialmente Arvo Pärt, autores de livros sobre música e intérpretes.

À FAPESP, por seu apoio.

À UNICAMP e seu Instituto de Artes.

A todos os meus familiares vivos, especialmente meus pais – Alfredo Votta e Nadia Maria de Alcantara Lopes Votta – e minha irmã – Ana Luiza Votta Colombo –, e todos os meus antepassados já falecidos.

A Nosso Senhor Jesus Cristo, Rei do Universo.

A Todos os Santos e Anjos e à Santíssima Virgem, que por mim incessantemente rogam.

RESUMO

O compositor estoniano Arvo Pärt, nascido em 1935 e radicado na Alemanha desde os anos 1980, tem sido objeto de atenção do mundo musical por sua peculiar linguagem modal baseada na técnica *tintinnabuli*, formulada e nomeada pelo próprio Pärt. Esta técnica se baseia na ideia de utilização exclusiva das três notas de uma tríade em ao menos uma das vozes da textura musical. Esta técnica tem sido utilizada por Pärt desde meados dos anos 1970. Sua obra apresenta também numerosas afinidades com a música medieval, arte estudada por Pärt nos anos de interrupção de seu trabalho composicional que se prolongaram de 1968 até 1976. O canto gregoriano ocupou lugar de destaque nestes estudos, sendo por esta razão importante para a compreensão de sua obra. São apontados também, por inúmeras fontes (trabalhos acadêmicos, encartes de gravações e textos críticos jornalísticos), vínculos da obra de Pärt com o minimalismo, que se manifestam sobretudo no ideal de stasis, nos processos aditivos e nos ciclos. As técnicas desenvolvidas por Pärt, bem como aquelas que se podem relacionar a ele, são fértil campo para a formulação de novas ideias composicionais e mesmo para o reencontro com ideias antigas que podem fertilizar a expressão musical atual.

Palavras-chave: tintinnabuli; minimalismo; música medieval; música contemporânea; música do século XX; neotonalismo; nova simplicidade.

ABSTRACT

Estonian composer Arvo Pärt, born in 1935 and living in Germany since the 1980s, has been the object of close attention by the musical world due to his peculiar modal language based on his own *tintinnabuli* technique. This technique builds upon the exclusive use of the three notes of a triad in at least one of the voices of a given musical texture. Pärt has been using this method since the mid-seventies. His work displays great affinity with medieval music as well. The music of the Middle Ages was studied by Pärt during his period of compositional silence from 1968 to 1976. Since that includes especially Gregorian chant, this genre is crucial for proper understanding of Pärt's work. Numerous sources (academic papers, recordings' booklets and press writings) have also pointed resemblance of Pärt's compositions with minimalism chiefly due to the ideal of stasis, additive processes and cycles. Pärt-developed and -related techniques are a fertile environment for the creation of new compositional ideas and a new approach towards ancient ideas as a means to contribute with current musical expression.

Key words: tintinnabuli; minimalism; medieval music; contemporary music; 20th century music; neotonalism; new simplicity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A TÉCNICA TINTINABULAR	9
1.1. Introdução	9
1.2. O que significa <i>tintinnabuli</i> ?	10
1.3. A técnica tintinabular	11
1.3.1. A voz-T	11
1.3.2. A voz-M	13
1.4. A técnica tintinabular na obra de Arvo Pärt	15
1.5. Conseqüências verticais	33
1.6. Composição da voz-M em música instrumental	34
1.7. Conclusão	38
2 PÄRT E A MÚSICA ANTIGA	41
2.1. Introdução	41
2.2. O diatonismo	42
2.3. Os modos eclesiásticos	43
2.4. O canto gregoriano	58
2.5. O ritmo do canto gregoriano	71
2.6. A música instrumental de Pärt	75
2.7. <i>Organum</i>	78
2.8. A Escola de Notre Dame	86
2.9. Notre Dame e o ritmo em Pärt	87
2.10. Notre Dame e as notas longas	103
2.11. Hoqueto	106
2.12. Liturgia	110
3 PÄRT E O MINIMALISMO	115
3.1. Introdução	115
3.2. Drone	118
3.3. Drones na música de Pärt	130
3.4. Processos aditivos	130
3.5. Processos aditivos na música de Pärt	142
3.6. <i>Tabula Rasa</i>	146
3.6.1. <i>Silentium</i>	146
3.6.2. <i>Ludus</i>	168

4 ALÉM-PÄRT	177
4.1. Introdução	177
4.2. Exercícios	178
4.3. <i>Salve Regina</i>	183
4.4. <i>Per noctes</i>	192
4.5. <i>Ao Anjo da Guarda – Álef</i>	203
4.6. <i>Liturgia nº1</i>	206
4.7. <i>Liturgia nº2</i>	224
4.8. <i>Liturgia nº3</i>	237
4.9. <i>Catopsilia florella</i>	254
4.10. <i>Sonata Iesu Dulcis Memoria</i>	259
4.11. Conclusão	265
CONCLUSÃO	267

BIBLIOGRAFIA	271
---------------------	-----

ANEXOS	277
Anexo I. partitura completa de <i>Salve Regina</i> , op.25 (Alfredo Votta Jr)	277
Anexo II. partitura completa de <i>Per Noctes</i> , op.26. partitura para vozes e instrumentos (Alfredo Votta Jr)	283
Anexo III. partitura completa de <i>Per Noctes</i> , op.26. partitura para quarteto de flautas doces (Alfredo Votta Jr)	291
Anexo IV. partitura completa de <i>Álef</i> , de <i>Ao Anjo da Guarda</i> , op.43 nº1 (Alfredo Votta Jr)	299
Anexo V – tradução de <i>Tentativas ingratas de uma definição de minimalismo</i> (Kyle Gann)	303

Introdução

Localizada às margens do Mar Báltico, a Estônia é um dos países de menor população da Europa: 1,3 milhão de pessoas vivem num território equivalente a 18% do Estado de São Paulo. Vizinha da Finlândia, tem com este país aspectos étnicos e lingüísticos comuns, por sua origem fino-úgrica. O complicado idioma estoniano é uma das poucas línguas européias cuja origem não é indo-européia.

Governado no passado por povos diversos como dinamarqueses, alemães, suecos e russos, este país obteve sua independência em 1918. Logo em 1940 foi ocupado pelos soviéticos, e em 1941 pelos nazistas. De 1944 a 1991 permaneceu novamente sob domínio soviético, declarando então, a 20 de Agosto de 1991, sua independência que perdura até nossos dias.

É neste país que nasceu, em 11 de Setembro de 1935, na cidade de Paide, a 80 quilômetros da capital Tallinn, o compositor Arvo Pärt¹. Aos 7 ou 8 anos de idade Arvo começou a estudar música, e não muito tempo mais tarde sua família adquiriu um piano de cauda russo em que somente os registros extremos funcionavam bem. Assim, logo sua imaginação foi estimulada à criação de música possível dentro destas limitações.

Desenvolveu logo gosto pelo rádio, que ouvia com muita frequência, especialmente as transmissões da rádio finlandesa que se podia captar em sua cidade. Seu instrumento era o piano. Estudou também oboé e percussão, além de se dedicar, já, à composição, em sua adolescência.

Em 1953 Pärt tinha dezoito anos de idade e morreu o líder soviético Josef Stálin, o que indicou uma era de abertura (que não se concretizou tão fortemente como muitos gostariam). Nas artes, o realismo socialista continuou como diretriz oficial do governo comunista da URSS. No ano seguinte, Pärt ingressou na Escola Média de Música de Tallinn, mas poucos meses depois o curso foi interrompido por dois anos de serviço militar obrigatório, durante o qual tocou oboé e percussão numa orquestra militar. Foi um período

¹ Pronuncia-se “arvo pért”.

de muito sofrimento para o compositor, que teve mesmo sua saúde prejudicada, levando anos para se recuperar.

Terminado o serviço militar, Pärt foi admitido, em 1957, a estudar no Conservatório de Tallinn, em que eram lecionadas não apenas disciplinas musicais, mas também História do Partido Comunista e Economia Política. Seu professor de composição era Heino Heller (1887-1970), destacada figura musical estoniana que estudara com Glazunov no Conservatório de São Petersburgo. Heller foi professor de vários compositores estonianos e, não obstante tendências pessoais “conservadoras”, estimulava seus alunos a conhecer e experimentar novas idéias que com dificuldade chegavam à Estônia vindas do Ocidente – entre elas, o dodecafonismo, que Pärt estudou nos livros de Křenek e Eimert. Algumas poucas obras de Webern, Nono e Boulez eram conhecidas no país por meio de partituras e fitas cassete ilegais.

Nos anos subseqüentes Pärt se tornou engenheiro de gravação da rádio estoniana e compositor de música para cinema – estima-se por volta de cinquenta o número de filmes para os quais compôs. Atualmente, porém, o compositor não dá importância ao trabalho realizado nessa época.

Ao mesmo tempo, Arvo Pärt desenvolvia o seu trabalho pessoal de composição. Suas primeiras obras publicadas são as duas *Sonatinas* (1958-1959) e a *Partita* (1958) para piano solo, de forte influência neoclássica.

Também em 1959 compôs a cantata *Meie aed* (“nosso jardim”), para coro infantil e orquestra. Trata-se de uma obra com finalidades muito práticas, em linguagem politicamente apropriada; mesmo assim, muitos não deixam de lhe perceber as boas qualidades de escrita. Este tipo de cantata era escrito por muitos compositores da época, que as chamavam de “cantatas do imperador” (*Kaiserkantaten*, em alemão, *keisrikantaadid*, em estoniano); eram obras compostas para servir a propósitos do governo. O musicólogo estoniano Merike Vaitmaa explica que “uma cantata do imperador era uma espécie de indulgência: tendo-a escrito, o compositor podia escrever em paz o que queria”².

² Vaitmaa apud Hillier (2003), p. 30.

Em 1960-1961, antes de uma nova cantata (*Maaailma samm*), Pärt escreveu *Nekrolog*, para orquestra. Trata-se da primeira composição dodecafônica de um compositor estoniano. O uso da técnica serial lhe valeu críticas por sua aproximação com o “formalismo ocidental”.

Tais críticas provinham sobretudo dos congressos de compositores soviéticos, que se reuniam periodicamente para discutir música e definir o que era adequado e inadequado dentro da ideologia do governo da URSS. Embora o segundo congresso de compositores (1957) tenha aberto algumas portas que, por exemplo, aboliram a proibição da música de Schoenberg e Webern, o terceiro congresso (1962) condenou o dodecafonismo.

Pärt continuou a escrever música serial e introduziu também procedimentos de colagem em suas obras. Nesta época temos suas duas primeiras sinfonias (1963 e 1966); *Collage sur Bach* (1964), para orquestra de cordas com oboé, cravo e piano, em que Pärt põe lado a lado tríades, serialismo e uma Sarabanda de Bach orquestrada em sua forma original e depois em clusters; *Diagrams* (1964), para piano, obra dodecafônica de partitura colorida; *Pro et contra* (1966), para violoncelo e orquestra, que enuncia em seu início uma triunfante tríade de ré maior e logo em seguida uma imensa explosão aleatória, fazendo ouvir também, em seu segundo movimento e no fim do terceiro, cadências tipicamente barrocas fora de contexto.

Em 1968 uma obra intitulada *Credo*, não obstante seu título religioso, aproveitou-se de uma falha da censura para ser apresentada, o que causou grande polêmica. Escrita para orquestra, coro e piano, sua linguagem vanguardista de dodecafonismo e colagem (é longamente citado o primeiro prelúdio do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach) não foi um problema tão grande quanto a explícita declaração religiosa de seu título. Embora não utilize o texto litúrgico do Credo da Missa, afirma enfaticamente *Credo in Iesum Christum* (“creio em Jesus Cristo”) e cita algumas passagens dos Evangelhos.

Credo viria a ser a última obra desta época que foi a primeira fase da vida composicional de Arvo Pärt. Logo se instalou no compositor uma crise artística e espiritual. Ele nada escreveria até 1976 com exceção da *Terceira Sinfonia* e da cantata *Laul Armastatule*, esta retirada de seu catálogo. A *Terceira Sinfonia* é uma composição “transicional”, por razões que havemos de entender mais adiante.

Paul Hillier transcreve em seu livro um trecho de uma entrevista concedida por Pärt à rádio estoniana nesse mesmo ano de 1968:

Não tenho certeza de que possa haver progresso na arte. Progresso está presente na ciência. Todo mundo entende o que progresso significa na tecnologia militar. A arte apresenta uma situação mais complexa... muitos objetos artísticos do passado parecem mais contemporâneos do que a nossa arte atual. Como é possível explicar isto? Não é que o gênio tenha conseguido ver duzentos anos à frente. Creio em que a modernidade da música de Bach não vá desaparecer por mais duzentos anos, e talvez nunca desapareça... a razão não é simplesmente que talvez seja melhor que música contemporânea... o segredo de sua contemporaneidade reside na questão: quão completamente o autor-compositor percebeu não apenas seu próprio presente, mas a totalidade da vida, suas alegrias, preocupações e mistérios?... é como se nos fosse dado um problema para resolver, um número (UM, por exemplo), terrivelmente complexo quando dividido em frações. Encontrar uma solução é um longo processo e requer intensa concentração; mas a sabedoria está na redução. Se agora é concebível que diferentes frações (épocas, vidas) estejam unidas por uma única solução (UM), então esse UM é algo mais que a solução de uma única fração. Ele é a solução correta para todos os problemas, todas as frações (épocas, vidas) – e sempre foi. Então as fronteiras de uma única fração o confinam demais e ele se perpetua sempre... sempre a obra mais contemporânea é aquela em que há uma solução mais clara e mais correta (UM). A arte tem que lidar com questões eternas, não apenas com os assuntos de hoje. Em todo caso, se quisermos chegar à essência de uma obra musical, não importa qual, não podemos deixar de lado o processo de redução. Em outras palavras, temos que jogar fora nosso lastro – eras, estilos, formas, orquestração, harmonia, polifonia – para alcançar uma única voz, suas “entonações”. Somente aí é que ficamos cara a cara [com a questão]: “isto é verdade ou falsidade?”³

Apesar de termos nestas declarações algumas idéias características do seu trabalho posterior (como a importância do número 1), não podemos deixar de identificar nelas um momento de mais perguntas do que de respostas. Assim, este silêncio composicional se

³ Vaitmaa apud Hillier (2002), p.65.

prolongou até 1976, quando Pärt retornou à escrita com o uso de uma nova técnica que desenvolveu.

Durante esse período o compositor se dedicou ao estudo da música antiga, sobretudo do canto gregoriano, por meio do qual procurou aprender a escrever uma única linha de música, isto é, monodias. Numerosos cadernos foram preenchidos naqueles anos. Podemos vê-los no filme de Dorian Supin *24 Preludes for a Fugue*: Pärt os retira do armário em que estão guardados; podemos ver que são numerosos; e ele se põe mesmo a tocar ao piano e cantar uma das melodias que escreveu.

Além do cantochão Pärt estudou também polifonia, como a escola de Notre Dame, a Ars Nova e Machaut, e música posterior como os polifonistas flamengos, Palestrina e Victoria. Copiou manualmente grande quantidade dessa música

Na época essa música antiga começava a ter mais destaque na União Soviética, sendo naquele país até então muito pouco conhecida. Concertos de grupos ocidentais ajudaram no despertar desse interesse, e surgiram grupos locais como o Hortus Musicus. Fundado em 1972 por Andres Mustonen, este grupo estoniano foi o primeiro a apresentar publicamente as primeiras obras da nova fase de Pärt, iniciada em 1976.

Sendo a *Terceira Sinfonia* (1971), como afirmamos, uma obra “transicional”, ela se aproveita das pesquisas de música antiga e se desenvolve numa linguagem modal, com inflexões melódicas de canto gregoriano; é marcante nela a presença da cadência de Landini, típica de Machaut e outros compositores de sua época; ritmicamente, entretanto, é de métrica toda regular.

Em meio aos estudos de música antiga e exercícios composicionais, Pärt compôs, em 1976, uma pequena peça para piano intitulada *Für Alina* (“para Alina”). Esta composição utiliza pela primeira vez uma nova técnica chamada *tintinnabuli*. Esta palavra significa, em latim, “pequenos sinos”, e será neste trabalho chamada também “técnica tintinabular”.

Esta técnica, em sua forma básica, se refere à escrita de música a duas vozes. Uma das vozes circula por todos os graus de uma escala diatônica, enquanto a outra faz ouvir somente as notas da tríade principal do modo. As notas da tríade a cada momento são escolhidas por meio de uma relação específica com a respectiva nota da melodia. Esta

relação pode se apresentar em várias configurações, e será explicada no primeiro capítulo deste trabalho, que se ocupa precisamente da técnica tintinabular.

Temos, portanto, que o universo harmônico de Pärt é agora modal, inteiramente diatônico, em flagrante contraste com o atonalismo de sua fase encerrada em 1968 (apesar da presença da tríade em certas obras, oriunda ou não de colagens). A simplicidade textural de suas obras passa também a chamar a atenção, sendo freqüentemente a duas vozes, especialmente nas primeiras composições tintinabulares (é o caso de *Für Alina*); entretanto, mesmo nas obras com mais vozes, é freqüente a adoção de uma escrita simples nota-contranota (*Für Alina*, *Missa Syllabica*, *When Sarah was ninety years old*, *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten*). Pärt conta que esta mudança estilística causou perplexidade entre vários de seus colegas que tanto haviam lutado pela aceitação de seu uso de técnicas como o dodecafonismo.

Assim, os anos de 1976 a 1978 assistiram ao nascimento de numerosas obras com o uso da nova técnica. O seu catálogo conta precisamente doze composições nesses anos, além de uma obra ainda não tintinabular, mas próxima disso (*When Sarah was ninety years old*) e *Kui Bach oleks mesilasi pidanud...* (“se Bach tivesse sido um criador de abelhas”, conhecida também com o título alemão *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* e inglês *If Bach had been a bee-keeper*), que mistura a técnica tintinabular com cromatismos, inclusive o motivo B-A-C-H (si bemol – lá – dó – si).

Arvo Pärt continua até o presente momento nesta fase composicional. Prosseguiu no uso da técnica tintinabular em todas as suas obras, procurando usar suas várias possibilidades. O uso de textos em diferentes línguas, nas suas obras vocais, é um dos fatores que o levam a criar novas maneiras de escrever a voz melódica de suas composições (até o momento escreveu obras em latim, eslavônico, estoniano, inglês, alemão, italiano, francês e espanhol).

Faltaria, no ensejo desta introdução, uma breve explicação biográfica. Mesmo nesta nova fase, no fim dos anos 70, a música de Pärt continuou tendo problemas com as autoridades, chegando mesmo a ser proibido de fazer algumas viagens com fins musicais, sendo uma delas à Finlândia (um curtíssimo trajeto feito de balsa).

Sendo Nora Pärt, a esposa do compositor, de origem judaica, obtiveram em 1980 vistos para deixar a URSS com destino a Israel, como muitos na época. Uma vez fora da URSS, alguns escolhiam outros destinos como a Europa e os Estados Unidos. Assim aconteceu com o compositor. Em Viena foi surpreendido na chegada por um representante da Universal Edition, que o acolheu na cidade (segundo Hillier, com a ajuda do compositor russo Alfred Schnittke). O casal Pärt e seus dois filhos adquiriram nacionalidade austríaca e, no ano seguinte, mudaram-se para Berlim, onde continuam a viver hoje.

Capítulo 1

A técnica tintinabular

1.1. Introdução

Arvo Pärt chegou à técnica tintinabular por meio dos exercícios que realizou nos anos de interregno criativo. O ano de 1976 assistiu à composição da primeira peça a usar a nova técnica, *Für Alina* (em estoniano *Aliinale*, em português *Para Alina*), para piano solo. No mesmo ano havia sido escrita *Modus* (mais tarde rebatizada *Sarah was ninety years old*), que, embora não use o novo procedimento, aproxima-se dele.

Podemos verificar, no filme de Dorian Supin, que *Für Alina* se encontra nos cadernos de exercícios de Pärt, sendo um fruto natural desses estudos. Não deixa de chamar a atenção o fato de que uma nova técnica seja anunciada com uma peça de tão pequenas proporções e tão grande simplicidade. Obras maiores e mais complexas viriam, sem dúvida; mas esta pequena composição ficou realmente marcada por este uso novo das sete notas da escala diatônica que viria a caracterizar a música de Pärt a partir de então.

A *Für Alina* seguiu-se uma explosão criativa com *Trivium* (para órgão), *Pari Intervallo* (para grupo instrumental), *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (para quatro vozes e órgão); em 1977 *Arbos* (para grupo de câmara), *Cantate Domino* (para coro a quatro vozes e grupo instrumental ou órgão), *Fratres* (originalmente para orquestra de cordas e percussão, com inúmeras versões nos anos subseqüentes), *Missa Syllabica* (para coro a quatro vozes e órgão), *Variationen zur Gesundung von Arinuschka* (para piano solo), *Tabula Rasa* (para dois violinos, orquestra de cordas e piano preparado), *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (para orquestra de cordas e sino) e *Summa* (para orquestra de cordas).

1.2. O que significa *tintinnabuli*?

Paul Hillier informa que o nome *tintinnabuli* foi dado a esta técnica depois que ela já havia sido criada e utilizada por Pärt.⁴ Ademais, comenta sua origem:

O significado preciso de *tintinnabulum* é dado no *Oxford Dictionary of English Etymology* como ‘pequeno sino tilintante’. A origem onomatopéica da palavra é atestada por Santo Isidoro de Sevilha em seu *Etymologiarum* (ca. 630 d.C.), havendo mais tarde (ca. 800) um relato de um *tintinnabulum* que ‘produzia um som jubiloso como se houvesse sido tocado por um anjo’.⁵

O mesmo autor esclarece que *tintinnabulum* se distingue de *campana* em que este segundo nome designa sinos grandes, cujo nome deriva de *Campania*, região italiana próxima a Nápoles notável por seu trabalho com bronze.⁶

O dicionário Houaiss mostra que na língua portuguesa existem algumas palavras estreitamente derivadas de *tintinnabulum*. *Tintinábulo* é “campainha, sineta”; *tintinabular* significa “soar ou fazer soar (campainha, sineta etc.)”; *tintinabulante* é aquilo “que tintinabula”⁷.

Dado o uso da palavra *tintinnabuli*, em todas as publicações sobre a música de Pärt (de livros e escritos acadêmicos a encartes de CDs e trabalhos jornalísticos), independentemente da língua; dada sua origem latina e a facilidade com que se adapta à língua portuguesa (dando mesmo origem a palavras dicionarizadas), neste trabalho proponho que esta técnica seja chamada, neste idioma, de *técnica tintinabular*.

⁴ HILLIER (2002), p.97.

⁵ HILLIER (2002), p.19.

⁶ HILLIER (2002), p.19.

⁷ HOUAISS (2001), p.2721.

Alternativamente pode ser usada a própria palavra latina *tintinnabuli*, como recurso para evitar repetições num texto. Outras opções secundárias são *técnica tintinabulante* e *tintinabulação*.

Pärt continuou a se servir da técnica tintinabular em todas as suas obras a partir de 1976. A partir de agora procuro explicar o funcionamento dessa técnica, primeiro de maneira teórica, e em seguida com exemplos concretos trazidos da obra do compositor.

1.3. A técnica tintinabular

A técnica tintinabular se refere à maneira pela qual as notas de uma determinada melodia se relacionam a outra voz que faz ouvir somente as notas componentes de uma tríade. Adoto, para fins de explicação da técnica e de análise de obras que dela fazem uso, a terminologia proposta por Hillier: à voz da melodia principal dá-se o nome de *voz M*, e, à voz que apenas usa a tríade, *voz T*⁸.

1.3.1. A voz T

A voz M é composta antes da voz T, que lhe é subordinada. Aquela é, na obra de Pärt, escrita segundo princípios que podem variar; em obras vocais há sempre uma relação estreita com o texto e seu número de sílabas (ou número de sílabas de cada palavra); em obras instrumentais costuma ser um princípio puramente musical ligado aos graus da escala. Mais adiante isto será abordado.

Os exemplos a seguir usam como voz M uma escala ascendente de lá eólio. É importante lembrar que a técnica segue sendo a mesma quando se usa o modo jônio. Estes

⁸ HILLIER (2002), p.93. Originalmente Hillier pensa em M como inicial de “melody”, em inglês, que funciona também para o português por ser “melodia”. O mesmo para T de “triad” (tríade), que segundo o próprio Hillier também pode ser T de “tintinnabuli”.

dois modos são os mais usados na obra da segunda fase de Pärt, com certa predominância do eólio.

Tem-se, então, que a voz T faz ouvir sempre a nota da tríade mais próxima da nota ouvida na voz M. Neste primeiro exemplo a voz T é mais aguda que a voz M, no que Hillier chama “primeira posição superior”.

“Primeira” posição porque se trata da nota mais próxima; “superior” porque se trata da nota acima.

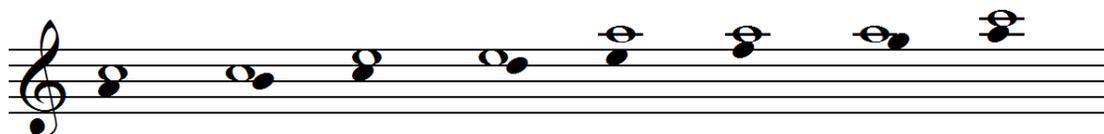


Figura 1. Voz M com Voz T na primeira posição superior

Assim fica a primeira posição inferior, em que a voz T usa a nota da tríade mais próxima em direção ao grave.



Figura 2. Voz M com Voz T na primeira posição inferior

Na chamada “segunda posição” a voz T usa a segunda nota mais próxima: em direção ao agudo, na posição superior; em direção ao grave, na posição inferior.

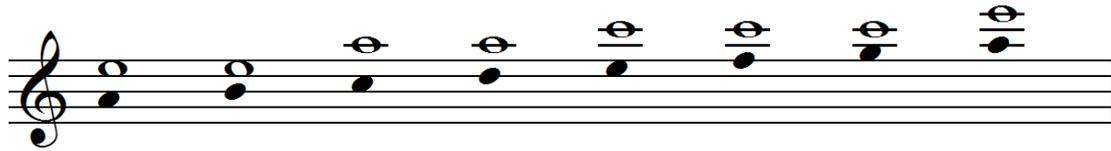


Figura 3. Voz M com Voz T na segunda posição superior

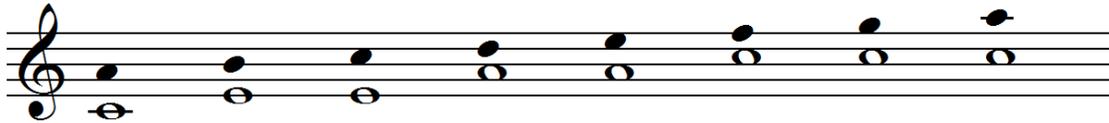


Figura 4. Voz M com Voz T na segunda posição inferior

Existe ainda a posição alternante, que, como diz o nome, alterna entre superior e inferior.

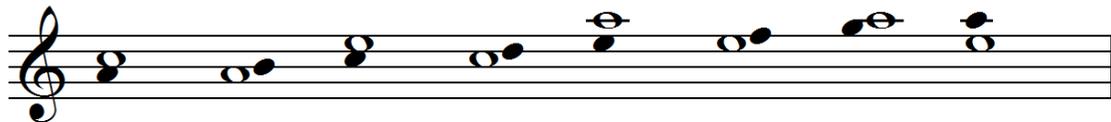


Figura 5. Voz M com Voz T na posição alternante

1.3.2. A voz M

A composição da voz M se dá de diversas maneiras nas composições de Arvo Pärt. Como já referido anteriormente, ela pode se dar por critérios musicais abstratos, sobretudo nas peças instrumentais, e por critérios ligados ao texto, nas obras vocais.

Veremos então alguns desses procedimentos, que costumam encerrar em si certo rigor. A emblemática peça *Für Alina*, primeira a usar a nova técnica, é uma exceção: sua voz M foi composta livremente. Não a analisamos neste primeiro capítulo, reservando-a para a introdução de certas relações importantes que faremos no segundo capítulo.

Ao abordar a composição da voz M Hillier nos mostra quatro “modos” melódicos ligados a uma mesma escala (que em nossos exemplos será, novamente, lá eólio). O centro do modo é a nota lá. Os modos estruturam-se, portanto, desta forma:

Modo 1 – ascendente, partindo do centro;

Modo 2 – descendente, partindo do centro;

Modo 3 – descendente, em direção ao centro;

Modo 4 – ascendente, em direção ao centro.

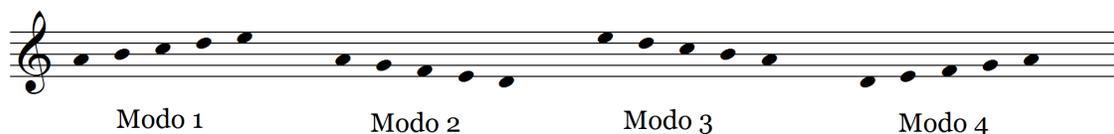


Figura 6. Os modos tintinabulares segundo Hillier

Hillier alude ao fato de que a palavra “modo” tem sido utilizada com vários significados, rítmicos e melódicos, e que aplicá-lo neste caso “não fará mal!”⁹. Sem dúvida é uma terminologia adequada, e é a que utilizamos neste trabalho. Para evitar equívocos, chamaremos estes modos de “modos tintinabulares”; desta forma, não os confundiremos com os modos eclesiásticos nem com os modos rítmicos, que abordaremos no segundo capítulo.

A respeito desta sistematização e criação de uma terminologia (voz-M, voz-T, modo 1, modo 2 etc.) Hillier presta um importante esclarecimento:

*A necessidade de criar este pequeno vocabulário técnico surge não de uma possível complexidade da questão, mas do propósito prático de evitar a repetição de enfadonhas descrições de procedimentos musicais, bastante simples em si mesmos, mas para os quais [ainda] não temos uma terminologia própria.*¹⁰

⁹ HILLIER (2002), p.95.

¹⁰ HILLIER (2002), p.96.

Em outras palavras, um exemplo: é certamente muito mais conveniente dizermos apenas “modo 1” do que “pentacorde ascendente a partir do primeiro grau”.

1.4. A técnica tintinabular na obra de Arvo Pärt

A partir de agora examinaremos como esses procedimentos ocorrem concretamente nas composições de Pärt. Primeiramente tomaremos a *Missa Syllabica*, de 1977, revisada em 1996.

Com exceção do *Sanctus*, toda a obra foi composta na escala de ré eólio (ou ré menor natural). Os modos tintinabulares, portanto, são os seguintes:

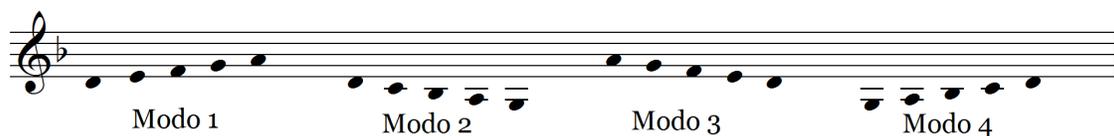


Figura 7. Os modos tintinabulares em ré eólio (da Missa Syllabica)

Examinemos o seu *Kyrie*. O *Kyrie* faz parte do Ato Penitencial da Santa Missa, e se situa pouco depois do seu início, tanto no rito tridentino do papa S. Pio V quanto no novo rito romano do papa Paulo VI. Sua estrutura é tripartite, com três invocações: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*. Tradicionalmente cada invocação é repetida três vezes, e assim é também na peça. O texto “*Kyrie eleison*” é assim musicado, à partida:

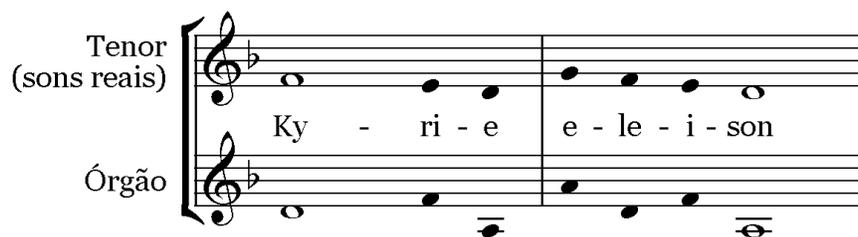


Figura 8. Início do Kyrie da Missa Syllabica

Nota-se portanto o uso do chamado modo tintinabular 3, descendente em direção ao centro do modo. Por ter três sílabas, a palavra “Kyrie” usa apenas as últimas três notas; por ter quatro sílabas, “eleison” faz uso das últimas quatro. O diagrama abaixo mostra o modo 3 e explicita a escolha das notas conforme as sílabas.

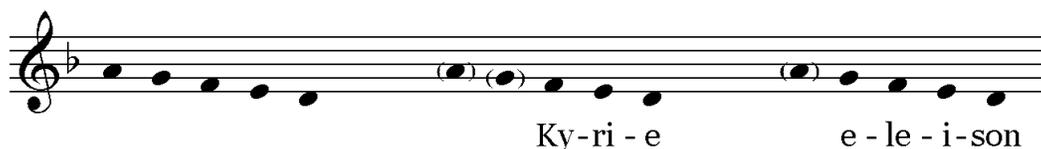


Figura 9. Escolha das notas para o Kyrie da Missa Syllabica

Quanto à voz T, tocada pelo órgão, trata-se aqui da posição alternante, sendo a primeira nota da voz T mais grave; no segundo Kyrie eleison, é a nota mais aguda; no terceiro, é a mais grave novamente. Temos, portanto, uma forma *a-b-a*.

Abaixo, a seção seguinte, Christe eleison, executada três vezes da mesma maneira, dando-nos uma forma *c-c-c*.

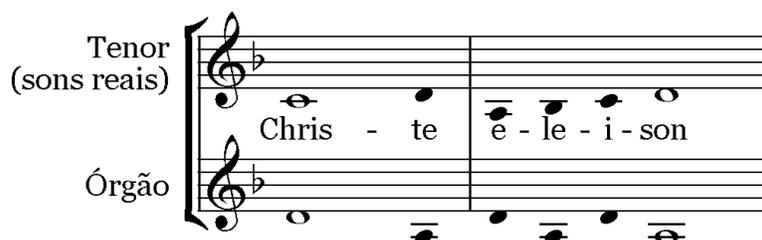


Figura 10. Início da seção Christe eleison do Kyrie da Missa Syllabica

Na voz T continuamos com a posição alternante; na voz M agora é o modo 4:

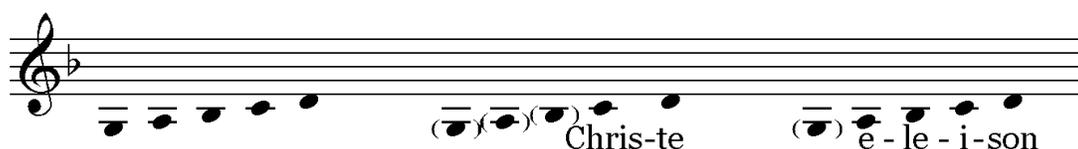


Figura 11. Escolha das notas para a seção Christe eleison do Kyrie da Missa Syllabica

Vê-se, portanto, o uso do modo 3 e do modo 4, precisamente os que partem de outros pontos e se encaminham para a nota central do modo. Em outras palavras, uma inversão: *Kyrie eleison* se dirige ao centro vindo do agudo; *Christe eleison* se dirige ao centro vindo do grave.

Voltamos agora ao *Kyrie eleison*. Ele retoma as mesmas frases das três primeiras invocações; porém, não temos o mesmo *a-b-a* do início, e sim *b-a-b*.

O uso da posição alternante, na técnica tintinabular, tem um interesse especial por causar cruzamento de vozes. Na posição superior, a voz-M será sempre mais aguda, e, na posição inferior, será sempre mais grave. Na posição alternante ocorre um revezamento, e as vozes M e T se alternam como voz mais aguda. Se o ouvido capta as notas mais agudas da textura com certo destaque, temos um resultado que não está escrito explicitamente na partitura.

É o caso deste *Kyrie*. Vejamos abaixo as suas linhas, agora “quebradas”: a voz mais aguda de cada momento está na pauta superior; a mais grave, na inferior.

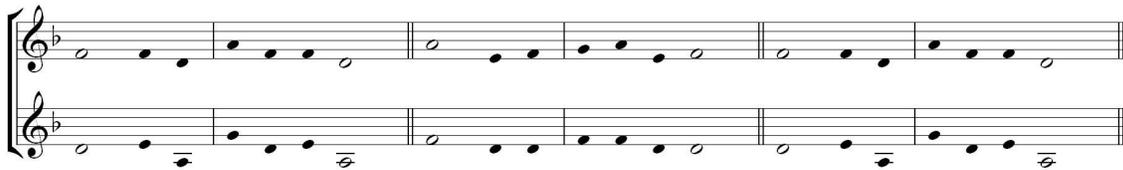


Figura 12. Kyrie da Missa Syllabica.

notas mais agudas e mais graves em linhas separadas

Na primeira frase (e também terceira), vemos que a “voz superior” (que ouvimos, mas não está escrita como tal) acaba fazendo ouvir, ela também, somente as notas da tríade. Na segunda frase ouvimos uma idéia ascendente (primeiro completa: mi-fá-sol-lá; depois incompleta: mi-fá) ligada ao modo 1, não usado diretamente na composição desta peça, mas presente nesta dedução que fazemos.

O *Gloria da Missa Syllabica* usa sempre duas vozes (sem contar a voz-T tocada pelo órgão), alternando entre contraltos com tenores e sopranos com baixos. Cada voz usa sempre o mesmo modo e o mesmo princípio na construção de sua música em relação ao texto.

Órgão

Contralto
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Tenor
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Figura 13. Início do Gloria da Missa Syllabica

No início Pärt utiliza os contraltos com tenores. Contraltos usam o modo 1, e os tenores o modo 2.

No caso dos contraltos, a última sílaba de cada palavra é sempre atribuída à quinta nota do modo (lá), fazendo com que cada palavra comece numa nota diferente, conforme seu número de sílabas.



Figura 14. Escolha das notas no Gloria da Missa Syllabica

Quanto aos tenores, temos o oposto: todas as palavras começam na mesma nota (ré), a primeira do modo.



Figura 15. Escolha das notas no Gloria da Missa Syllabica

A sobreposição de duas maneiras diferentes de musicar as palavras (primeira nota na primeira sílaba, e última nota na última sílaba) aumenta o número de resultados possíveis da escrita contrapontística. O exemplo a seguir esclarece este fato.

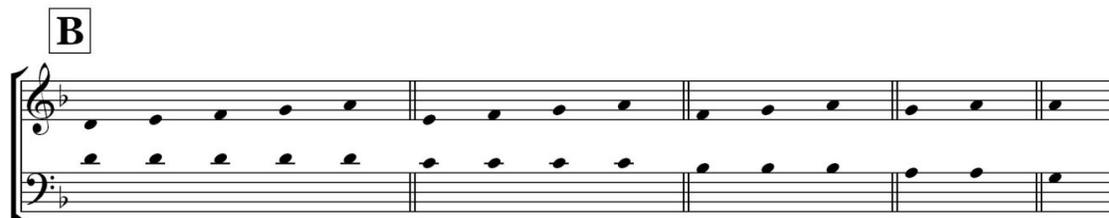
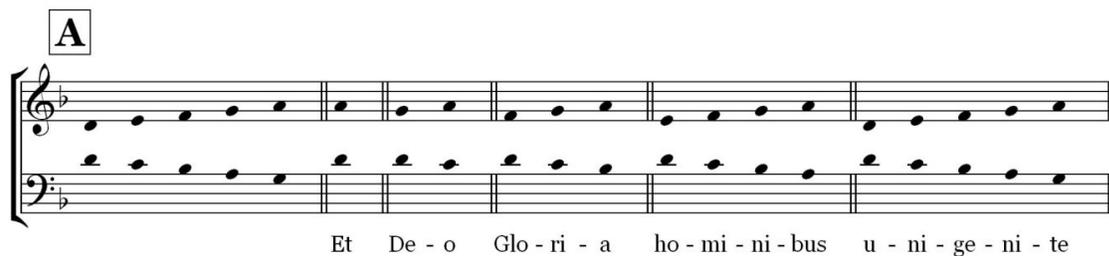
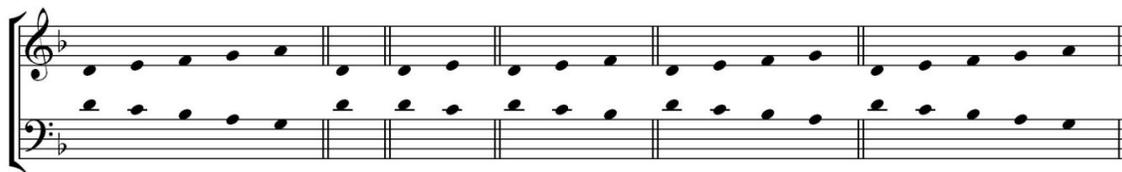


Figura 16. Escolha das notas no Gloria da Missa Syllabica

Na letra A temos os dois modos sobrepostos e, a seguir, palavras do Gloria (de uma a cinco sílabas) conforme musicadas por Pärt: contralto no modo 1, última sílaba para última nota; tenor no modo 2, primeira sílaba para primeira nota.

A letra B mostra as possibilidades dessa sobreposição. Como o contralto pode começar a palavra em qualquer nota, de acordo com o número de sílabas, e o tenor começa sempre com a primeira, a nota ré do tenor pode aparecer em combinação com qualquer das notas do modo 1 do contralto. Isto também é facilmente observável na letra A do mesmo exemplo, olhando-se a primeira nota de cada palavra: temos ali todas estas cinco combinações. Considerando, em seguida cada nota do modo do tenor, chegamos a quinze combinações possíveis.

Se Pärt houvesse escrito as vozes partindo sempre da mesma nota, fosse a primeira do modo, ou a quinta, o número de possibilidades não seria quinze, mas apenas cinco. O



Et De - o Glo - ri - a ho - mi - ni - bus u - ni - ge - ni - te

exemplo a seguir considera este tipo de escrita.

Figura 17. Escolha das notas no Gloria da Missa Syllabica

Nem mesmo é necessário acrescentarmos uma letra B, como no exemplo anterior a este último, porque todas as possibilidades já estão enumeradas tanto na sobreposição dos modos do primeiro “compasso” como no final, na palavra *unigenite*. Aqui fiz todas as palavras começarem pela primeira nota de cada modo. Se partisse da quinta nota, os resultados seriam exatamente os mesmos.

Pärt parte de notas diferentes de modo consciente. Existe ainda outro fator que contribui para a variedade: a voz-T. O compositor escolheu a posição alternante, o que significa que para uma mesma nota sempre há duas possibilidades, como vimos: a nota triádica superior e a nota triádica inferior.

As duas possibilidades da posição alternante, multiplicadas pela quinze combinações do modo 1 e do modo 2 partindo de notas diferentes (quinta e primeira, respectivamente), nos dá um conjunto de trinta acordes. Sendo quatro repetidos (marcados com a letra *r*), temos vinte e seis acordes diferentes.

O exemplo a seguir lista todos esses acordes. Primeiro aparecem os acordes montados com uma voz-T acima da linha do soprano (superior); no segundo sistema, aqueles obtidos com uma voz-T abaixo da linha do soprano (inferior).

The image displays two systems of musical notation, each labeled 'Acordes' on the left. Each system consists of three staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The first system shows five measures of chords. The first four measures have a voice-T (a note) placed above the soprano staff, while the fifth measure does not. The second system also shows five measures of chords. The first four measures have a voice-T (a note) placed below the soprano staff, while the fifth measure does not. The notes in the voice-T positions are marked with the letter '(r)'.

Figura 18. Possibilidades de acordes tintinabulares

Atentemos para o fato de que, como é natural da escrita tintinabular, todos os acordes contêm pelo menos uma nota da tríade principal (de ré menor: ré-fá-lá). A maioria contêm mesmo duas notas triádicas. E existem também acordes em que todas as notas são triádicas.

Restrinjo-me aqui às escolhas de Pärt para o *Gloria*. Se atribuísse ainda uma voz-T ao tenor, a princípio seria multiplicado por dois este número de trinta acordes, resultando sessenta; entretanto, haveria numerosos acordes repetidos. Mesmo assim, seriam estendidas as possibilidades, e teríamos neste caso acordes de quatro notas.

Naturalmente Pärt não seleciona acordes entre os disponíveis nesse “campo”. Sua escrita é contrapontística, como já se pôde compreender. O quadro de acordes que mostrei acima serve ao propósito de compreender as possibilidades. Vejamos agora como soa o início do *Gloria*:

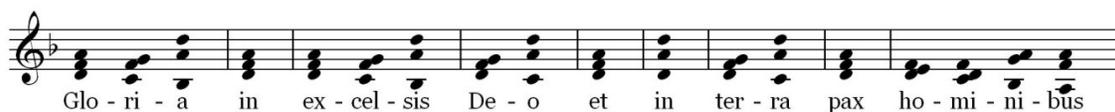


Figura 19. Início do Gloria da Missa Syllabica

*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*¹¹: eis o texto desta primeira seção confiada aos contraltos e tenores. Na seqüência entram os sopranos e baixos.

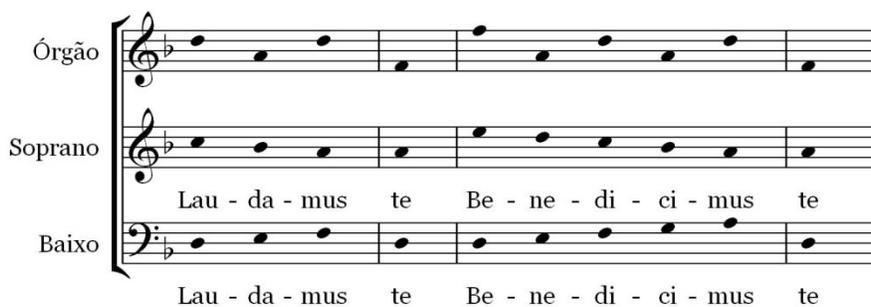


Figura 20. Laudamus te, benedicimus te do Gloria da Missa Syllabica

¹¹ “Glória a Deus nas alturas e paz na Terra aos homens por ele amados”. “Bonae voluntatis”, traduzido em português como “por ele amados”, é literalmente “de boa vontade”.

Lembremo-nos de que no *Kyrie* a primeira seção se encaminhava para o centro do modo eólio em sentido descendente, vindo do agudo; e a segunda em sentido ascendente, vindo do grave. Pärt utiliza a mesma idéia aqui. A linha do soprano desce em direção à quinta do modo eólio (lá) nesta segunda seção; anteriormente, a linha do contralto ascendia em direção à mesma nota.

O mesmo tipo de inversão encontramos na linha do baixo. Esta voz realiza movimentos ascendentes partindo do centro do modo eólio (ré). O tenor, na primeira seção, movimentos descendentes a partir da mesma nota.

Assim Pärt compôs todo este *Gloria*. Falta-nos apenas ver a distribuição das vozes para cada parte do texto:

Texto	Vozes
Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Contralto e Tenor
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.	Soprano e Baixo
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Contralto e Tenor
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.	Soprano e Baixo
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Contralto e Baixo
Dominus Deus, Agnus Dei, Filius Patris,	Soprano e Baixo
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Contralto e Tenor

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	Soprano e Baixo
Qui sedes ad dexteram Dei Patris, miserere nobis.	Contralto e Tenor
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.	Soprano e Baixo
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.	Contralto e Tenor
Amen.	Todas as vozes

Somente o *Amen* que conclui o texto é escrito para as quatro vozes. Também aqui é aplicado o mesmo princípio usado desde o início do *Gloria*, considerando que a palavra *Amen* tem duas sílabas. Pärt segue sua regra fielmente, mesmo que o acorde final contenha notas alheias à tríade principal – no caso, mi e dó. Ocorre também que a nota principal da escala da peça, ré, está ausente deste último acorde.

The image displays a musical score for the final of the Gloria da Missa Syllabica. It features three staves: Soprano Alto, Tenor Baixo, and Órgão. The vocal parts are written in a single system with a brace on the left. The Soprano Alto part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Tenor Baixo part has a bass clef and the same key signature. The lyrics 'A - men' are written below the vocal staves. The Órgão part is written in a grand staff with both treble and bass clefs and the same key signature. The score shows the final chord of the piece, which is a triad of G3, B3, and D4, with an additional F4 note in the organ part. The vocal parts end with a whole note chord of G3 and B3.

Figura 21. Final do Gloria da Missa Syllabica

Sigamos agora com a abordagem do *Credo*, o terceiro movimento da composição. É da tradição do rito romano que suas primeiras palavras sejam ditas ou cantadas pelo sacerdote, e a continuação fique a cargo dos fiéis ou do coro. Pärt faz uso de um expediente parecido, confiando esta primeira frase aos baixos, somente: *Credo in unum Deum*¹². A partir da frase seguinte Pärt compõe a peça sempre a duas vozes, exatamente como no *Gloria*; mas os pares desta vez são diferentes: a alternância ocorre entre as vozes femininas e as vozes masculinas.

O mesmo sistema adotado para a linha dos tenores vale para a linha dos sopranos. A mesma relação ocorre entre a linha dos baixos e a dos contraltos. As vozes agudas sempre partem da quinta nota da escala eólia (lá), na primeira sílaba de cada palavra. As vozes graves sempre chegam na primeira nota da mesma escala (ré), na última sílaba de cada palavra.

No *Gloria* vimos que, embora cantassem duas vozes, o órgão executava uma voz-T ligada à voz-M mais aguda, somente. No *Credo* Pärt dá a cada uma das duas vozes a sua respectiva voz-T, ambas executadas pelo órgão, sempre na posição alternante.

Desta vez, sim, podemos considerar um quadro de acordes a quatro vozes semelhante ao que montamos na análise do *Gloria*. São sessenta acordes, dos quais dez se repetem: cinquenta acordes diferentes.

Eis um guia para o próximo exemplo (figura 22), que mostra os sessenta acordes:

- Letra A: voz aguda com voz-T na posição superior e voz grave com voz-T também na posição superior.
- Letra B: voz aguda com voz-T na posição inferior e voz grave com voz-T também na posição inferior.

¹² “Creio em um Deus”, literalmente; “Creio em um só Deus”, na versão portuguesa do Credo Niceno-Constantinopolitano.

- Letra C: voz aguda com voz-T na posição superior e voz grave com voz-T na posição inferior.
- Letra D: voz aguda com voz-T na posição inferior e voz grave com voz-T na posição superior.

Próxima página: Figura 22. Possibilidades de acordes tintinabulares

A

Section A consists of five measures. The first staff (treble clef) contains chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; and a dyad of G4, B4. The second staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The third staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure.

B

Section B consists of five measures. The first staff (treble clef) contains chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; and a dyad of G4, B4. The second staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The third staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure.

C

Section C consists of five measures. The first staff (treble clef) contains chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; and a dyad of G4, B4. The second staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The third staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The letter '(r)' is written below the first staff in measures 1, 2, and 4.

D

Section D consists of five measures. The first staff (treble clef) contains chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; and a dyad of G4, B4. The second staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The third staff (treble clef) contains a single eighth note G4 in each measure. The letter '(r)' is written below the first staff in measures 1, 2, 3, 4, and 5.

Assim como no *Gloria*, Pärt faz as quatro vozes cantarem juntas o *Amen* que conclui o *Credo*. Mais uma vez a fidelidade ao processo de atribuição de notas às sílabas faz com que haja uma nota não triádica no acorde final (si bemol no tenor e no soprano), e que esteja ausente a terça (fá). Devido à posição alternante da voz-T, a nota mais grave é o quinto grau da escala.

The image shows a musical score for the final of the Credo from the Syllabic Mass. It features three parts: Soprano Alto, Tenor Baixo, and Órgão. The Soprano Alto part is in the treble clef and has the lyrics "A - men" written below it. The Tenor Baixo part is in the bass clef. The Órgão part consists of two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The music is in a minor key, indicated by a flat sign in the key signature. The final chord is a non-triadic chord with a flat sign on the tenor and soprano parts, and a flat sign on the organ part.

Figura 23. Final do Credo da Missa Syllabica

Uma peculiaridade do *Credo*, dentro desta Missa, é o uso de bordões, notas graves longas sustentadas em certos trechos. Não aparecem nos outros movimentos. A partitura traz uma divisão do *Credo* em dezoito seções (indicada nos números de ensaio). As seções indicam a mudança das vozes que cantam o texto. Considerando que Pärt usa os bordões nas seções 5, 6, 11, 12 e 17, fica perceptível um padrão: 4-2-4-2-4-2, que 4 indica quatro compassos sem uso do pedal do órgão, e 2 indica dois compassos com uso do pedal do órgão:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Sem pedal				Pedal		Sem pedal				Pedal		Sem pedal				Pedal	

O compasso 18 é o *Amen*, em que o pedal do órgão toca uma nota para cada sílaba, junto com o coro. Em todos os outros momentos que o pedal toca, é para realizar um bordão, seja no primeiro grau da escala, seja no quinto.

O quarto movimento da Missa é o *Sanctus*, uma jubilosa aclamação a Deus cantada pelo coro ou fiéis em união com os anjos e santos, como anuncia a oração que o precede, chamada *Prefácio*. Na *Missa Syllabica* é o único movimento que não foi composto em ré eólio, e sim em fá jônio – ou fá maior, na música tonal, relativa de ré menor que se identifica com o ré eólio, em sua forma natural. Além disto, pela primeira vez na composição, as quatro vozes cantam juntas todo um movimento. O organista toca com as duas mãos e também com o pedal, embora este esteja ausente de algumas passagens.

Também pela primeira vez na obra Pärt faz todas as vozes obedecerem ao mesmo princípio de chegar ao primeiro grau da escala (fá) na última sílaba de cada nota, seja ascendendo (soprano e tenor, em oitavas), seja descendo (contralto e baixo, também em oitavas). A mão direita do organista executa a voz-T própria do soprano (e tenor), e a mão esquerda a voz-T própria do baixo (e contralto). A mão esquerda é quase sempre secundada pelos pedais, e as vozes-T, novamente, se encontram na posição alternante.

O *Agnus Dei* volta à escala de ré eólio e deixa silenciosos sopranos e baixos. Apenas cinco notas são usadas pelos contraltos e tenores: contraltos chegam à quinta (lá) na última sílaba de cada palavra, e tenores chegam ao primeiro grau (ré) também na última sílaba. Com tal procedimento são possíveis apenas três combinações: a quinta ré-lá, a terça mi-sol e um uníssonos em fá – ainda, claro, sem contar possíveis vozes-T.

Contralto [Modo tintinabular 1] qui tol - lis pec - ca - ta mi - se - re - re

Tenor [Modo tintinabular 3] qui tol - lis pec - ca - ta mi - se - re - re

Resultado

Figura 24. Combinações de notas no Agnus Dei da Missa Syllabica

Em certa semelhança com o texto do *Kyrie*, o texto do *Agnus Dei* também apresenta uma estrutura em três partes, suplicando ao Cordeiro de Deus o perdão dos pecados e, na terceira invocação, que seja concedida paz. Pärt escreve as três partes de modo igual para as vozes-M (contralto e tenor), diferenciando em cada uma delas a voz-T, conforme indicado a seguir:

Texto ¹³	Voz-T
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Posição alternante em relação ao contralto
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Posição alternante em relação ao tenor
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.	Duas vozes-T: uma para o contralto, outra para o tenor

Abaixo, um quadro completo de possibilidades de acordes segundo o método específico usado por Arvo Pärt no *Agnus Dei* da *Missa Syllabica*. Para melhor compreendê-lo, segue sua explicação:

- Letra A: acordes de três notas, com a sobreposição dos modos e uma voz-T aplicada à voz aguda na posição superior
- Letra B: acordes de três notas, com a sobreposição dos modos e uma voz-T aplicada à voz aguda na posição inferior
- Letra C: acordes de três notas, com a sobreposição dos modos e uma voz-T aplicada à voz grave na posição superior
- Letra D: acordes de três notas, com a sobreposição dos modos e uma voz-T aplicada à voz grave na posição inferior

¹³ “Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo: tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo: tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo: dai-nos a paz.”

- Letra E: acordes de quatro notas, com a sobreposição dos modos e vozes-T aplicadas a ambas as vozes, ambas na posição superior
- Letra F: acordes de quatro notas, com a sobreposição dos modos e vozes-T aplicadas a ambas as vozes, ambas na posição inferior
- Letra G: acordes de quatro notas, com a sobreposição dos modos; voz-T na posição superior para a voz aguda e voz-T na posição inferior para a voz grave
- Letra H: acordes de quatro notas, com a sobreposição dos modos; voz-T na posição inferior para a voz aguda e voz-T na posição superior para a voz grave

Figura 25. Possibilidades de acordes tintinabulares no Agnus Dei da Missa Syllabica

O sexto movimento da *Missa Syllabica* é o *Ite missa est*. Trata-se da despedida ao final da missa, que, como informa Paul Hillier, não costuma fazer parte de missas polifônicas desde o século XIV¹⁴. Seu texto consiste unicamente da frase “Ite, missa est” (“Ide, a missa terminou”) seguida da resposta “Deo gratias” (“Graças a Deus”). Pärt usa todas as vozes, órgão e pedais do órgão neste movimento. As vozes se encaminham, sem exceção, para o primeiro grau da escala (movimento ascendente no soprano e no tenor, descendente no contralto e no baixo).

¹⁴ HILLIER (2002), p.110. O *Ite missa est* está sempre presente na Liturgia, mas Hillier se refere a uma peça musical específica para ele.

1.5. Conseqüências verticais

A técnica tintinabular se nos revela uma técnica contrapontística, um método de escrever nota contra nota. Entretanto, como se pôde perceber pela sua descrição efetuada mais acima, ela não leva em conta a idéia de consonância e dissonância tal como no contraponto tradicional. São comuns os “choques” de segundas ou nonas, inclusive menores; e nada mais distante da técnica tintinabular do que “resolvê-las” da maneira que se fazia no contraponto antigo.

Portanto, o que ouvimos verticalmente é resultado da sobreposição de várias linhas horizontais. Quando muitas vozes estão envolvidas na música, é muito possível que ouçamos acordes bastante distantes do que se esperaria de uma tonalidade tradicional. Isto nos leva à conclusão de que Pärt não pode ser simplesmente um neotonal, já que tonalidade implica em funções, e aqui já não as temos. É possível uma ampla variedade de acordes que poderiam chegar até mesmo a conter todas as sete notas da escala diatônica.

Os acordes abaixo foram extraídos da obra *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, para orquestra de cordas e sino. Alguns contêm cinco notas, mas a maioria contém seis, das quais três são, naturalmente, a tríade de lá menor, do lá eólio em que a peça está escrita. Os números se referem ao compasso em que cada acorde se encontra.

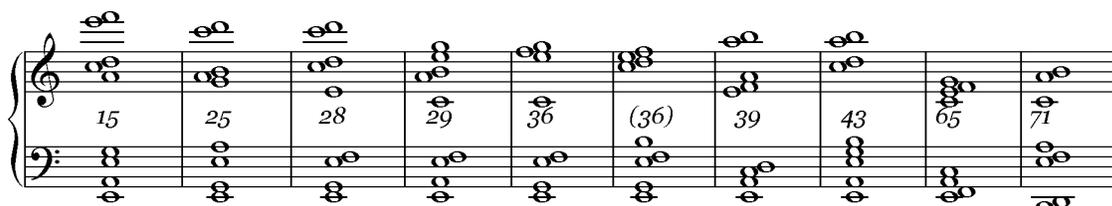


Figura 26. Acordes de *Cantus in memoriam Benjamin Britten*

No segundo acorde do compasso 36, ali colocado entre parênteses por ser ouvido bem de passagem, temos praticamente um cluster: dó-ré-mi-fá.

Esta liberdade com o material diatônico havia sido prenunciada numa pequena composição para coro a quatro vozes chamada *Solfeggio*, de 1964 (pertencente, portanto, à primeira fase da obra de Pärt). Assim como grande parte das obras tintinabulares, foi escrita com rigor quanto à seqüência das notas, que é sempre a da escala diatônica de dó a si, de uma maneira que poderia até mesmo ser considerada “serial”. Não há, entretanto, preocupação em relação a consonância do modo entendido tradicionalmente, ouvindo-se acordes com todo tipo de intervalo possível dentro de uma escala diatônica. *Solfeggio* será abordada brevemente, mas de modo mais claro, no segundo capítulo deste trabalho.

1.6. Composição da voz-M em música instrumental

Em seguida examinaremos um pouco a obra *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (“às margens das águas da Babilônia sentávamo-nos e chorávamos”), verso que principia o Salmo 136 (137). Trata-se de um salmo sobre o exílio hebraico na Babilônia:

*Às margens dos rios da Babilônia, nos assentávamos chorando,
lembrando-nos de Sião*

*Nos salgueiros daquela terra, pendurávamos, então, as nossas
harpas,*

*porque aqueles que nos tinham deportado pediam-nos um cântico
(...)*

*Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, que a minha mão direita
se paralise!¹⁵*

¹⁵ BÍBLIA, pp.768-769

A obra, contudo, não tem o salmo como texto. Seu primeiro título havia sido *In Spe*, provavelmente para ocultar sua intenção religiosa (o mesmo havia ocorrido com *Sarah was ninety years old*, anteriormente chamada *Modus*). As vozes cantam apenas vogais, e o “texto” sobre o qual a peça foi construída (embora não seja cantado) é o mesmo do *Kyrie* da Missa. Veremos novamente uma peça vocal por seu modo diferente de construir a voz M, independente do texto.

Nesta obra cada linha de música é numerada, como um substituto para a numeração de compassos nos quais ela não é dividida.

Linha	Vogal	Palavra
1	i	Kyrie
2	i	Kyrie
3	e	Kyrie
4	e	eleison
5	e	eleison
6	o	eleison

A seguir temos também as vogais de *Christe eleison* e novamente *Kyrie eleison*.

As seções referentes a *Kyrie* e *Christe* são cantadas por uma única voz para cada vogal, cada uma a seu tempo. No primeiro *i*, por exemplo, cantam os tenores, em seguida os sopranos, em seguida os baixos. Somente as seções da palavra *eleison* fazem uso da voz T, seja no órgão, seja nas próprias vozes, e sempre na posição alternante.

Examinemos portanto as frases musicais encontradas nesta peça e como elas foram construídas.

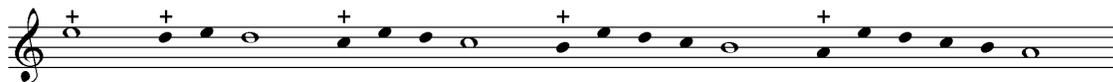


Figura 27. Início de An den Wassern zu Babel saßen wir un weinten

Este é o início da composição, cantado pelo tenor. Vê-se aqui o uso do modo 3, isto é, o modo descendente em direção ao centro do modo. Em cada uma das pequenas frases principia-se com uma nota cada vez mais grave (marcada com a cruz), passando-se então a um movimento descendente desde a nota mais aguda (mi) até chegar na nota marcada com cruz. Substituindo as notas por letras, teríamos:

a – bab – cabc – dabcd – eabcde

Mais adiante na obra os baixos cantam as mesmas frases, mas desta vez invertidas, isto é, no chamado modo 1:



Figura 28. Linha dos baixos de An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten

Eis agora outra frase encontrada na obra, calcada na idéia de espelhamento:



Figura 29. Linha dos sopranos de An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten

Os números foram acrescentados com o fim de tornar mais explícito o espelhamento. Pensar deste modo nos é autorizado pelo próprio Pärt, que utiliza este sistema para explicar a jovens de uma orquestra, no documentário de Dorian Supin, como se desenvolve a melodia da obra *Fratres*¹⁶.

Frases semelhantes, um pouco mais desenvolvidas, surgem depois:

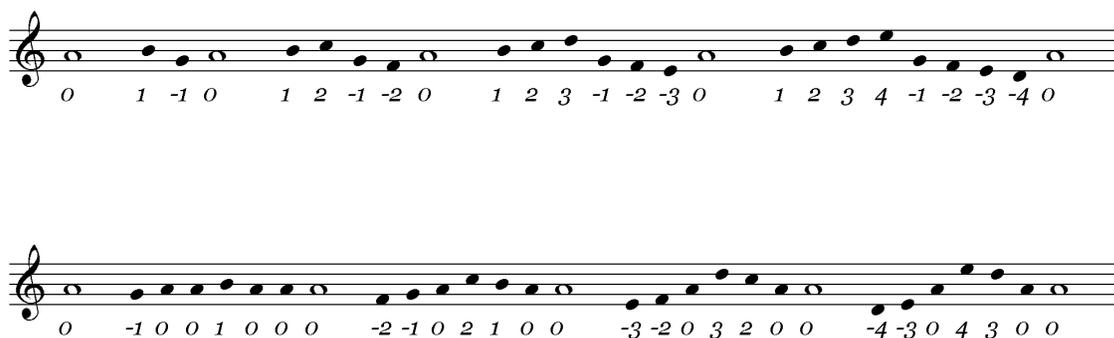


Figura 30. Frases de *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten*

Esta idéia de espelhamento é também clara na parte dos violoncelos no segundo movimento, *Silentium*, de *Tabula Rasa*. Ocorre um crescimento gradual, sempre em movimentos alternadamente ascendentes e descendentes:

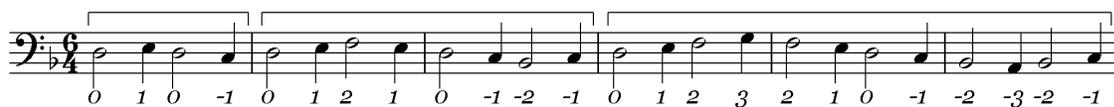


Figura 31. Linha dos violoncelos no início de *Silentium*,
segundo movimento de *Tabula Rasa*

¹⁶ *24 Preludes for a Fugue* – filme documentário que encabeça a bibliografia neste trabalho. Encontrável em DVD, foi escrito e dirigido por Dorian Supin. Este vídeo mostra depoimentos e cenas de Arvo Pärt.

O arco continua crescendo de modo que, em determinado momento, parte desta linha é tocada pelos contrabaixos, por extrapolar a extensão dos violoncelos no grave.

A inconveniência de nos limitarmos, neste primeiro capítulo, a uma simples descrição da técnica tintinabular sem exemplos nos leva a esboçar esta análise da *Tabula Rasa*. No terceiro capítulo iremos além do esboço, desvendando em maior grau de detalhe a composição desta obra.

1.7. Conclusão

Certamente é muito cedo, neste ponto, para quase qualquer tipo de conclusão. Além disto, não só a técnica tintinabular é consideravelmente simples como nosso intento, neste primeiro capítulo do trabalho, foi o de a apresentar, somente.

Desta forma, uma verdadeira conclusão se dá com a compreensão desta técnica pelo leitor, a qual esperamos ter alcançado; e com o prosseguimento das análises, que elucidarão em que contexto Pärt utiliza sua técnica em suas obras. Deixamos nossa sugestão de que o leitor experimente por si a técnica, no papel e ao piano ou outro instrumento. Asseguramos que esta prática será muito útil em todos os momentos do trabalho.

Capítulo 2

Pärt e a Música Antiga

2.1.Introdução

No ano de 1976 ocorreu o início de uma nova fase na vida composicional de Arvo Pärt. Nos anos anteriores o compositor se entregara a estudos da música medieval e a exercícios de composição de monodias. Que existe na música medieval que chamou a atenção do compositor que estudamos? Paul Hillier comenta:

Pärt diz que foi o espírito da música antiga que lhe interessou, muito mais do que os procedimentos técnicos pela qual ela é realizada. O que é esse ‘espírito’? E em que medida ele pode ser separado da técnica? Em seu tempo de estudante, as lições de contraponto de Pärt incluíram música de Palestrina, mas era um Palestrina reduzido a exemplos de livro-texto, dissociado de experiências vivas da música e de seu aspecto espiritual, e tudo aquilo lhe dizia muito pouco. Mais tarde ele retornou àquela música (...)¹⁷

Hillier certamente tem por base a entrevista concedida por Pärt a Jamie McCarthy, na qual o próprio compositor reconhece não significar muito a simples menção a essa influência do “espírito” da música antiga¹⁸. Mesmo assim, reforça seu maior interesse nesse aspecto um tanto intangível do que na “mecânica da polifonia”. Isto procede, pois Pärt criou a sua própria “mecânica polifônica”, isto é, a técnica tintinabular. Mesmo assim, existem parentescos suficientes entre sua música e a música medieval para que nos detenhamos neste assunto e o examinemos com cuidado. É o que fazemos neste segundo capítulo.

2.2.O diatonismo

¹⁷ HILLIER (2002), p.78.

¹⁸ MCCARTHY (1989).

A primeira semelhança que se percebe entre a música de Arvo Pärt e a música medieval é o seu absoluto diatonismo. Vejamos a definição do adjetivo “diatônico”:

Baseado ou derivado de uma oitava de sete notas numa configuração particular, em oposição à escala cromática e outras formas de escala. Diz-se que uma escala de sete notas é diatônica quando a sua oitava é preenchida por cinco tons e dois semitons, sendo que os semitons fiquem tão separados quanto possível, como na escala maior (T-T-S-T-T-T-S). A escala menor natural e os modos eclesiásticos também são diatônicos. (do Grove on-line: “diatonic”)

Falamos, claro, da fase tintinabular da obra de Pärt, a partir de 1976. Entretanto, este diatonismo é prenunciado por uma composição de 1964 intitulada *Solfeggio*, para coro misto a quatro vozes. Ela faz uso exclusivo das “notas brancas”, sem acidentes, da escala diatônica. Está ausente, porém, qualquer tipo de encadeamento harmônico que faça lembrar a música tonal. Mesmo o seu modalismo é particular. Isto se deve ao uso serial da escala: a seqüência das notas, horizontalmente, é a mesma da escala: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Seguem os onze primeiros compassos da obra (as durações foram um pouco simplificadas):



Figura 32. Início de Solfeggio

A cada compasso surgem duas notas: compasso 1, dó-ré; compasso 2, mi-fá; compasso 3, sol-lá; compasso 4, si-dó; compasso 5, ré-mi; e assim por diante, até o fim: a seqüência das notas é a mesma em toda a peça, cuja duração, segundo a partitura, é de cinco a seis minutos.

Solfeggio demonstra o gosto de Pärt pelo diatonismo já em sua primeira fase. Entretanto, não se trata de uma obra de transição, pois nos anos subseqüentes ainda seriam escritas várias composições de serialismo e colagem (*Segunda Sinfonia*, *Pro et contra*, *Collage sur B-A-C-H* e *Credo*).

2.3.Os modos eclesiásticos

Como a música medieval é diretamente baseada nos modos eclesiásticos, citados pelo verbete do Grove, temos que é rigorosamente diatônica, mesmo quando surgem, mais tarde, algumas alterações cromáticas.

O sistema modal eclesiástico compreende oito modos. Quatro são chamados “autênticos”, iniciando nas notas ré, mi, fá e sol. Os outros quatro são chamados plagais, e começam uma quarta abaixo dos respectivos autênticos.

Modos autênticos		Modos plagais	
Modo 1 - Dórico		Modo 2 - Hipodórico	
F	D	F	D
Modo 3 - Frígio		Modo 4 - Hipofrígio	
F	D	F	D
Modo 5 - Lídio		Modo 6 - Hipolídio	
F	D	F	D
Modo 7 - Mixolídio		Modo 8 - Hipomixolídio	
F	D	F	D

Figura 33. Sistema modal eclesiástico

A figura acima nos informa as escalas dos modos. Sabemos que a idéia de escala se refere ao tesouro¹⁹ de notas da qual faz uso uma determinada música; e que a idéia de modo se refere aos magnetismos internos de uma dada escala. Por esta razão, vemos que, embora suas escalas sejam nominalmente as mesmas, os modos dórico (modo 1) e hipomixolídio (modo 8) não são os mesmos, porque suas notas mais importantes são diferentes. Isto afeta

¹⁹ Utilizamos a palavra “tesouro” conforme o sentido da origem desta palavra, a palavra latina *thesaurus*: “tesouro, bens, haveres, teres, provisão de toda sorte, locam em que se acumulam os bens materiais e não-materiais, depósito de conhecimentos”, de acordo com HOUAISS (1999).

diretamente a estrutura melódica das monodias compostas sobre eles, e de maneira tão clara que é perfeitamente possível distingui-las quanto à origem modal.

As referidas notas mais importantes são a final (marcada no diagrama com a letra F) e a dominante (marcada no diagrama com a letra D). A nota final, evidentemente, é a nota na qual terminam as melodias baseadas num determinado modo. Para entender a dominante é necessário deixarmos totalmente de lado a noção de dominante tal como a aprendemos na música tonal. Dominante vem do verbo “dominar”, e percebemos que a nota à qual se atribui esta nomenclatura tem grande presença nas melodias de um dado modo, sendo repetida e ornamentada de várias maneiras.

É muito clara a presença da nota dominante nas fórmulas melódicas a que chamamos “tons salmódicos”. Os tons salmódicos são maneiras de cantar salmos em certos momentos específicos da Liturgia. Apresentam uma fórmula de entonação (para o início de uma estrofe), uma fórmula de terminação (para o fim de uma estrofe), fórmulas de mediação (para o fim de versos individuais) e, de modo marcante, notas repetidas para a maior parte das sílabas do texto.

Vejamos abaixo os tons salmódicos correspondentes a cada modo. Acrescenta-se a eles um “tonus peregrinus”.

*Próxima página: figura 34. Fórmulas salmódicas eclesiásticas
para cada modo e tonus peregrinus*

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

Tonus peregrinus

*Página anterior: figura 34. Fórmulas salmódicas eclesiásticas
para cada modo e tonus peregrinus*

Na Liturgia estes tons salmódicos são usados na recitação dos salmos da Liturgia das Horas (o Ofício Divino²⁰). Na Missa, são empregados nos versos intercalados entre as repetições da antífona de Introito e de Comunhão e também no Salmo Responsorial²¹.

Detenhamo-nos brevemente na tabela dos tons de recitação. Observe-se que cada um deles se divide em três partes. Cada uma é aplicada a um verso, quando se tem uma divisão do salmo em partes de três versos. Quando a divisão é em partes de dois versos, o que é mais comum, usam-se a primeira e a terceira frases.

As notas escritas em branco são chamadas “tenor”. O tenor é utilizado para a maior parte das sílabas de um dado salmo.

A primeira frase se compõe de uma “entonação” (as primeiras notas), seguida pelo tenor. Depois do tenor temos mais algumas notas, uma delas marcada por um acento. Este acento marca a última sílaba tônica do verso. Desta forma, as primeiras notas são dadas às primeiras sílabas, as últimas notas às últimas sílabas, e o tenor é a nota usada para todas as outras sílabas, formando assim uma melodia de recitação com muitas notas repetidas – o estilo da salmodia.

A segunda frase é usada para um segundo verso, e a terceira para um terceiro verso. As notas depois do tenor da terceira frase são chamadas de “terminação”. Eis a seguir um exemplo de salmodia²² no primeiro tom:

²⁰ O Ofício Divino é a oração oficial da Igreja Católica Romana. São sete funções diárias: Ofício das Leituras (a qualquer hora do dia), Laudes (início da manhã), Terça (9 horas), Sexta (12 horas), Noa (15 horas), Vésperas (fim da tarde ou começo da noite) e Completas (última oração do dia, antes do sono). Tal é a estrutura de acordo com a reforma litúrgica aprovada pelo papa Paulo VI. Anteriormente existia um ofício chamado Matinas, substituído depois pelo Ofício das Leituras. Em todas estas orações se faz uso de salmos (três em cada ofício, com exceção das Completas, com um ou dois), tradicionalmente recitados com estes tons salmódicos que abordamos.

²¹ O Salmo Responsorial se encontra depois da primeira leitura do rito da Missa. É seguido pela segunda leitura ou pelo Evangelho e seu respectivo Aleluia, conforme a liturgia do dia. Antes da reforma litúrgica do papa Paulo VI não se tinha o Salmo Responsorial, e sim o Gradual – que continua, a propósito, sendo uma alternativa mesmo no rito novo, e consta do *Graduale Romanum*, o livro de canto gregoriano para a Missa publicado pelos monges de Solesmes. O Gradual, porém, é uma melodia inteiramente composta, e não uma fórmula de recitação.

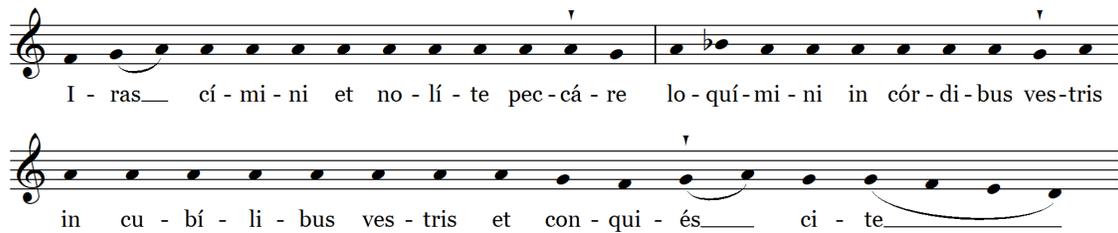


Figura 35. Cantilação salmódica no primeiro tom

A presença de notas repetidas confere ao canto dos salmos um caráter mais recitativo do que propriamente melódico. Algumas partes da Missa recitadas pelo sacerdote têm, em livros de canto, melodias que seguem essa idéia. Eis um exemplo²³:

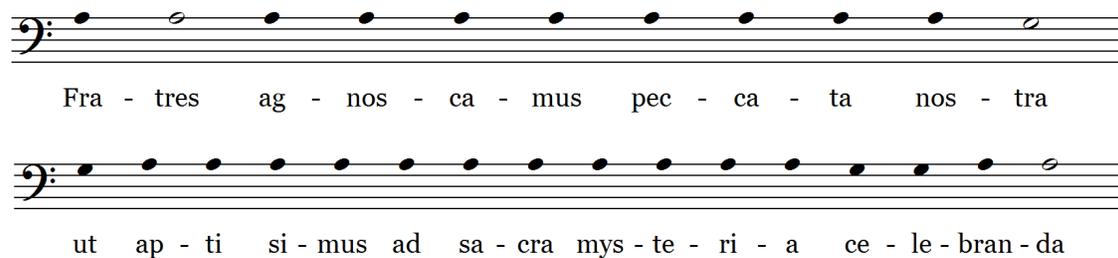


Figura 36. Recitação do convite à penitência antes do Kyrie na liturgia da Missa

Existem também fórmulas melódicas precisas para o canto das leituras; há melodias específicas para a profecia, a epístola e o Evangelho. São dadas inflexões melódicas para o fim das frases de acordo com a pontuação: ponto final, dois pontos, ponto de interrogação. Este exemplo se refere à recitação de uma epístola²⁴:

²² O texto é um trecho do Salmo 4, usado nas Completas de Sábado. “Tremei, mas sem pecar; / refleti em vossos corações, / quando estiverdes em vossos leitos, e calai.”

²³ “Irmãos, reconheçamos nossos pecados para que sejamos capazes de celebrar dignamente estes santos mistérios.” – introdução do sacerdote ao Ato Penitencial da Missa.

²⁴ O texto diz: “Leitura da Carta de São Paulo Apóstolo aos Romanos”



Lec - ti - o E - pis - to - lae Be - a - ti Pau - li A - pos - to - li ad ___ Ro - ma - nos

Figura 37. Anúncio recitado de leitura bíblica na liturgia da Missa

Na obra de Arvo Pärt não é incomum encontramos o uso de notas repetidas de maneira semelhante à dos tons de recitação salmódica. As primeiras composições do estilo tintinabular não traziam esta característica, mas peças posteriores a adotaram com interessante resultado.

Não coincidentemente várias das obras que apresentam este aspecto são composições corais escritas sobre textos em inglês. Este idioma apresenta um grande número de palavras de uma única sílaba. Se ainda for seguido o processo de utilizar a escala de acordo com o número de sílabas, temos de fato muitas repetições, já que os monossílabos são maioria.

Isto não tira das obras o seu caráter de recitação salmódica, pois o resultado musical audível desta, como daquelas, é claramente aparentado.

O primeiro exemplo é a peça *And one of the Pharisees...*, para três vozes a cappella (contratenor ou contralto, tenor e baixo), escrita em 1992. O texto é do Evangelho segundo São Lucas, capítulo 7, versículos de 36 a 50: “Um fariseu convidou Jesus a ir comer com ele. Jesus entrou na casa dele e pôs-se à mesa.(...)”²⁵

A escala utilizada por Pärt nesta obra é de caráter oriental. Trata-se da escala menor harmônica com o quarto grau elevado em um semitom.



Figura 38. Escala com segundas aumentadas utilizada em *And one of the Phrarisees...*

²⁵ BÍBLIA, p. 1356.

A seguir vemos as três primeiras frases da peça. Estão aqui transcritas apenas as vozes-M de cada momento. A todo instante, nestas frases, as vozes restantes fazem ouvir vozes-T.

The image shows three staves of musical notation for different vocal parts. The first staff is labeled 'contratenor' and has a treble clef. The second staff is labeled 'tenor' and has a bass clef. The third staff is labeled 'baixo' and has a bass clef. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'And one of the Pharisees desired him that he would eat with him. And he went in to the Pharisee's house, and sat down to meat. And, behold, a woman in the city which was a sinner,'

Figura 39. Primeiras frases de And one of the Pharisees...

Podemos perceber a adesão fiel ao número de sílabas das palavras na escolha das notas. Como esperávamos, predominam as palavras monossilábicas. Desta forma, destacam-se as que possuem duas ou mais sílabas porque, quando aparecem, ocorre uma mudança na melodia. Na primeira frase isto ocorre nas palavras *Pharisees* e *desired*, esta logo em seguida àquela. Na primeira, o movimento é descendente; na segunda, ascendente; fica clara a alternância destes movimentos como critério para as inflexões melódicas dos polissílabos. A nota diversa da repetida surge sempre na sílaba tônica da palavra em questão, razão pela qual os movimentos ascendentes ou descendentes continuam na palavra seguinte em alguns casos.

O uso da sílaba tônica na escolha das notas aproxima esta técnica composicional do pensamento da salmodia. Teremos mais tarde a oportunidade de ver que Pärt se vale deste recurso na composição de peças escritas sobre textos em outros idiomas também.

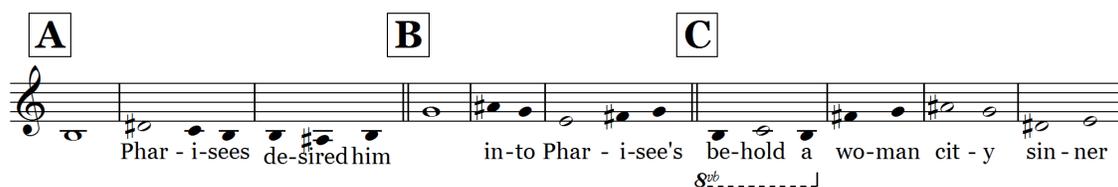


Figura 40. Escolha das notas em And one of the Phrarisees

A letra A se refere à primeira frase, conduzida pelo contratenor. O centro é si (indicado no início) e as palavras com mais de uma sílaba estão em seguida. A letra B se refere à segunda frase, esta conduzida pelo tenor, centrado em sol. As palavras são *into* e *Pharisee's*, a primeira descendente e a segunda ascendente. A terceira frase (letra C) é dividida entre as três vozes. *Behold*, no baixo, tem a última sílaba como tônica, de modo que o *a* seguinte é levado em conta: movimento descendente. *Woman*, no tenor, tem movimento ascendente. *City* e *sinner* estão na parte do contratenor, novamente alternando: descendente e ascendente.

Este princípio é utilizado consistentemente até o fim da composição. Entretanto, em alguns momentos utiliza uma outra técnica para obter suas fórmulas de recitação. Trata-se das palavras proferidas pelos personagens envolvidos: Simão, cujas falas são musicadas para solo de contratenor, e Jesus, cujas falas foram confiadas ao baixo. Existe ainda uma pergunta – [W]ho is this that forgiveth sins also?²⁶ – feita pelos convivas; sendo uma pessoa “plural” esta frase foi musicada para as três vozes em seus respectivos registros agudos, as notas mais altas utilizadas na peça. No final as palavras de Jesus – [T]hy faith hath saved thee; go in peace²⁷ – são excepcionalmente entregues às três vozes, que cantam a nota em mi em três oitavas diferentes: um recurso tímbrico que poderíamos considerar uma única grande voz.

Observemos, então, como Pärt compôs sua música para as falas do diálogo. Lembremo-nos da escala utilizada por ele nesta obra. Isolando seu pentacorde inicial, temos os chamados modos 1 e 3, conforme a sistematização, por Hillier, da técnica tintinabular.

²⁶ Quem é este que também perdoa pecados?

²⁷ Tua fé te salvou; vai em paz.

Esta seqüência de notas, usada por Pärt em tantas obras, é usada na estruturação de uma fórmula de recitação salmódica específica de *And one of the pharisees...*



Figura 41. Modos tintinabulares 1 e 3 na escala de segundas aumentadas

A nota reiterada é sol, razão pela qual foi escrita entre parênteses do exemplo acima. As outras notas emergem nos momentos em que se tem a sílaba tônica de uma palavra com duas ou mais sílabas. E sua aparição ocorre na ordem no exemplo anterior.

Reproduzimos abaixo as notas do primeiro solo de contratenor (em cujo texto os fariseus censuram Jesus por se permitir ser tocado por uma pecadora). Com asterisco foram marcadas as notas atribuídas às sílabas tônicas dos não-monossílabos. A primeira é lá sustenido; em movimento ascendente, chega-se ao si; após o que só se pode descer, tendo-se então lá sustenido, fá sustenido (o próprio sol, da recitação, é omitido) e mi.



Figura 42. Solo de contratenor de *And one of the Pharisees*

Assim foram escritos os três solos de contratenor. Os solos de baixo, em número de cinco, têm os três primeiros compostos na fidelidade ao mesmo princípio. O quinto, um momento especialmente belo da composição, central neste texto sagrado, é quando Jesus diz “teus pecados são perdoados”: uma escala descendente, em notas longas, de grande força expressiva e beleza reforçada pelas propriedades peculiares do modo.

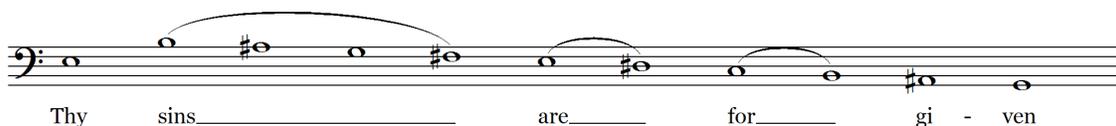


Figura 43. Solo de baixo de *And one of the Phrarisees*

O quarto solo de baixo se divide em duas partes no que concerne ao método composicional. A primeira é escrita de acordo com o princípio descrito anteriormente; desta vez, porém, a nota central, repetida, é deslocada ascendentemente: no começo é mi, depois sol, e finalmente si.

A segunda, centrada em si, não usa repetições de notas à maneira salmódica; ela circula em graus conjuntos sobre seu eixo. A figura 44 mostra as notas (sem durações) deste trecho. No primeiro arco, uma segunda acima e abaixo do eixo em si (do e lá#); no segundo, uma terça (ré# e sol); no terceiro, uma quarta (mi e fá#). No quarto, há novamente uma contração: o intervalo é de terça (ré# e sol); no quinto e último arco, retorna-se ao intervalo de segunda (dó e lá#).



Figura 44. Notas circulando ao redor de um eixo
na composição de um solo em *And one of the Pharisees*

Na tabela a seguir, uma descrição completa do funcionamento das vozes em *And one of the Pharisees...* A sigla “pi” significa “posição inferior” e “ps” posição superior. Os números 1 e 2 indicam respectivamente primeira posição e segunda posição.

Compasso	Voz M	Vozes-T
1	Contratenor	Tenor (1pi) Baixo (2pi)
2-3	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
4-5	Baixo	Contratenor (1ps) Tenor (2ps)
6	Tenor	Contratenor (2ps) Baixo (2pi)
7	Contratenor	Tenor (2pi) Baixo (1pi)
8	Tenor	Contratenor (2ps) Baixo (2pi)
9	Baixo	Contratenor (1ps)

		Tenor (2ps)
10	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
11-12	Contratenor	Tenor (1pi) Baixo (2pi)
13	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
14	Baixo	Contratenor (1pi) Tenor (2ps)
15	Tenor	Contratenor (2ps) Baixo (2pi)
16	Contratenor	Tenor (2pi) Baixo (1pi)
17-20	Contratenor solo	-
21	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
22-23	Baixo solo	-
24	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
25-26	Contratenor solo	-
27-34	Baixo solo	-
35	Tenor	Contratenor (2ps) Baixo (2pi)

36-37	Contratenor solo	-
38	Contratenor	Tenor (2pi) Baixo (1pi)
39	Baixo solo	-
40	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
41	Baixo	Contratenor (2ps) Tenor (1ps)
42-57	Baixo solo	-
58	Tenor	Contratenor (2ps) Baixo (2pi)
59	Baixo solo	-
60	Contratenor	Tenor (2pi) Baixo (1pi)
61	Tenor e Baixo	Contratenor (1ps em relação ao Tenor)
62	Tenor	Contratenor (1ps) Baixo (1pi)
63-64	(oitavas na nota mi)	-

Cinco anos depois de *And one of the Pharisees...* Pärt compôs *Tribute to Caesar* (1997) sobre o conhecido texto do Evangelho segundo São Mateus em que Jesus ordena “dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”²⁸. Escrita para coro misto a quatro

²⁸ Mt 22, 15-22

vozes, a composição usa a escala de lá menor em suas versões harmônica, melódica e natural – diferenciando-se assim das obras tintinabulares dos primeiros anos, que preferiam o modo eólio (escala menor natural).

Esta obra também baseia seu desenvolvimento melódico sobre o número de sílabas das palavras, assim como a posição das sílabas tônicas. O estilo salmódico é usado consistentemente na obra, principalmente no início. Eis a parte dos tenores nos compassos 4-6:



Figura 45. Parte dos tenores de *Tribute to Caesar*

Entre outras composições que fazem uso de notas repetidas estão *The woman with the alabaster box* e *Triodion* (ambas para coro a quatro vozes, de 1997 e 1998 respectivamente) e *The beatitudes* (para coro e órgão, de 1990-1).

The woman with the alabaster box (A mulher com a caixa de alabastro) põe em música o texto bíblico Mt 26, 6-13. Trata-se de outra narrativa do episódio da mulher que unge Jesus com perfumes. Vimos esta história no texto de São Lucas cujo texto foi usado em *And one of the Pharisees...*

Triodion, cujo título significa “três odes”, utiliza um texto litúrgico da Igreja Ortodoxa em inglês. Uma introdução, cujo texto é o do Sinal da Cruz²⁹, precede a Ode I, musicado num tom salmódico similar ao usado por Pärt na peça que analisamos anteriormente. A Ode I se dirige a Jesus, a Ode II à Virgem Maria e a Ode III a São Nicolau. Finaliza a peça, também em tom salmódico, uma coda cujo texto é o *Gloria Patri*, como se o chama na liturgia romana, mas aqui em inglês³⁰.

²⁹ “Em nome do Pai, e do Filho e do Espírito Santo. Amém” – em inglês: “In the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Spirit. Amen”

³⁰ “Glória ao Pai, e ao Filho e ao Espírito Santo. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amém” – em inglês: “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, both now, and ever and unto ages of ages. Amen”

The beatitudes (As bem-aventuranças) põe em música um dos textos religiosos mais conhecidos que existem (Mt 5, 3-11)³¹. As bem-aventuranças fazem parte do Sermão da Montanha. Este texto é inteiramente proferido por Jesus, e em sua composição Pärt atribui todo o texto a todas as vozes, que cantam sempre juntas. As notas mais longas são dadas à sílaba tônica das palavras com mais de uma sílaba. Às vozes-M (contraltos e baixos), em estilo de tom salmódico, correspondem vozes-T (sopranos e tenores) sempre na posição alternada. Embora inicie e termine em fá eólio, a harmonia da peça modula permanentemente.

Cabe aqui, ainda, refletirmos um pouco a respeito do parentesco e da diferença entre as notas repetidas dos tons salmódicos gregorianos e as notas repetidas das composições de Arvo Pärt.

Na recitação litúrgica as notas repetidas têm certa fluência no que se refere ao seu andamento. As notas diferentes (entonação, terminação etc.) tendem a ser ligeiramente valorizadas, tendo duração um pouco maior, sem que, contudo, isto prejudique a compreensão da maior porção de texto musicada com as notas reiteradas, o tenor.

Já nas composições de Pärt estas notas repetidas são mais lentas. A atmosfera, mais solene e hierática. Se nos basearmos nas composições citadas aqui (*And one of the Pharisees...*, *The woman with the alabaster box* e *The beatitudes*), isto faz perfeito sentido. O texto destas composições não provém do Livro dos Salmos, e sim dos Evangelhos. Os textos evangélicos têm, na Liturgia, um grau de solenidade maior do que qualquer outra leitura extraída das Sagradas Escrituras; indício disto é que na Missa eles somente podem ser lidos ou cantados por um ministro que tenha recebido o sacramento da Ordem, isto é: um diácono ou sacerdote.

É certo que estas peças, como várias outras de Pärt, não obstante seus textos religiosos, não se destinam à Liturgia. Entretanto, mesmo fora do contexto litúrgico é clara a diferença entre um texto dos Evangelhos e um Salmo. Os salmos são poemas endereçados

³¹ “Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o Reino dos céus! Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados! Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra!(...)”

a Deus; louvam, agradecem, lamentam, suplicam. Os Evangelhos são palavras do próprio Jesus Cristo, Deus feito homem na Terra, e relatos de sua vida.

2.4. O canto gregoriano

Os tons salmódicos são o primeiro elemento de um gênero musical com o qual comparamos a música de Arvo Pärt neste trabalho: o canto gregoriano. Eles são, como vimos, fórmulas melódicas de recitação. Examinaremos agora as próprias melodias gregorianas compostas. Elas também mostrarão alguns parentescos com certas opções do compositor estoniano.

Ao papa São Gregório Magno (ca.540-604, papa a partir de 590), Doutor da Igreja e figura fundamental na História da Igreja Católica, é atribuída tradicionalmente a organização do cantochão da Igreja Romana³². Algumas provas a favor dessa tradição têm sido apresentadas por estudiosos do assunto.³³ O “canto gregoriano” tomou desde cedo este nome para não mais o perder.

A voz é, para Pärt, o principal instrumento musical. Ao examinarmos a história da música ocidental, não é incomum tomar como início o canto gregoriano e em seguida a polifonia, colocando a voz como centro e origem, com a música instrumental surgindo de modo mais autônomo consideravelmente mais tarde. O estudo do contraponto convencionou chamar “vozes” às linhas de que se compõe a textura polifônica, e esta tradição se manteve mesmo quando já se pensava em instrumentos. Assim também Hillier (seguido por este trabalho) utiliza a denominação “voz” para falar de cada linha composta segundo a técnica tintinabular, sem que faça diferença ser executada por canto ou instrumento.

Se Pärt tomou como base o canto gregoriano para aprender a escrever uma única linha de música, esta base foi vocal. Assim já nos localizamos no universo da música cantada, o que implica em certas características. Uma das primeiras que se apresentam é a

³² HUDDLESTON in *Catholic Encyclopaedia* – verbete St. Gregory I (“The Great”) - <http://www.newadvent.org/cathen/06780a.htm>

³³ BEWERUNG in *Catholic Encyclopaedia* – verbete Gregorian Chant - <http://www.newadvent.org/cathen/06779a.htm>

tessitura. O cantochão, de modo geral, não costuma exceder uma oitava, talvez uma nona. Certas melodias mais antigas chegam a se limitar a uma sexta³⁴.

Verificamos assim que a maioria das linhas melódicas de Pärt se restringe a uma pequena faixa de notas. Como pudemos observar no capítulo dedicado à técnica tintinabular, na *Missa Syllabica* cada uma das vozes-M não chega a fazer uso de todas as sete notas da escala num mesmo movimento, até porque não existem nos textos palavras com sete sílabas.

A voz M na música de Arvo Pärt costuma se restringir a graus conjuntos. Neste aspecto encontramos uma forte influência do canto gregoriano, cujas progressões melódicas são fundamentalmente calcadas em movimentos de segunda. É de observar que, embora isto tenha vindo a Pärt diretamente do canto gregoriano, outros cantos litúrgicos também se desenvolvem dessa maneira. Os saltos costumam ser “compensados”, ou melhor: a faixa de notas que, por causa de um salto, deixou de ser ouvida, costuma ser preenchida nos instantes seguintes da melodia. Esses preenchimentos também ocorrem na melodia de *Für Alina*, na qual podemos ouvir diversos saltos.

Vemos aqui uma atitude fundamentalmente diferente em relação ao salto daquela que se encontra em certos outros tipos de música. Em diversos compositores do século XX os saltos têm um aspecto tímbrico, ao colocar lado a lado notas de registros diferentes de um instrumento (ou de instrumentos diferentes); noutros casos, os saltos são mesmo melódicos, ainda que “grandes” (nona, décima, etc.). Anton von Webern é um compositor em cuja música se pode verificar a presença de ambas as situações.

Pärt se interessa pela idéia de melodia em que predominem, como já afirmado, os graus conjuntos. Assim, volta-se para o cantochão da Igreja Romana. Antes de examinarmos os graus conjuntos de Pärt, olharemos melodias gregorianas.

³⁴ HOPPIN (1978), p. 66.

Ho-di e Chris-tus na-tus est ho-di e Sal-va-tor ap-pa-ru it
 ho-di e in-ter-ra ca-nunt An-ge-li lae-tan-tur Ar-chan-ge-li
 ho-di-e ex-sul-tant jus-ti di-cen-tes
 Glo-ri-a in-ex-cel-sis De-o al-le-lu-ia

Figura 46. Antífona Hodie Christus natus est – II Vésperas do Natal

Esta melodia está no modo 1, dórico autêntico. O dó grave próximo do fim, antes de “alleluia”, não é suficiente para classificar este modo como plagal; seriam necessárias não só mais notas graves, mas também uma outra estrutura modal, que privilegiaria outras notas que não as enfatizadas nesta antífona. Como se pode observar na tabela dos modos eclesiásticos, o modo dórico tem ré como final e lá como dominante, enquanto o modo hipodórico tem o mesmo ré como final, mas, como dominante, a nota fá.

Os únicos intervalos presentes nesta composição são o grau conjunto e a terça – precisamente os intervalos mais utilizados no cantochão.³⁵ Hoppin (1978) ainda observa:

em meio ao repertório, a predominância de movimento por grau conjunto com ocasionais saltos de terça produz uma suavidade e uniformidade que aumentam o efeito dos intervalos melódicos maiores. (p.75)

Hodie Christus natus est se nos revela, se a observarmos de perto, uma elaboração de um simples tom salmódico. Com “elaboração” queremos dizer, de fato, “ornamentação”. Esta ornamentação foi realizada pelo compositor de maneira hábil a ponto de manter o tom salmódico reconhecível; entretanto, se a ouvirmos com o Magnificat cantado em seguida, nesse mesmo modo, não existirá um simples efeito de ouvir duas vezes a mesma coisa.

³⁵ HOPPIN (1978), p.75.

Preservou-se a unidade e se obteve a variedade com o uso de uma só fonte melódica. Esta fonte não é apenas escalar; é *modal*, no sentido que, além de termos uma escala específica, temos também um comportamento, uma maneira, um caminho que as notas, de modo geral, percorrem, a que se somam possibilidades de desvios e atalhos individuais que não afetam a essência do modo. A figura a seguir demonstra a relação entre este antífona (na pauta superior) e o tom salmódico (cujas notas integrantes aparecem na pauta inferior).

The figure shows four systems of musical notation. Each system consists of two staves: the upper staff is the melody with lyrics, and the lower staff is the psalm tone. The lyrics are: "Ho-di e Chris-tus na-tus est ho-di e Sal-va-tor ap-pa-ru-it ho-di e in-ter-ra ca-nunt An-ge-li lae-tan-tur Ar-chan-ge-li ho-di-e ex-sul-tant jus-ti di-cen-tes Glo-ri-a in-ex-cel-sis De-o al-le-lu-ia".

Figura 47. Análise por graus conjuntos da antífona Hodie Christus natus est

Nas notas da melodia a partir da sílaba “a” da palavra “Gloria” temos uma ornamentação da nota ré num movimento escalar que usa os modos tintinabulares 1 e 3; respectivamente um movimento ascendente até lá (dominante do modo) e o retorno descendente até a nota principal.

O canto gregoriano apresenta três possibilidades no que se refere à associação de notas e sílabas. Quando a melodia atribui uma nota para cada sílaba, dizemos que é

“silábica”. Quando atribui algumas notas para cada sílaba, dizemos que é “neumática”. E se atribui muitas notas para cada sílaba, usamos o termo “melismática”.

Eis abaixo a primeira estrofe de um hino cantado na oração das Completas, da Liturgia das Horas, no Tempo Pascal. Os hinos são, de modo geral, exemplos de peças silábicas (alguns mais elaborados chegam a ser neumáticos). Neste caso, algumas poucas sílabas chegam a ser cantadas em duas notas.

The image displays a musical score for the hymn "Iesu redemptor saeculi". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a diagrammatic line (treble clef). The lyrics are: "Ie - su re - dem - ptor saé - cu - li Ver - bum Pa - tris - al - tís - si - mi lux lu - cis in - vi - sí - bi - lis cus - tos tu - ó - rum pér - vi - gil". The diagrammatic notation uses dots to represent notes, with lines indicating intervals. Dashed lines in the diagrammatic notation connect notes that are not adjacent in the original melody, illustrating the underlying structure of intervals.

Figura 48. Hino Iesu redemptor saeculi

Como se pode ver a linha superior traz a melodia gregoriana, e a inferior uma sua análise melódica, igual àquela que fizemos anteriormente para a antífona *Hodie Christus natus est*. Nela observamos a estrutura por graus conjuntos. É importante ressaltar que este diagrama não pretende reduzir a melodia a uma sua possível “essência”. Seu único propósito é demonstrar que existe nela um pensamento de graus conjuntos que auxilia na composição e dá ao canto a suavidade que estes intervalos costumam propiciar. As notas que a melodia tem “a mais” em relação ao diagrama escrito abaixo não são ornamentais e, mesmo que o fossem, seriam sua parte integrante indissociável. O “significado” e a “essência” da melodia só estão presentes na própria melodia, que não se pode substituir por nada.

Em suas composições vocais Pärt demonstra preferência pelo silábico. Todavia, não podemos deixar de nos aproximar de uma melodia gregoriana mais floreada para observar nela também seus graus conjuntos e estrutura modal.

A primeira a seguir é *Petite et accipietis*, comunhão para a Quinta-feira da Primeira Semana da Quaresma. Seu texto³⁶ provém de Lc 11, 9-10 e de Mt 7, 7-8; 10, 1. Seu modo é o dórico autêntico, e são usadas somente as cinco notas de ré a lá (juntando-se em alguns momentos o dó grave). Vemos claramente sua macroestrutura em duas partes, em que a segunda é uma variação da primeira, adaptada ao texto.

³⁶ “Pedi, e dar-se-vos-á; buscai, e achareis. Batei e vos será aberto. Todo aquele que pede, recebe. Quem busca, acha.”

Original

Pe ti - te et ac ci pi é tis quaé - ri te

I

II

III

Or.

et in ve ni - é tis pul sá te

I

II

III

Or.

et a - pe ri é tur vo bis

I

II

III

Figura 49 – Análise da antífona Petite et accipietis – continua na próxima página

Or. om - nis e - nim qui pe - tit, á - ci - pit

I

II om - nis e - nim qui pe - tit ac - ci - - - pit

III

Or. et qui quae - rit ín ve - nit

I

II et qui quae - rit ín - ve - - - - nit

III

Or. pul - sán - ti a - pe - ri - é - tur

I

II pul - sán - - - ti a - pe - ri - é - - - tur

III

continuação e final da Figura 49 – Análise da antífona Petite et accipietis

A melodia original está aqui escrita na primeira linha. A segunda linha (análise I) traz uma análise da construção por graus conjuntos tal qual foi feita acima para *Iesu redemptor saeculi* e *Hodie Christus*. Os graus conjuntos são tudo o que procuramos demonstrar nesta primeira análise; não propomos compreender longas seqüências de notas como elaborações de uma única nota. Além disto, reparamos também que, além do grau conjunto, somente a terça ocorre nesta composição.

A linha da análise II intervém um pouco mais na melodia e a “reescreve” de modo silábico. Foram consideradas todas as notas atribuídas a cada sílaba e, dentre delas, foi escolhida somente uma de maneira a criar uma melodia nova que procedesse completamente por graus conjuntos. Em certos casos mais de uma solução seria possível, o que faz desta análise um trabalho composicional. O critério para escolha das notas, aqui, foi o de aproximar o resultado com uma voz-M à maneira de Arvo Pärt, nos passos da *Missa Syllabica*; todas as frases começam ou terminam com a primeira nota do modo, ré³⁷. De fato, o que obtivemos aqui, embora nos traga reminiscências de canto gregoriano (sua origem, afinal), já soa como outra música. Sugere-nos uma interpretação mais compassada e menos fluida do que a da melodia gregoriana. Leva-nos à linguagem mais essencial de Pärt.

Já pudemos ver que Pärt confere à “single note” (a nota única, a simples nota) importância fundamental. Naturalmente no cantochão isto também ocorre. Porém, na música do compositor estoniano, a opção pelas configurações silábicas coloca uma lente de aumento em cada nota, fazendo com que sejamos ainda mais levados, e com força, à contemplação da nota única e de cada nota na audição e na apreciação das composições.

As sílabas, por terem cada uma sua nota, iluminam as mesmas notas, e a sucessão das notas ilumina as sílabas, destacando deste modo o texto. O texto, por sua vez, é quem escreve a música, como explica Pärt. Ao falar sobre a técnica tintinabular a Geoff Smith,

³⁷ Com exceção de “Petite” e “pulsanti”.

ele afirma: *minha idéia de deixar as palavras escreverem sua própria música faz alguns rirem, particularmente jornalistas musicais*³⁸.

De volta à análise de *Petite et accipietis*, vemos na linha III o mesmo que na análise II; o critério, desta vez, é diferente. Foi escrita a primeira nota de cada sílaba exatamente como está na melodia. Algumas poucas notas entre parênteses foram acrescentadas por, mesmo não sendo a primeira de sua respectiva sílaba, serem conclusivas e mais importantes do que a primeira nota de fato.

A próxima peça de cantochão é *Salvum fac servum tuum*, gradual da Sexta-feira da Primeira Semana da Quaresma. Assim como a melodia precedente, seu modo é o primeiro (dórico autêntico) e seu texto é do Salmo 85, versículos 2 e 6.

³⁸ SMITH (1999), p.24.

Original

Salvum fac

ser- vum tu- um

De- us me- us

spe- ran tem in te

Au- ri- bus per- ci- pe

Figura 50. Gradual Salvum fac servum tuum – continua na próxima página

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of two staves, labeled 'I' and 'II'. The first system has the lyrics 'Dó mi ne' with a long note on 'Dó' and a long note on 'mi'. The second system has the lyrics 'o - ra - ti - ó - nem me am' with a long note on 'o' and a long note on 'me'. The third system is a continuation of the melody. The notation includes various note values, rests, and ornaments (dotted lines) indicating melisma.

continuação e final da Figura 50. Gradual Salvum fac servum tuum

Esta melodia é mais ornamentada que *Petite et accipietis*. Traz neumas mais longas que chegam às vinte e oito notas na primeira sílaba da palavra *percipe*. Mais sílabas são neumáticas, enquanto em *Petite* a maioria dos neumas não passa de seis notas, com uma única exceção de doze. As melodias dos graduais são as mais melismáticas do repertório gregoriano³⁹. A tessitura da melodia em questão também é maior: compreende todas as notas do modo 1, além do dó grave, totalizando oito notas (consideramos si natural e si bemol inflexões do mesmo grau do modo).

³⁹ HOPPIN, p.127.

Desta vez propomos duas análises. A primeira, também feita no exemplo anterior, é a dos graus conjuntos. A segunda fazemos agora pela primeira vez no trabalho. Evidenciamos nela a estrutura por tríades que encontramos nesta melodia, ausente de *Petite et accipietis*. Encontramos não só numerosas tríades ornamentadas como a do início (na sílaba *Sal*), mas também três tríades explícitas, marcadas na análise II com colchete.

Nesta análise das tríades vemos a preponderância da tríade fá-lá-dó. Como estamos num universo modal, mais especificamente no universo modal gregoriano, é natural que isto ocorra. A tríade ré-fá-lá, que seria um “primeiro grau” deste modo, ocorre uma única vez. Isto, porém, só seria surpreendente num pensamento tonal. Fá-lá-dó é uma tríade presente em inúmeras melodias gregorianas de todos os modos, por ser pertencer ao arcabouço de fórmulas melódicas deste gênero. Observemos que o tom salmódico 5 apresenta uma entonação precisamente nestas notas. O mesmo acontece com o movimento em quinta ré-lá e com a alteração cromática da nota si (transformada em si bemol), que não se restringem ao modo 1.

A presença marcante de graus conjuntos e de tríades nos leva à técnica tintinabular, fundamentada sobre esses dois elementos. A tríade é o pilar imutável da voz-T. Os graus conjuntos, em Pärt, sempre criam a voz-M. Em sua música os dois elementos ocorrem simultaneamente. São manifestações, em diferentes níveis, de um mesmo modo, de uma mesma escala e de uma mesma melodia.

É verdade que a tríade ganhou um papel de maior destaque depois da Idade Média, de modo que a sua presença em Pärt tem herança não apenas medieval, mas de toda a música ocidental desde então. Entretanto, seu uso da tríade na voz-T não se relaciona com nenhum uso feito dela nesse período, por ser estático e não-funcional.⁴⁰

Em todo caso, fica muito clara a presença, nas melodias do cantochão, destes dois elementos básicos sobre o qual Pärt construiu sua técnica de composição. E, mesmo nas melodias mais simples, como *Hodie Christus natus est*, e *Petite et accipietis*, das quais a tríade está ausente, o intervalo de terça aparece.

⁴⁰ Naturalmente esse uso veio a ocorrer no minimalismo. Mas Pärt está cronologicamente próximo desse movimento, de maneira que se chega a pensar que seja parte dele. O terceiro capítulo deste trabalho se ocupará deste assunto.

Faltar-nos-ia então a quinta, outro elemento estrutural da tríade. Surge frequentemente como movimento melódico em peças gregorianas como *Salvum fac servuum tuum* (na palavra *auribus*). Temos aqui mais alguns exemplos⁴¹:



Figura 51. Início de melodias gregorianas começadas por quinta justa ascendente

2.5. O ritmo do canto gregoriano

Dos aspectos musicais do canto gregoriano, as alturas não apresentam nenhum problema, tendo sido notadas com total clareza na pauta de quatro linhas e notas quadradas que mesmo hoje continua sendo sua notação. O mesmo não se verifica quanto ao ritmo.

O ritmo do canto gregoriano é motivo de muita controvérsia⁴², chegando a ser colocado como problema “talvez insolúvel”⁴³. Os manuscritos medievais não trazem nenhuma indicação rítmica; as edições modernas tampouco, embora alguns poucos sinais tenham sido adicionados por escolas de interpretação, notadamente a dos monges beneditinos belgas de Solesmes.

Gustave Reese em seu *Music in the Middle Ages* apresenta três escolas de interpretação rítmica do canto gregoriano: os acentualistas, a escola de Solesmes e os mensuralistas.

Os acentualistas professam a idéia de que todas as notas do cantochão têm a mesma duração, e as notas acentuadas devem ser aquelas que caem sobre a sílaba tônica de cada

⁴¹ O terceiro exemplo não traz uma quinta explícita, mas o movimento melódico a sugere. Propositalmente escolhemos três composições jubilosas. A primeira, *Puer natus est nobis*, é o Intróito da Missa do Dia de Natal (“um menino nos nasceu”); a segunda, *Gaudeamus* (“alegremo-nos”), é Intróito para o Dia de Todos os Santos e algumas outras celebrações; a terceira, *Viri Galilaei* (“homens da Galiléia”), é o Intróito da Ascensão do Senhor. A primeira e a terceira estão no modo 7, e a segunda no modo 1.

⁴² REESE (1968), p.140

⁴³ HOPPIN (1978), p.88.

palavra – no caso de melismas⁴⁴, a primeira nota do grupo recebe esse acento. O resultado é um ritmo livre que “reflete fielmente a natureza oratória do cantochão”⁴⁵.

A escola de Solesmes é a mais conhecida. As gravações dos monges são difundidas em todo o mundo, e não somente sua interpretação rítmica como também o seu som, em geral, são a idéia que se tem do que é o canto gregoriano. Seu mentor foi o monge d. André Mocquereau (1849-1930). Assim como os acentualistas, esta escola propugna que o ritmo do cantochão é livre (algumas notas recebem prolongamentos indicados por um ponto à direita ou um traço acima). Discordam, entretanto, quanto aos acentos: para Solesmes, eles não necessariamente recaem sobre a sílaba tônica das palavras. A unidade de tempo é cada pulso, e os pulsos sucessivos se juntam em grupos de dois ou três.

Os mensuralistas defendem que o cantochão deve ser interpretado com notas longas e breves, contrariando Solesmes e os acentualistas para quem as durações são iguais. Isto não significa que os mensuralistas concordem entre si. Alguns crêem que há duas durações diferentes, outros dizem que são três ou mais.

Há argumentos que corroboram cada uma dessas teorias. Reese oferece uma reflexão: “É possível que os teóricos modernos estejam se referindo a práticas realmente usadas em épocas e lugares diferentes e, assim, estejam todos certos, mas com relação a melodias de proveniências diferentes”⁴⁶.

O que nos interessa em primeiro lugar, aqui, é entender de que modo estas questões rítmicas se ligam à música de Arvo Pärt. Prossigamos, portanto.

As peças gregorianas que utilizamos como exemplos anteriormente foram todas retiradas de livros editados pelos monges de Solesmes⁴⁷. Decidimos transcrevê-las para notação moderna, omitindo sinais de acentuação. As notas longas, entretanto, foram mantidas, escritas aqui em branco. As notas pretas são o pulso básico.

⁴⁴ Muitas notas para a mesma sílaba.

⁴⁵ REESE (1968), p.141.

⁴⁶ REESE (1968), p.146.

⁴⁷ *Liber hymnarius, Graduale Romanum, Liber Usualis*

Podemos perceber que todas elas terminam com notas longas. E não apenas seu final é numa nota longa, mas também o final das frases que as compõem. Esta característica encontramos também em *Für Alina*, que examinaremos mais adiante. Todas as frases são construídas por certo número de notas breves, o pulso básico, e finalizadas com uma nota longa.

Além disto, o ritmo livre em notas de igual duração é característico de várias das primeiras composições tintinabulares e também das posteriores: *Für Alina*, *Cantate Domino*, a *Missa Syllabica*, *And one of the Pharisees...* etc. Somam-se a estas peças posteriores. Em todas elas a notação utilizada é semelhante à que adotamos neste trabalho para as melodias gregorianas.

Em algumas, como *And one of the Pharisees...*, existe uma instrução precisa: as notas pretas têm o valor de uma semínima, e as brancas têm o valor de uma mínima pontuada; uma proporção precisa de uma nota longa equivalente a três breves. Temos, desta maneira, um pensamento próximo ao da interpretação proposta pelos mensuralistas. Para não correremos o risco do absurdo, relacionando qualquer música mensural com a interpretação mensuralista do gregoriano, temos que identificar algum tipo de relação entre *And one of the Pharisees...* e o cantochão – precisamente o que fizemos anteriormente, ao analisarmos os tons salmódicos e como Pärt criou fórmulas de recitação nesta composição.

Cantate Domino também segue esta idéia; apresenta, por sua vez, três durações: uma nota preta (equivalente a uma colcheia), uma nota preta com traço (equivalente a uma semínima) e uma nota preta com dois traços (equivalente a uma semínima pontuada). Tendo como texto o Salmo 95, esta peça se destaca na produção de Pärt por seu incomum andamento rápido. Embora os primeiros oito compassos possam dar a impressão de regularidade (poderíamos aplicar a fórmula 3/8 do início do fim, se não fosse o sétimo compasso), a seqüência a desmente. Transcrevemos aqui em notação convencional a parte de soprano das duas primeiras seções da peça. Adicionamos ainda fórmulas de compasso que, naturalmente, estão ausentes do original.

1

Can-ta - te Do-mi-no can-ti-cum no-vum: can-ta - te Do-mi-no o-mnis ter - ra.

2

Can - ta - te Do - mi - no, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - jus:

an-nun-ti - a - te de di - e in di - em sa - lu - ta - re e - jus.

Figura 52. Início de Cantate Domino com fórmulas de compasso acrescentadas

A composição é muito clara e consistentemente construída sobre o número de sílabas das palavras. Vimos que em inglês abundam monossílabos; o latim, entretanto, possui muitos polissílabos, possibilitando o uso de mais notas do modo. Pärt alterna movimentos ascendentes (partindo da primeira nota do modo) e descendentes (em direção à primeira nota do modo).

Na primeira frase os sopranos são acompanhados somente pelo órgão, que faz a voz-T em posição alternada. Na segunda entram os contraltos, cuja linha segue o mesmo padrão dos sopranos, mas por movimento contrário. Além disto, a nota de partida é fá (e a dos sopranos, si bemol). Neste momento o órgão passa a executar duas vozes-T, uma para os sopranos e outra para os contraltos.

O uso de valores mais longos (a semínima e a semínima pontuada) não é livre; obedece a um princípio estrito ligado à pontuação do texto. Onde temos dois pontos ou vírgula, uma das sílabas da palavra imediatamente precedente é alongada: passa a valer o dobro da nota breve, uma semínima. Onde temos ponto, todas as sílabas da palavra imediatamente precedente têm seu valor triplicado, passando a valer uma semínima pontuada.

2.6. A música instrumental de Pärt

Concluimos, então, este olhar sobre o canto gregoriano, que nos permitiu compreender aspectos deste gênero musical que Arvo Pärt estudou atentamente nos anos 70 antes de desenvolver sua técnica tintinabular.

Nosso próximo passo é examinar uma composição fundamental: *Für Alina*, para piano, de 1976. Esta é a peça pioneira da técnica *tintinnabuli*. Entretanto, uma sua característica é rara entre as obras tintinabulares: sua voz-M foi composta livremente. Normalmente Pärt adota algum princípio matemático simples que governa a melodia.

A partitura de *Für Alina* ocupa apenas duas páginas, e sua linha melódica está abaixo transcrita.

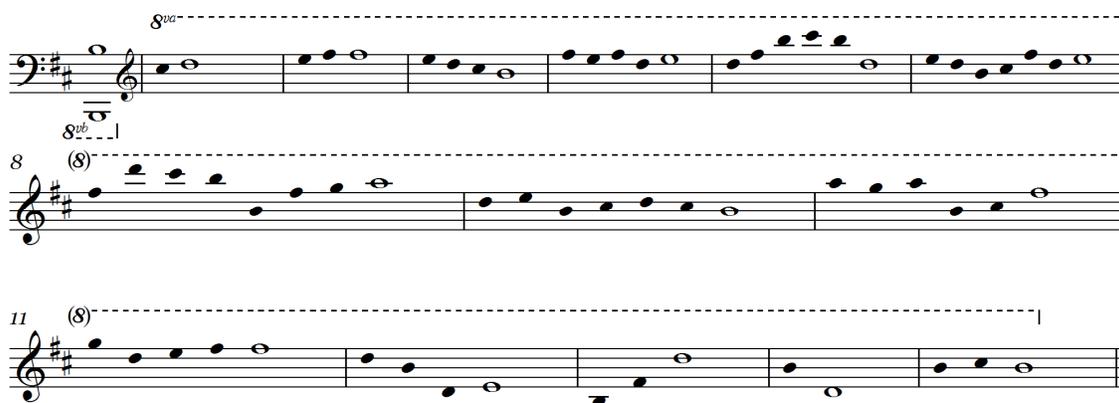


Figura 53. Linha melódica de *Für Alina*

A voz T está escrita na primeira posição inferior, embora uma oitava abaixo.

Quanto a durações esta melodia contém notas longas e breves. As breves são as escritas em negro, e as longas são as escritas em branco, todas sem hastes. Note-se que a construção melódica se processa pelo acréscimo, a cada compasso, de uma nota breve. No segundo compasso da peça há uma nota breve e uma longa; no terceiro, duas breves e uma longa; e assim por diante, até o oitavo compasso, com sete breves e uma longa; a partir do nono o compositor retira notas breves, tendo-se seis; até o penúltimo compasso em que se tem uma apenas. No último há duas, como se o processo fosse recomeçar com um novo

acrécimo de notas. Portanto o número de notas breves em cada compasso é 1-2-3-4-5-6-7-6-5-4-3-2-1-2, com um crescimento até o centro e em seguida um decréscimo. Hillier observa que esse crescimento em direção ao centro é característico da estrutura de várias obras de Pärt⁴⁸. E, como vimos na parte dedicada ao ritmo no canto gregoriano, as notas longas no final das frases são típicas deste gênero.

No diagrama abaixo tem-se uma análise para *Für Alina*, em que se procura evidenciar a estrutura por graus conjuntos. Delimitam-se, portanto, “regiões” em que se encontra um “campo” todo analisável por graus conjuntos, a saber: compassos 1-4, 5-8 e 9-11.

⁴⁸ HILLIER, p.106.

Figura 54. Análise da linha melódica de Für Alina

Observamos também que a cada certo número de compassos a melodia volta a repousar no centro do modo, si. Isto ocorre nos compassos 4, 9 e 15. Isto é, considerando-se cada um desses momentos como o fim de uma “seção”, têm-se seções progressivamente maiores: 4, 5 e 6 compassos.

A introdução de cada grau da escala também é cuidadosa. Apenas uma nota no primeiro compasso, mais duas no segundo, mais duas no terceiro; e até o sétimo compasso a melodia se serve unicamente destas cinco notas, apresentando as duas restantes precisamente no oitavo compasso, o central da obra (num total de 15).

Não se inclui no diagrama o esqueleto dos últimos quatro compassos por serem essencialmente harpejos de si menor. É interessante observar que realmente há uma mudança aqui: a melodia desce para um registro mais grave que ainda não havia utilizado. Ademais, este momento ocorre exatamente depois da última nota do compasso 11, na qual

a voz T, a voz tintinabular, faz uma exceção e sai da tríade. Neste momento há no manuscrito da partitura uma flor desenhada, conforme vemos no livro de Hillier⁴⁹ e também no filme de Dorian Supin.

Se termina com harpejos triádicos, esta melodia começa com movimentos por grau conjunto das cinco primeiras notas da escala. Escala e harpejo são, como temos visto, os elementos fundamentais da técnica tintinabular.

2.7. Organum

No estudo da música da Idade Média deparamo-nos, em seguida à monodia gregoriana, com o chamado *organum*. Trata-se da primeira manifestação de polifonia na música sacra ocidental – embora haja muitas dificuldades na reconstituição dessa história, devido à “brevidade e ambigüidade com as quais autores medievais descreveram práticas contemporâneas”⁵⁰. Como explica Richard Hoppin, os exemplos mais explícitos são poucos e muito fragmentários, deixando dúvidas quanto à aplicabilidade dos processos em melodias mais longas e elaboradas. A compreensão dos acidentes também continua confusa. Em todo caso, as informações de que dispomos são suficientes para o caso que nos interessa, que é a relação entre a música tintinabular de Arvo Pärt com estas técnicas medievais.

O *organum* se refere também ao canto gregoriano. Vimos que este gênero é monódico; pensando agora em polifonia, teremos uma segunda voz, adicionada à melodia gregoriana, que apresenta algum tipo de diferença – e esta diferença é crescente na cronologia da prática musical. A cada nota da melodia original (chamada *vox principalis*) é atribuída também uma única nota (numa linha chamada *vox organalis*).

O primeiro tipo de *organum* é aquele em que, por cantarem juntos homens e meninos, a melodia soa em oitavas diferentes devido às diferenças de registro das vozes.

⁴⁹ HILLIER, p.89.

⁵⁰ HOPPIN (1978), p.188.

Por não ser um unísono absoluto, é classificado como um tipo de polifonia nos textos sobre música medieval e nos próprios textos medievais que procuram teorizar esta prática⁵¹.

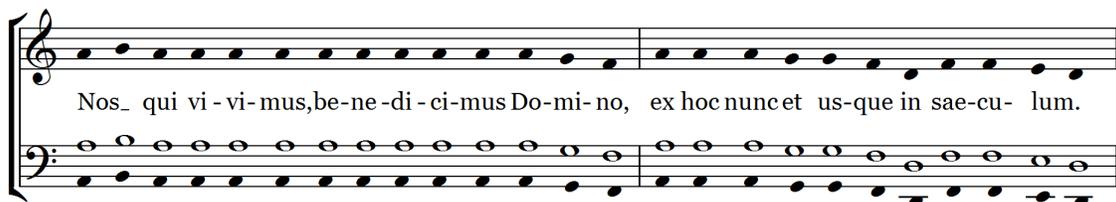


Figura 55. Organum paralelo em oitavas

No segundo tipo de *organum* passamos a ter um intervalo de quinta justa entre as vozes. É possível também, havendo mais de duas vozes, uma combinação dos tipos de *organum*, com oitavas e quintas. Embora seja uma real utilização de polifonia, podemos entender que uma única melodia está sendo cantada com uma variação de timbre proporcionada pela “harmonização” em quintas.



Figura 56. Organum paralelo em quintas

Estes tipos de *organum* são chamados de *organum paralelo*, por as vozes se moverem sempre paralelamente.

Existia também a prática de *organum* em quartas. Entretanto, sua utilização causava um problema: quando a *vox principalis* trazia um si, a *vox organalis* posicionada abaixo teria um fá, produzindo não uma quarta, mas uma quarta aumentada, um trítono. Este intervalo que chegou a ser chamado *diabolus in musica* (“o diabo na música”) realmente afeta a homogeneidade do estilo, e sem dúvida incomodava os ouvidos medievais ainda

⁵¹ Como o *Scholia enchiridis* e o *Musica enchiridis*, fontes usadas por HOPPIN (1978) e que datam, aproximadamente, do século IX.

mais do que pode incomodar ouvidos atuais, que em geral não têm o hábito de ouvir *organum* paralelo.

Hoje teríamos uma solução simples, que é a alteração do fá, transformando-o em fá sustenido. Mas na época este recurso não estava disponível, e um não muito simples sistema de tetracordes (que não abordaremos aqui) limitava as opções, definindo mesmo opções do *organum* não-paralelo que surgiu depois.

Assim, este *organum* não-paralelo se desenvolveu. As vozes começam em uníssono até atingirem o intervalo de quarta justa. No final da melodia, retornam ao uníssono. Nós o chamamos aqui de “não-paralelo” por não ser rigoroso como o anterior; teóricos medievais⁵², entretanto, o chamam de *organum paralelo modificado*. O nome de fato é adequado porque o paralelismo se conserva na estrutura geral. Ajustes ocorrem no começo e no fim, como referimos, para possibilitar os uníssonos e transições a partir dele e em direção a ele; podem ocorrer também no meio.

Rex cae - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni
Ti - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is
Se ju - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis

Figura 57. *Organum paralelo modificado*

Um tipo “composto” de *organum* paralelo modificado faz uso de quartas ou quintas também no início das frases.

A seguir, no século XI, se desenvolveu o *organum livre*. Com a nova técnica, “a composição se tornou uma arte criativa; a polifonia, uma nova forma de arte musical”⁵³. A escolha, como diz Hoppin, passou a integrar a prática musical; a *vox organalis* passou a ser

⁵² Os mesmos tratados citados na nota anterior.

⁵³ HOPPIN (1978), p.196.

livremente composta, ainda que houvesse regras; o mais importante é que não se tinha mais o limite de estrito paralelismo nem o paralelismo modificado que permitia ajustes de algum modo também sujeitos a certas fórmulas. Tratados escritos por volta de 1100 já iniciam descrições de processos em que a *vox organalis* passa a apresentar duas ou três notas contra uma nota da *vox principalis*.

Até aqui temos, então, técnicas de composição⁵⁴ em que a idéia de nota-contra-nota é o elemento primordial. No que tange à música de Arvo Pärt, este é também o caso de várias de suas primeiras composições tintinabulares. Acima pudemos verificar que assim é *Für Alina*. No primeiro capítulo detivemo-nos na *Missa syllabica*, escrita inteiramente nota-contra-nota. Enquadram-se também *An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten* (1976), *Fratres* e *Cantate Domino*, ambas de 1977. Algumas peças posteriores também retornam a essa escrita, como a já analisada *And one of the Pharisees...* e seções de obras que não são escritas inteiramente nota-contra-nota.

A técnica tintinabular pode ser vista como uma técnica de composição de *organum*. Sabemos, por Hillier, que Pärt chegou a ela estudando maneiras de combinar duas vozes.⁵⁵ Trata-se de uma técnica de *organum* precisa, em que para cada nota existe uma determinada outra nota proposta pelo procedimento, em cada posição (primeira e segunda, inferior, superior e alternante).

De acordo com a descrição da técnica tintinabular do primeiro capítulo deste trabalho, fica muito clara nela a ausência de paralelismos. Assim não temos *organum* estrito, mas um *organum* paralelo modificado. Ainda que as vozes se movimentem na mesma direção, os intervalos não são iguais.

Pensamos na voz-T como uma versão reduzida e menos “nítida” da voz-M. No caso do *organum*, podemos pensar na *vox organalis* também como uma versão reduzida e menos nítida da *vox principalis*. A *vox organalis* e a voz-T têm em comum o fato de, em certos

⁵⁴ Dizemos “composição” de modo geral, já que o *organum* paralelo nada tinha de real composição, por ser simplesmente um mesmo canto partindo de notas diferentes; o *organum* paralelo modificado passou a admitir ajustes que tampouco se caracterizavam como composição; o *organum* livre, sim, por sua vez, pode ser entendido já como composição.

⁵⁵ HILLIER (2002), pp.74-75.

momentos, se manterem na mesma nota enquanto, respectivamente, a *vox principalis* e a voz-M se movimentam em notas próximas. Estas últimas precisam ampliar seu alcance para que se tenha um movimento das outras duas.

Para fins de comparação, aplicamos a técnica *tintinnabuli* à melodia acima citada, de modo a obtermos um *organum* tintinabular, como o chamaremos⁵⁶. Considerando que a melodia está no modo 4 (hipofrígio), sendo mi a sua *finalis*, utilizamos a tríade mi-sol-si na voz-T em primeira posição inferior.

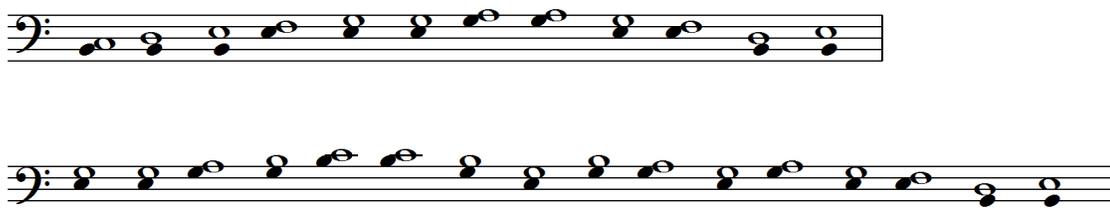


Figura 58. Organum tintinabular na primeira posição inferior

Um *organum* como este, escrito em primeira posição, produz apenas três intervalos possíveis: segundas, terças e quartas (as segundas e terças podem ser maiores ou menores). Isto se relaciona precisamente ao *organum* paralelo modificado da Idade Média, que opera a mesma seleção para seu vocabulário intervalar. As únicas exceções são o uníssono e a quinta, presentes na prática medieval e ausentes da primeira posição tintinabular, como se pode observar no exemplo de *Rex caeli*.

Como ilustração da idéia de que a *vox organalis*, assim como a voz-T tintinabular, reproduz a melodia em intervalos menos exatos e de modo menos preciso, sendo uma sua versão, elaboramos gráficos que nos dão uma idéia dos contornos melódicos de cada uma dessas linhas. Primeiramente, um gráfico do *organum* paralelo modificado:

⁵⁶ Naturalmente se trata de um “neo-organum”.

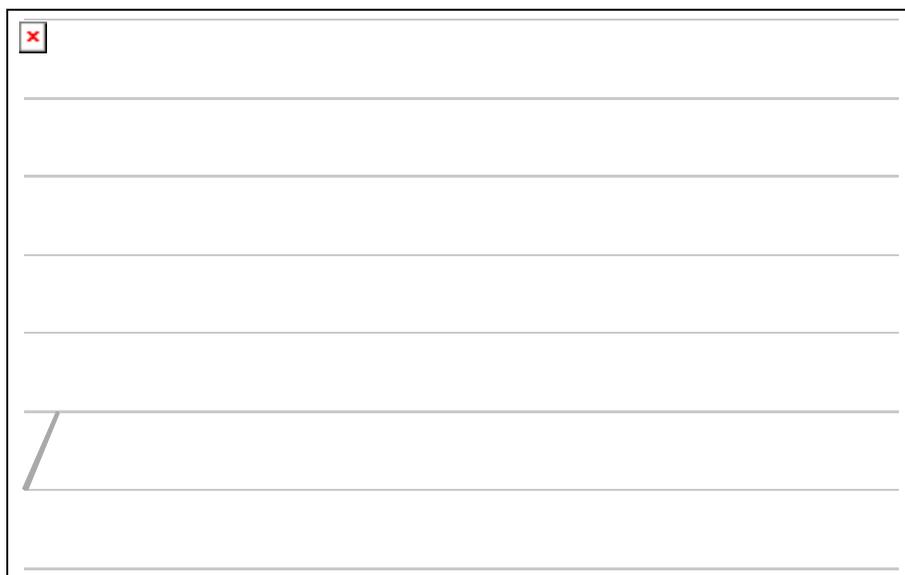


Figura 59. Rex Caeli em organum paralelo modificado.

A linha clara indica a vox principalis e a linha escura a vox organalis.

Em seguida, temos um gráfico do *organum tintinabular*. Como esta técnica, a rigor, proscreve o uníssono, reparemos que as linhas nunca coincidem. A voz-T, entretanto, segue um desenho bem próximo da voz-M, sendo uma sua versão estilizada.

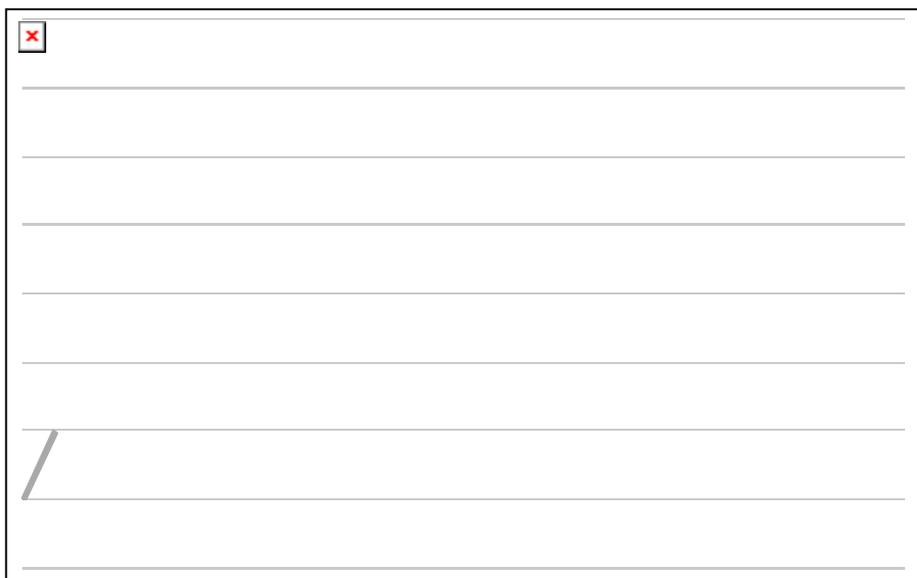


Figura 60. Rex Caeli em organum tintinabular, primeira posição inferior.

A linha clara indica a voz principalis (voz-M)

e a linha escura a voz organalis (voz-T).

As figuras seguintes (escrita e gráfico) também são de um *organum* tintinabular composto com a mesma melodia; desta vez, porém, na posição alternada. As alternâncias fazem com que o desenho da linha da voz-T seja mais irregular, mais “rabiscado”. Entretanto, em linhas gerais, ele também segue, à sua maneira, o desenho da voz-M, circundando-o, por assim dizer.

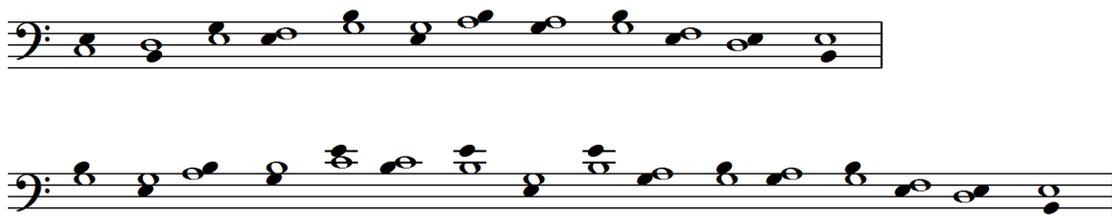


Figura 61. Rex Caeli em organum tintinabular, posição alternada. A linha verde indica a voz principalis (voz-M) e a linha vermelha a voz organalis (voz-T).

Falamos acima a respeito do fato de tanto a voz-T tintinabular como a *vox organalis* do *organum* paralelo modificado serem uma versão estilizada e menos nítida da voz-M e da *vox principalis*, respectivamente⁵⁷. Isto nos leva a entender que a voz-T e a *vox organalis*, por serem dependentes da voz-M e da *vox principalis*, não produzem polifonia propriamente dita. Esta ocorre quando as partes integrantes do todo são desenvolvidas igual e independentemente, ainda que com o respeito a regras reguladoras dos resultados verticais.

É necessário recorrer a outro conceito, o de heterofonia. Verifiquemos o que nos diz o Grove a seu respeito:

*Termo cunhado por Platão, de significado incerto; agora usado para descrever variações simultâneas de uma única melodia. (...) seu significado pode ir da referência a mínimas discrepâncias na execução de uníssonos ou oitavas (mesmo aqueles, por exemplo, produzidos acidentalmente pelos primeiros violinos de uma orquestra) à mais complexa escrita contrapontística. Modernamente o termo é usado com frequência, particularmente na etnomusicologia, para descrever variação simultânea, acidental ou deliberada, de algo identificado como sendo uma mesma melodia.*⁵⁸

Trata-se precisamente do que se passa com o *organum* paralelo modificado e com a técnica tintinabular nas posições primeira e segunda. Os gráficos que mostramos acima ajudam na compreensão desta idéia.

Veremos também que, no caso do *organum* paralelo modificado, ocorre um movimento contrário, exatamente no seu final. O uso deste recurso cresceu com o tempo. Recorremos, aqui, a Gustave Reese:

*A evidência do uso planejado e recorrente do movimento contrário na prática (...) é obviamente importante, já que indica o desenvolvimento de um distanciamento da mera heterofonia em direção a real polifonia.*⁵⁹

⁵⁷ No *organum* paralelo estrito, claro, trata-se de mais do que uma versão, por ser uma simples transposição, completamente fiel, da voz principal.

⁵⁸ Grove – heterophony

⁵⁹ REESE (1968), p.260.

Já a posição alternada da técnica tintinabular se apresenta como um caso à parte. Sua regra não regula movimentos paralelos nem contrários, e sim a posição da voz-T na textura: acima ou abaixo da voz-M. As vozes se cruzam permanentemente, portanto, de nota para nota. Mesmo assim, a dependência da voz-T em relação à voz-M faz com que continuemos a ter, neste caso, heterofonia.

2.8. A escola de Notre Dame

Nossa abordagem da música medieval se orienta unicamente pelo propósito de relacioná-la com a música de Arvo Pärt. Assim, como já afirmamos, não temos a intenção de apresentar a música medieval por si; nem mesmo a fidelidade à ordem cronológica nos preocupa, embora ela acabe por se mostrar um modo útil de organizar o estudo.

Dentro desse pensamento é que nos deparamos, então, com a chamada Escola de Notre Dame. Trata-se de música produzida na grande igreja de Notre Dame (Nossa Senhora) em Paris. Dois nomes se destacam nessa época: Léonin e Pérotin. Falamos dos séculos XII e XIII; Richard Hoppin afirma haver boas razões para situar a composição desta música entre os anos de 1160 a 1225⁶⁰.

Trata-se de composições polifônicas construídas sobre melodias gregorianas. São também destinadas à liturgia. Não ocorreu, entretanto, a supressão do cantochão monódico: alternavam-se seções polifônicas com o canto unissonal, pelo coro, das próprias melodias. As partituras das partes polifônicas destinavam-se unicamente aos solistas que as executavam.

2.9. Notre Dame e o ritmo em Pärt

A Escola de Notre Dame nos faz prestar atenção, neste momento, aos aspectos rítmicos (que já abordamos em relação ao canto gregoriano), pela sua introdução de música mensurada:

Essencialmente, a contribuição ímpar da Escola de Notre Dame consistiu na substituição do fluxo uniforme e não mensurado da polifonia anterior (e do cantochão) por padrões recorrentes de

⁶⁰ HOPPIN (1978), p. 219.

*notas longas e breves. Os diferentes padrões dessas notas são conhecidos como modos rítmicos, e são identificados pelo que agora chamamos de notação modal.*⁶¹

A mencionada notação modal não nos preocupará aqui, assim como não nos preocupa a notação tradicional do canto gregoriano. Interessam-nos, sim, os modos rítmicos. Mais uma vez temos a palavra *modo*, agora aplicada a um elemento musical que não a altura. Já tínhamos os modos tintinabulares da voz-M e os modos eclesiásticos.

Em número de seis, tais modos rítmicos têm sua origem nos pés métricos da poesia clássica⁶². Assim como os modos eclesiásticos de alturas, possuem nomes próprios, mas é muito comum que sejam citados pelo número⁶³.

	Modo 1 - Troqueu - Longa Breve
	Modo 2 - Iambo - Breve Longa
	Modo 3 - Dáctilo - Longa Breve Breve
	Modo 4 - Anapesto - Breve Breve Longa
	Modo 5 - Espondeu - Longa Longa
	Modo 6 - Tríbraco - Breve Breve Breve

Figura 62. Modos rítmicos medievais

É impossível deixar de perceber que as notas longas valem ora duas breves (nos modos 1 e 2), ora três breves (nos modos 3 e 4). Esta prática surgiu por causa do uso

⁶¹ HOPPIN (1978), p. 221.

⁶² HOPPIN (1978), p. 221.

⁶³ Os modos estão aqui relacionados com o substantivo que os designa. Usaremos também seus adjetivos: trocaico (troqueu), iâmbico (iambo), dáctílico (dáctilo), espondeico (espondeu) e tribráquico (tríbraco).

simultâneo de diferentes modos rítmicos, levando as unidades de três à condição de “base de todos os ritmos modais”⁶⁴. Os pés gregos, originalmente, mantinham a proporção de duas breves para uma longa, sem a idéia de aumentar uma figura em metade do seu valor (função do ponto na notação moderna que usamos).

O diagrama a seguinte nos permite compreender os pés gregos em sua alternância de longas e breves. As longas são representadas por um traço como um hífen, e as breves por uma meia-lua.



Figura 63. Pés rítmicos gregos

Passamos agora à identificação dos modos rítmicos descritos na primeira tabela em uma composição da Escola de Notre Dame: *Sederunt*, de Pérotin.

A voz inferior, chamada *tenor*, nos faz ouvir as notas de uma melodia gregoriana muito esticadas no tempo. De fato, apenas a primeira palavra do texto recebe este tratamento, proporcionando uma obra polifônica de longa duração. Em seguida, se dá seqüência ao canto da melodia monódica.

As outras três vozes (totalizando quatro, tendo-se, portanto, um *organum quadruplum*), são inteiramente compostas. Vejamos no início de *Sederunt* o uso exclusivo do terceiro modo rítmico (dáctilo) em todas as vozes (não consideramos as respirações dos compassos 5 e 9):

⁶⁴ HOPPIN (1978), p. 223.

Modo rítmico 3

Se - - - - -

Figura 64. Início de Sederunt de Pérotin

Um pouco mais adiante (compassos 13-21) ocorre o concurso de alguns novos modos. É muito clara a presença dos modos rítmicos 1 e 5, conforme anotada abaixo:

Modo rítmico 1

Modo rítmico 5

Figura 65. Compassos 13-21 de Sederunt de Pérotin

Neste segundo trecho, entretanto, ocorrem algumas figuras um pouco diferentes dos modos rítmicos em estado bruto. No sétimo compasso da terceira voz a seqüência de três colcheias e uma semínima pontuada pode ser explicada como modo rítmico 5 (espondeu), sendo a primeira das duas longas dividida em três, formando um ritmo tribráquico, ou modo rítmico 6. Essa divisão em valores menores é chamada de *dissolução* pelos estudiosos da métrica, segundo Olivier Messiaen⁶⁵.

⁶⁵ MESSIAEN (1994, v.1 p.81).

Se a primeira voz constrói sua melodia inteiramente sobre o modo rítmico 1, a segunda e a terceira o fazem sobre o modo rítmico 5; entretanto, este não é usado sempre em sua forma pura, com duas longas. Já vimos que no sétimo compasso a primeira foi subdividida em um tríbraco. Porém, ainda mais consistentemente, ocorre a subdivisão da segunda nota longa em uma longa e uma breve, fazendo dela um troqueu, modo 1. Assim, a segunda e a terceira vozes alternam seu modo rítmico 1 entre a forma pura e a forma subdividida.

Contudo, poderíamos interpretar de outra forma: esta figura de três impulsos são dois troqueus, em que os valores do primeiro coagularam⁶⁶ numa única nota longa, pontuada, que soma em si o valor da longa e da breve.⁶⁷

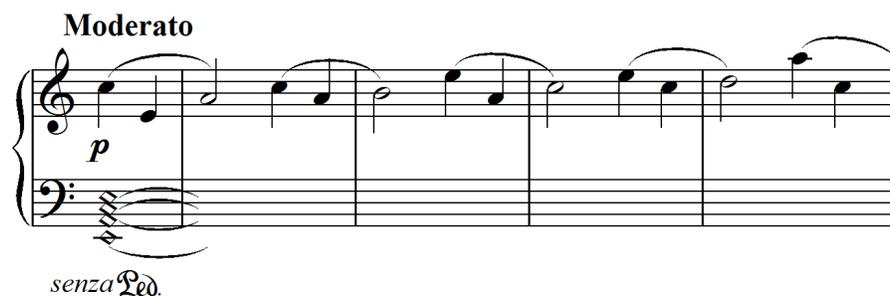
Identificamos, portanto, os modos 1, 3, 5 e 6. O quarto modo (anapesto) se assemelha ao modo 3, se analisarmos estes modos divididos em metades: se o modo 3 é um A-B, temos no modo 4 um B-A. Já o modo rítmico 2 (iambo) não está presente na composição a não ser em dois momentos muito breves e isolados, ainda que cadenciais, numa única voz.

Na obra de Arvo Pärt os modos rítmicos se manifestam de maneira clara, embora o seu uso não seja característico de todas as suas obras. Referimo-nos, é importante dizer, a estes modos rítmicos que acabamos de tomar emprestados à Idade Média (e à poesia grega) para estas análises. Pärt tem sua própria maneira de trabalhar as alternâncias entre breves e longas, o que pode variar em função da presença ou ausência de um texto.

Começaremos nossa análise do ritmo em Arvo Pärt por uma das primeiras composições tintinabulares: *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka*, para piano solo. Foi composta em 1977.

⁶⁶ Adotamos esta designação (“coagular”) utilizada por Messiaen em seu tratado (MESSIAEN, 1994) para nos referirmos à soma de durações num único impulso.

⁶⁷ Lembremo-nos de que estas interpretações desse ritmo (semínima pontuada, semínima, colcheia) se devem ao fato de ele não fazer parte do rol de modos rítmicos.



senza Ped.

Figura 66. Início de Variationen zur Gesundheit von Arinuschka

Estes quatro compassos (com anacruse) acima são o início da peça, o que poderíamos chamar de seu “tema”, embora esta indicação não apareça na partitura. Na edição impressa aparece somente o número 1; o que seria a primeira variação traz o número 2, e assim sucessivamente até o número 6.

A cada compasso verificamos a presença de uma nota longa e duas breves, um ritmo dactílico. A nota longa ascende do lá no compasso 1 até o lá uma oitava acima, no compasso 8; em seguida desce de volta ao lá original, no compasso 16. As notas longas são uma voz M. A voz T, utilizada na primeira posição inferior e na primeira posição superior, estão presentes nas notas breves: primeiro a superior, depois a inferior. Quando a escala se torna descendente, aparece primeiro a inferior, e depois a superior. Este é o “tema” da composição: uma escala eólia, apresentada em suas formas ascendente e descendente.

As notas de voz-T aparecem sempre antes da sua respectiva nota de voz-M. Este detalhe, além da linha de fraseado anotada na partitura, nos coloca um tema composto sempre de uma anacruse de duas notas e um acento de uma nota.

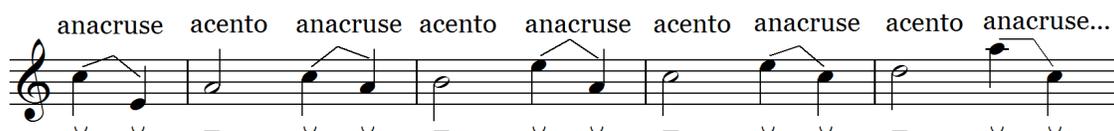


Figura 67. Ritmo do início de Variationen zur Gesundheit von Arinuschka

Trata-se, pois, de um ritmo masculino, por haver somente uma nota no acento, sem desinências que o sigam (as notas depois dos acentos sempre já fazem parte da anacruse neste tema).

A busca por uma organização rítmico-arquitetônica maior nos coloca algumas possibilidades. A mais evidente é aquela colocada, novamente, simultaneamente pelo material musical e pela ligadura escrita na partitura. Além das ligaduras que conectam as anacruses aos acentos, temos também duas grandes ligaduras, uma para a seção ascendente do tema, outra para a seção descendente. Ambas são de igual importância, igualmente acentuadas, igualmente constituídas grupos ritmicamente fortes.

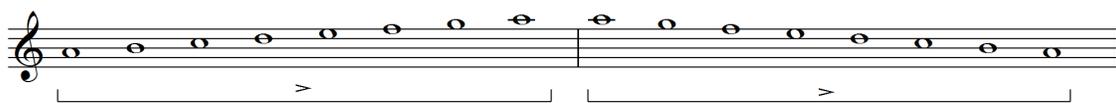


Figura 68. Acento das metades do tema de Variationen zur Gesundung von Arinuschka

A partitura não indica mudança de dinâmica na escala descendente (continua *p* até a quarta seção da obra), razão pela qual preferimos entender cada uma dessas metades como um grupo forte por seu próprio direito. São ambas *thesis*, não havendo *arsis*; esta surge numa análise de um nível arquitetônico mais detalhado, examinado no próximo exemplo. O *t* indica *thesis*, e o *a* indica *arsis*.

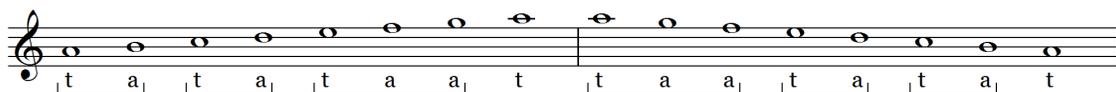


Figura 69. Thesis e arsis na escala do tema
de Variationen zur Gesundung von Arinuschka

Consideramos *thesis* aqueles em que a nota da voz-M pertence à tríade lá-do-mi; as notas restantes, *arsis*. Na escala ascendente temos a organização 2-2-3, finalizando com um acento: ritmo masculino. Na escala descendente, 3-2-2, finalizando novamente com um acento.

Um olhar sobre as durações de cada um desses grupos mostra que a nota de chegada (lá agudo e, depois, o lá grave) se situa precisamente no grupo de duração mais curta.⁶⁸



Figura 70. Duração dos grupos rítmicos das notas triádicas
em Variationen zur Gesundung von Arinuschka

A colocação de uma nota tão importante num grupo de duração tão pequena, ainda que *thesis*, sugere continuidade da música. Tanto é que nas seções de 1, 2, 4 e 5 o mesmo se verifica, enquanto na última seção é acrescentada uma pequena coda que, inclusive por seu ritmo, não deixa dúvidas quanto ao término da composição (a seção 3 apresenta uma semiconclusão). Nós a veremos oportunamente.

A segunda seção das *Variationen* reproduz o tema exatamente como apresentado na primeira seção. Desta vez uma nova voz é introduzida na textura precisamente no segundo tempo da nota longa do tema. Estas notas foram escritas para registros do instrumento diferentes daquele do tema, de modo que sua cor instrumental é distinta, e o ritmo dactílico permanece claro. O diagrama a seguir apresenta a segunda seção. As notas longas da mão esquerda estão ligadas ao tema, como se vê:

⁶⁸ Para uma compreensão mais clara, o exemplo mostra as durações com um oitavo do seu valor real. A alternância de semínimas e semínimas pontuadas (e colcheia) é mais clara aos olhos de hoje do que a de breves e breves pontuadas (e semibreve).

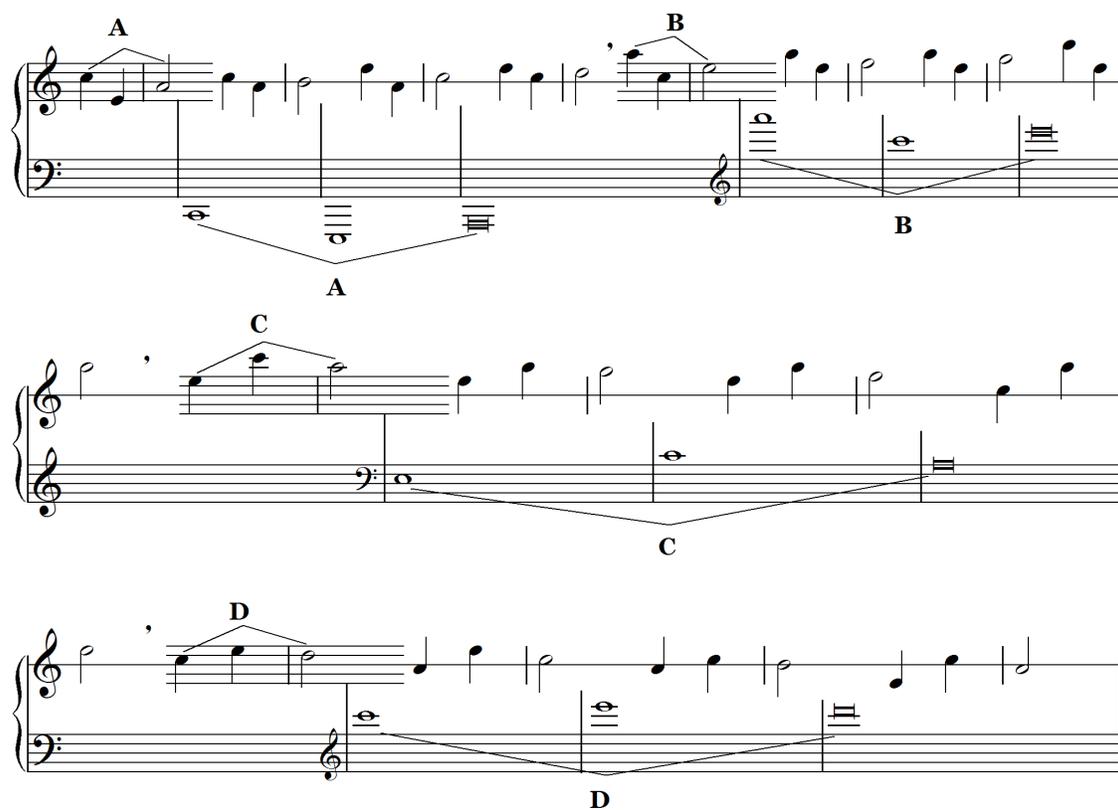


Figura 71. Segunda seção de Variationen zur Gesundheit von Arinuschka

O recurso aqui utilizado é o da *aumentação*, isto é: multiplicação das durações. A linha da mão esquerda é quatro vezes mais lenta que a da mão direita. Ela se compõe de quatro vezes uma *anacruse* de duas notas precedendo um *acento*, ao passo em que a mão direita o faz dezesseis vezes. O ritmo desta nova voz também é o *dáctilo*, o único presente até este momento da peça.

Globalmente existe um *fluxo de semínimas*, como demonstrado no próximo diagrama. Como a mão esquerda traz em seu modo rítmico individual uma nota longa, esse fluxo de semínimas é ocasionalmente interrompido, produzindo uma *mínima*. Esta nota longa, ao mesmo tempo em que representa um *repouso*, causa uma expectativa para o que se segue, e a faz com que a próxima nota da voz-M seja *acentuada*, depois da *anacruse*.

Por isto torna-se possível realizar esta análise da segunda seção.

*Figura 72. Análise rítmica da segunda seção
de Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

Vejamos agora a terceira seção. Mais uma vez, a mão direita toca o tema da primeira seção sem nenhuma alteração.

*Figura 73. Início da terceira seção
de Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

Vemos na mão esquerda a introdução de um anfíbraco: eis o nome, na métrica da poesia grega, dado a esta figura composta de uma breve, uma longa e uma breve. Pärt superpõe o anfíbraco de maneira deslocada em relação ao dáctilo da mão direita: o primeiro impulso daquele é sincrônico ao terceiro impulso deste. A mão direita começa com uma anacruse para o dáctilo, enquanto a esquerda ataca diretamente o anfíbraco. As barras de compasso não coincidentes explicitam esta organização, e descartam, absolutamente, uma leitura feita desta forma:

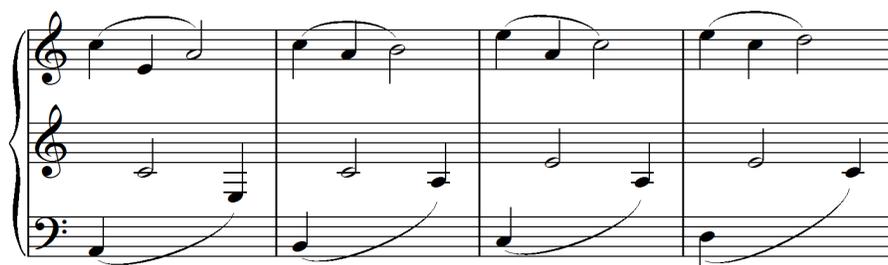


Figura 74. *Leitura rítmica incorreta da terceira seção de Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

A forma correta é a seguinte:

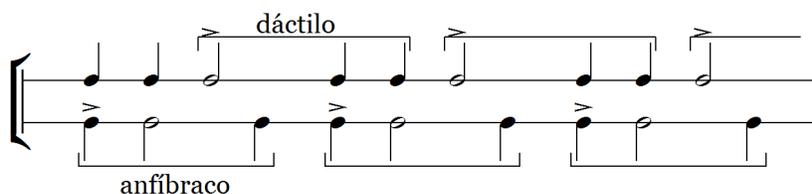


Figura 75. *Leitura rítmica correta da terceira seção de Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

No que se refere à construção da peça quanto às alturas, torna-se útil observarmos o penúltimo exemplo (da rítmica incorreta). Cada grupo de três notas da mão direita é executado também pela esquerda, embora permutado, na ordem 3-1-2. Entretanto, um olhar mais amplo sobre esta seção revela sua natureza de cânon retrogradado: as notas de uma mão seguem precisamente a forma retrogradada nas notas da outra mão (sem levar em conta, naturalmente, a pequena coda acrescida por Pärt). A idéia de cânon se aplica somente às notas: cada mão conserva seu modo rítmico.

Figura 76. Construção da terceira seção de

Variationen zur Gesundung von Arinuschka como cânon retrogradado

Como havíamos afirmado anteriormente, esta coda é uma semiconclusão. Sendo a obra escrita em seis seções, esta é a conclusão da sua primeira metade. A quarta seção inicia um novo momento da obra. Pärt utiliza agora o modo jônio, igual à escala maior da música tonal (até a terceira seção havia usado o modo eólio, igual à escala menor natural). O tema é exposto novamente, com somente duas diferenças: o novo modo e a indicação de andamento *Più mosso*, apropriada para a natureza mais luminosa e aberta desta segunda parte.

A quinta seção das *Variationen* é idêntica à segunda seção, mas agora também no modo jônio. Além disto, as notas breves do dátilo da mão direita estão marcadas com staccato, e a nota longa com um traço de *tenuto* – na segunda seção está indicado *legato*.

A sexta e última seção da composição é um cânon à oitava (diferentemente da terceira seção, não é retrogradado) em que ambas as vozes usam o mesmo ritmo dactílico com defasagem de duas breves. A estas duas vozes o compositor acrescentou uma terceira, em semibreves, cujo ataque ocorre na segunda breve do dátilo da mão direita, ou na segunda parte da nota longa do dátilo da mão esquerda. Assim, este novo baixo, que faz ouvir simplesmente a escala de lá jônio ascendente e depois descendente, o “tema” da obra, faz sua *thesis* em momentos de *arsis* das outras vozes. Tal é o contraponto rítmico desta seção.

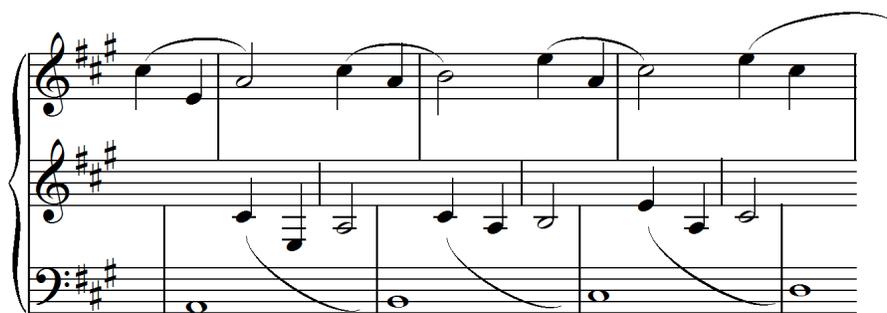


Figura 77. Início da sexta seção de *Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

Se retirarmos as duas vozes-T, restam somente as notas das escalas ascendente e descendente. Encontramos em sua aparição um anfíbraco, modo que já havia sido utilizado na seção 3. Este modo, surgido de maneira “subliminar”, é composto exclusivamente de notas téticas⁶⁹ de cada voz.

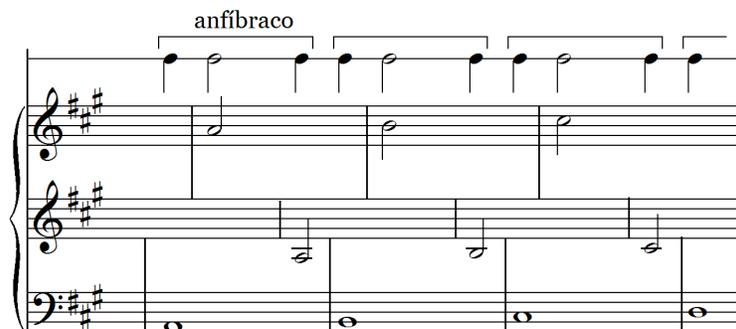


Figura 78. Anfíbraco “subliminar” na sexta seção de *Variationen zur Gesundung von Arinuschka*

Esta análise que apresentamos das *Variationen zur Gesundung von Arinuschka* são um exemplo do uso de modos rítmicos na obra de Arvo Pärt. O propósito é, também, detalhar mais uma de suas composições, neste caso a ensejo do vocabulário rítmico. Colocamos agora alguns exemplos sucintos de modos rítmicos em outras composições.

⁶⁹ “Tético” é o adjetivo relacionado a *thesis*, como “ársico” o é à palavra *arsis*.

I Violinos, cp.7

II Violinos, cp.8

Violas, cp.9

Violoncelos, cp.11

Contrabaixos, cp.15

Figura 79. Entrada de cada parte instrumental
de *Cantus in memoriam Benjamin Britten*

O exemplo acima mostra o uso do troqueu em *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1980), para orquestra de cordas e sino. Quanto mais graves os instrumentos, maiores são as durações de suas notas. Nos primeiros violinos, a nota longa vale duas semínimas, e a breve uma semínima; nos contrabaixos, a nota longa vale 32 semínimas, e a nota breve 16. Assim foi escrita a obra inteira, e o material melódico também é o mesmo. Trata-se, portanto, de um cânon mensurado, em que as vozes apresentam a mesma música em tempos diferentes. Esta técnica nos leva de volta à música antiga, por ter sido de uso de alguns compositores no início da Renascença como Josquin e Ockeghem.

O segundo movimento, *Silentium*, da obra *Tabula Rasa*, também é um cânon mensurado com uso do ritmo trocaico. As vozes aqui entram juntas, diferentemente de *Cantus*, na qual os instrumentos mais agudos entram primeiro (vide exemplo anterior). Na parte do primeiro violino solo a nota longa do troqueu é dissolvida em dois impulsos, de maneira que podemos identificá-lo ao modo rítmico medieval 3 (letra A). Basta aplicar uma ligadura para transformá-lo de volta em troqueu (letra B).

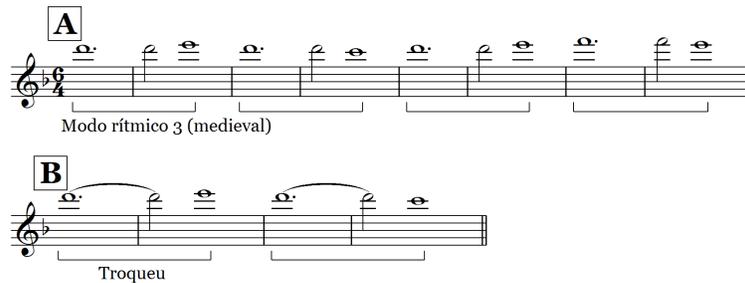


Figura 80. Terceiro modo rítmico medieval e troqueu em *Silentium de Tabula Rasa*

Estes modos rítmicos estão presentes nas composições instrumentais. Nas obras vocais, como vimos, Pärt toma o texto como ponto de partida para dedução de todos os parâmetros composicionais. Portanto, é comum que os acentos, notas longas ou ambos se encontrem nas sílabas tônicas, ou em palavras de algum modo mais importantes dentro de uma determinada frase. As técnicas variam conforme a obra e o idioma do texto.

Uma terceira peça de Arvo Pärt foi composta de acordo com os princípios de um cânon mensurado, e desta vez se trata de uma peça vocal. A sexta das *Sieben Magnificat-Antiphonen*⁷⁰, intitulada *O König aller Völker* [Ó Rei de todos os povos] traz, na linha dos sopranos (*divisi*), o texto musicado num fluxo de notas longas e breves de acordo com a sílaba tônica das palavras do texto alemão. Ao mesmo tempo, as vozes masculinas cantam a mesma música duas vezes mais rapidamente. Cantam-na, portanto, duas vezes. Os sopranos alternam entre mínimas e semibreves, as vozes masculinas entre semínimas e mínimas, e os contraltos somente pontuam a obra cantando o texto em semínimas repetidas. Estão presentes, portanto três durações, ainda que como uma decorrência de uma composição estruturada unicamente em notas longas e notas breves.

⁷⁰ Significa “sete antífonas do Magnificat”. O Magnificat é um cântico recitado ou cantado no ofício das Vésperas, emoldurado por um breve texto chamado “antífona”. A antífona varia conforme o dia litúrgico. Nesta composição, escrita em 1988, Pärt se serviu do texto alemão das antífonas para o Magnificat nos sete dias que antecedem o Natal, isto é, de 17 a 23 de Dezembro (as Vésperas do dia 24 já são as Primeiras Vésperas do Natal), escrevendo uma peça para cada uma delas. São chamadas de “antífonas do O”, por começarem, todas, com vocativos dirigidos a Cristo: Ó Sabedoria; Ó Adonai; Ó Rebroto de Isaías; Ó Chave de David; Ó Estrela da Manhã; Ó Rei de Todos os Povos; Ó Emanuel.

Entre os demais movimentos das *Antiphonen*, os de número 1, 2, 4 fazem uso de apenas duas durações: nota longa (semibreve) e nota breve (mínima). A quinta acrescenta um terceiro valor, a semibreve pontuada, e a terceira por duas vezes usa uma mínima pontuada seguida de semínima (sem as quais também constaria somente de longas e breves). A sétima apresenta seqüências de mínimas com uma defasagem de semínima:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The Soprano, Contralto, and Tenor parts are in treble clef, and the Baixo part is in bass clef. The time signature is 5/2. The Soprano part begins with a piano (p) dynamic and the lyrics "O Im - ma - nu - el,". The Contralto part also begins with piano (p) and has the lyrics "O Im - ma - nu - el,". The Tenor part begins with piano (p) and has the lyrics "O Im - ma - nu - el,". The Baixo part is silent. The music consists of two measures.

Figura 81. Início de O Immanuel das Sieben Magnificat Antiphonen

Em *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem* (Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Segundo João, concluída em 1982⁷¹), Pärt criou uma escala rítmica de três valores: breve, médio e longo. A métrica grega lida com dois valores e, mesmo na música medieval, a presença de três durações decorre de uma adaptação de dois valores básicos. Pärt, em *Passio*, realmente usa três durações. Usa-as para estruturar ritmicamente a música escrita para as falas de cada personagem da história. Um conjunto de regras governa o uso desses valores, atribuindo às sílabas uma duração breve, média ou longa conforme sua tonicidade e posição na frase. A tabela abaixo informa os valores usados. Anotamos

⁷¹ Esta obra dura cerca de 70 minutos. Foi composta para quarteto vocal solista, violino, oboé, violoncelo e fagote (representando o Evangelista São João, que narra a história), tenor (Pilatos), baixo (Jesus), coro (a turba e outros personagens como o apóstolo São Pedro e o sumo sacerdote) e órgão.

entre colchetes o número de semínimas equivalente a cada uma delas, para uma comparação mais fácil das proporções.

Personagem	Nota breve	Nota média	Nota longa
Evangelista	Semínima [1]	Mínima [2]	Mínima pontuada [3]
Turba e Pilatos	Mínima [2]	Mínima pontuada [3]	Semibreve pontuada [6]
Jesus Cristo	Mínima pontuada [3]	Semibreve [4]	Breve [8]

O vocabulário rítmico de Arvo Pärt não se esgota com o que apresentamos até aqui. Certos ritmos usados por este compositor serão abordados no ensino da discussão das conexões entre a sua obra e o minimalismo, no próximo capítulo.

2.10. Notre Dame e as notas longas

Depois de termos enveredado pela linguagem rítmica de Arvo Pärt, voltamos à Escola de Notre Dame, que foi nosso pretexto para a abordagem daquele assunto. Havíamos visto que uma voz chamada *tenor* entoava notas de duração muito longa, pertencentes a uma peça de cantochão, enquanto as vozes superiores realizam desenhos melódicos sobre os modos rítmicos mensurados.

Naturalmente existe, de uma nota a outra do cantochão, um encaminhamento melódico que nos soa claro quando ouvimos uma melodia. Entretanto, este recurso de fazer cada uma dessas notas soar com duração muito longa mitiga esta sensação de direcionalidade, e o que passamos a ouvir é um *bordão*, palavra que designa justamente um baixo sustentado sobre o qual se desenvolvem linhas melódicas. O bordão é característico

de certas músicas orientais, notadamente da música indiana, na qual o instrumento chamado *tanpura* se encarrega de tocar, durante uma peça inteira, somente duas notas, que podem ser a “tônica” e sua quinta ou a mesma “tônica” e sua quarta, dependendo do raga em que a música se desenvolve.

O bordão é uma característica plenamente *não-tonal*. Compreendemos aqui a palavra *tonal* no sentido do sistema tonal de funções harmônicas que conhecemos no Ocidente: tônica, dominante, subdominante, processos modulatórios específicos. O bordão confere à música um estado de imobilidade harmônica inadmissível do ponto de vista tonal.

Este recurso é usado por Pärt em diversas obras. Sua presença é especialmente marcante em *Fratres*, de 1977, escrita originalmente para orquestra de cordas com pequena percussão⁷² (*gran cassa* e clave). Parte dos violoncelos e dos contrabaixos faz soar a quinta lá-mi durante a composição inteira. Nas vozes superiores, evoluções melódicas se desenham sobre um centro que desce progressivamente até o fim da obra. A percussão pontua o espaço entre o fim de cada seção e o início de uma nova, com uma figura rítmica constante: a mesma dos dois primeiros compassos da obra, da qual reproduzimos aqui o início.

⁷² Numerosas versões foram publicadas e gravadas nos anos subsequentes: violino e piano, violoncelo e piano, violino com cordas e percussão, trombone com cordas e percussão, quatro violoncelos (ou múltiplos de quatro), quarteto de cordas, octeto de sopros etc.

The image shows a musical score for the beginning of 'Fratres'. It consists of two systems of staves. The first system includes:

- Claves e Gran Cassa coberta:** A single staff with a 6/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Primeiros Violinos (div.):** A staff with a treble clef, 6/4 time signature, and a fermata over the first two measures.
- Segundos Violinos:** A staff with a treble clef, 6/4 time signature, and a fermata over the first two measures.
- Violoncelos e Contrabaixos:** A staff with a bass clef, 6/4 time signature, and a fermata over the first two measures.

 The second system includes:

- Primeiros Violinos (div.):** A staff with a treble clef, 9/4 time signature, starting with a measure rest and then playing a melodic line.
- Segundos Violinos:** A staff with a treble clef, 9/4 time signature, playing a melodic line.
- Violoncelos e Contrabaixos:** A staff with a bass clef, 9/4 time signature, playing a melodic line.

 The score is written in a key with one sharp (F#) and a 6/4 time signature, which changes to 9/4 in the second system.

Figura 82. Início de *Fratres*

Em *Fratres* o bordão é semelhante ao usado na música indiana, constante de duas notas. Assim interpretamos esta textura: no baixo, a díade básica, isto é, duas notas; mais acima, nos segundos violinos, a voz-T, constante de três notas, um pouco além da díade, mas ainda uma versão estilizada a melodia; mais acima, a voz-M, a melodia que faz uso das sete notas da escala (aqui o sete é atingido gradualmente, começando das três notas do terceiro compasso, passando pelas cinco do quarto compasso até chegar nas sete do quinto compasso), colorida harmonicamente por um segundo grupo dos primeiros violinos que executa a melodia uma décima abaixo. Temos, portanto, um edifício construído com elementos progressivamente mais nítidos da escala, principiando de suas fundações até chegar aos pontos mais elevados.

Outras composições de Pärt fazem uso de bordões, embora não numa obra inteira como acontece em *Fratres*. Na *Ode III* de *Triodion*, para coro a cappella, estando a linha dos baixos dividida em três, os terceiros baixos sustentam a mesma nota por 37 compassos em 3/2, sendo 66 mínimas por minuto.

No *Credo* da *Missa Syllabica* Pärt utiliza alguns pontos de bordão na parte de pedal do órgão, de modo a conferir variedade de timbre e textura a uma peça de longo texto em prosa e andamento moderadamente lento.

2.11. Hoqueto

Segundo Gustave Reese, existem duas interpretações etimológicas para a palavra *hoqueto*. A primeira é que se origina da palavra árabe *îqâ'ât*, que significa “ritmos”. Outra possibilidade é a de que venha da palavra *oket* ou *hoquet*, por sua vez de *hiccough*, que significa “solução”, em inglês.⁷³

Musicalmente se trata de uma técnica de “truncamento, em que uma voz canta enquanto a outra permanece silenciosa”⁷⁴, característica da polifonia do século XIII.

⁷³ REESE (1968), p. 321.

⁷⁴ HOPPIN (1978), p.344.

A

Resultado

B

Resultado

Figura 83. Exemplos de hoqueto medieval

No exemplo acima, na letra A, estão descritos padrões de hoqueto⁷⁵. Foi aqui acrescentada uma terceira linha que mostra o resultado que se ouve na junção das duas vozes. Na letra B temos o trecho de uma composição francesa do século XIII⁷⁶. As três vozes superiores fazem parte da peça, e a quarta foi aqui acrescida, como a terceira linha da letra A, para mostrar a melodia resultante das duas vozes superiores.

Richard Hoppin elenca o hoqueto entre “formas e recursos composicionais menores” da música do século XIII em seu livro sobre música medieval, porque “ocorrem

⁷⁵ SCHNEIDER apud REESE (1968), p.321.

⁷⁶ Dos *Cent motets du XIII^e siècle* [Cem motetos do século XIII], em três volumes, organizados por P. Aubry e publicados em 1908, apud HOPPIN (1978), p.345.

num número relativamente pequeno de peças” e “raramente formam a base para uma composição inteira”.⁷⁷

Arvo Pärt não utiliza o hoqueto da mesma maneira que os compositores de polifonia do século XIII. Entretanto, certos trechos de suas obras, ou mesmo obras inteiras, fazem o uso de alternância de vozes que realizam uma única linha, o que configura verdadeiramente uma espécie de hoqueto. Trata-se, de certa forma, de uma técnica de “orquestração”.

Em *Tribute to Caesar*, as palavras de Jesus que ordenam dar a César o que é de César são entregues aos baixos, como as outras falas de Cristo. Entretanto, nesta frase particular, alternam-se notas solistas dos baixos com notas harmonizadas pelas vozes femininas em voz-T. Assim como ocorre no hoqueto, sopranos e contraltos não chegam a cantar o texto, mas apenas fragmentos.

S
der fore to sar things are sar's

A
der fore to sar things are sar's

T
-

B
Ren - der there-fore un - to Cae - sar the things which are Cae-sar's

Exemplo 84. Hoqueto em Tribute to Caesar

Em *I am the true vine* [Eu sou a videira verdadeira], de 1996, nenhuma voz tem o texto completo, ou sequer partes do texto completo. A alternância de vozes é constante, e o coro é usado como um único instrumento.

No hoqueto medieval, como é possível ver nos exemplos dados, existe a possibilidade de “orquestrar” as vozes envolvidas para uma única voz. No “hoqueto” de

⁷⁷ HOPPIN (1978), p.344.

Pärt isto não acontece, pela diferença de registro das vozes. Observemos os oito primeiros compassos de *I am the true vine*. Primeiro a partitura completa:

Figura 85. Início de *I am the true vine*

E, no exemplo seguinte, uma redução para duas linhas, que podemos tocar ao piano ou outro instrumento de teclado:

Figura 86. Início de *I am the true vine* reduzido para duas pautas

Não podemos deixar de repetir a data de composição desta obra: 1996. Este uso do “instrumento coral” não está presente nas primeiras obras tintinabulares, sendo uma característica nova na obra de Pärt, num contexto em que a técnica tintinabular continua sendo usada. Eis uma prova de que, apesar do rigor e simplicidade buscados pelo compositor, sua música continuou a mudar e introduzir novidades.

No segundo movimento de *Tabula Rasa* Pärt foi obrigado a utilizar um artifício parecido com o hoqueto para manter a seqüência da idéia musical. Novamente trata-se de

orquestração, aqui já sem aspas. Por serem necessárias notas que os violoncelos não alcançam no grave, a linha passa momentaneamente para os contrabaixos.

O hoqueto, em Pärt, surge portanto de uma necessidade de instrumentação. Nas obras vocais ele até apresenta um parentesco um pouco mais próximo com o hoqueto medieval; mas fica clara a diferença de intenção e realização entre as técnicas.

2.12. Liturgia

A música medieval também consta de gêneros profanos. Entretanto, grande parte do seu estudo se concentra na música escrita para a Igreja, pois é nela que ocorreram certos desenvolvimentos importantes. Além disto, a Igreja era o centro da vida da época, inclusive da vida cultural.

No universo da música religiosa católica, tanto na Idade Média como depois, existem basicamente duas divisões: música litúrgica e música religiosa. Este segundo termo é um nome genérico para a música que não se utiliza na liturgia, isto é, nas Missas ou nos Ofícios. Ambos os tipos estão presentes na música medieval e também na música de Arvo Pärt.

Quase todas as obras de Arvo Pärt compostas a partir de 1976 são de cunho religioso. *Es sang vor langen Jahren*, de 1984, para contralto, violino e viola, usa um poema não-religioso, mas, como aponta Paul Hillier, “em sua fusão de amor humano e pureza espiritual, as palavras estão longe de ser mundanas”⁷⁸. Trata da única exceção aos textos religiosos até este momento.

As obras de Pärt compostas sobre textos litúrgicos são todas adequadas para os serviços litúrgicos de que fazem parte. Suas duas missas, a *Missa Syllabica* e a *Berliner Messe*, apesar de seus estilos diferentes, são ambas apropriadas para uso na Missa católica. A *Berliner Messe* foi escrita pelo compositor por encomenda do “90. Deutsche Katholikentage”⁷⁹, realizado em Berlim em 1990. Além das partes ordinárias da Missa, esta obra inclui a seqüência de Pentecostes (*Veni Sancte Spiritus*) e o *Alleluia* próprio desta data

⁷⁸ HILLIER (2002), p.164.

⁷⁹ 90^{as} dias católicos alemães, evento católico na Alemanha.

litúrgica. As *Sieben Magnificat Antiphonen* também são adequadas para uso nas Vésperas da semana que antecede o Natal, desde que o *Magnificat* seja cantado num tom salmódico apropriado. Existe mesmo um *Magnificat* de Pärt, composto em 1989.

O julgamento da adequação de uma música à liturgia não necessariamente passa por critérios técnicos. A duração da obra é importante neste caso, porque, se excessivamente longa, interfere no significado e na compreensão da liturgia pelos presentes. Nenhuma das composições litúrgicas de Pärt se excede em duração; isto é muito claro na *Missa Syllabica*, em que cada nota é atribuída a uma sílaba e a música usa apenas o tempo necessário para expor o texto. Mesmo na *Berliner Messe*, mais expansiva, não há longas introduções instrumentais nem outros trechos sem canto muito substanciosos. Em certos casos, o que aumenta a duração da música é o tempo lento, o que trabalha mesmo a favor da atmosfera de contemplação do sagrado que deve existir na música litúrgica. *Veni Sancte Spiritus*, seqüência que faz parte da Missa de Pentecostes, se desenvolve numa atmosfera que possibilita aos fiéis a meditação do mistério do Espírito Santo e os prepara para a solene proclamação do Evangelho deste dia. O *Credo* da *Missa Syllabica*, por sua vez, é cantado num tempo quase lento, não obstante seu texto ser longo; este tempo propicia a compreensão das palavras que expressam a fé católica e evitam a sua recitação excessivamente rápida, sublinhando a importância deste momento da Liturgia.

A fidelidade de Pärt aos textos e, como já vimos, sua idéia de permitir que “os textos escrevam a música”, o leva a não usar repetições de palavras nem de frases em suas composições. Embora este recurso não seja proibido nem inadequado na música admitida à liturgia católica, chegou a ser objeto de abuso, especialmente em composições de influência operística no século XIX, ocasionando uma violentação dos textos de modo a fazê-los adaptar-se à música desejada. No documento *Tra le sollecitudini*, de 1903, o papa São Pio X diz:

Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos adequado para acompanhar as funções do culto é o estilo teatral, que no século passado esteve muito em voga, particularmente na Itália. Por sua própria natureza, este gênero apresenta a máxima

oposição ao canto gregoriano e à polifonia clássica, e, portanto, às leis mais importantes de toda a boa música sacra.⁸⁰

Por se tratar de um documento eclesiástico, e não de um texto teórico sobre música, é necessário compreender melhor o sentido de algumas expressões que podem ser mal compreendidas. Com “polifonia clássica” São Pio X se refere à polifonia renascentista, e não ao período clássico de Haydn, Mozart e Beethoven. O adjetivo “clássico” se justifica pela posição privilegiada que tal música (a polifonia renascentista) tem na música litúrgica católica. E, mais do que isso, “polifonia clássica” também pode se aplicar à música polifônica escrita por novos compositores que sigam, de alguma maneira, a tradição musical católica. A música nova é admitida por todos os documentos papais sobre música litúrgica, a começar pelo mesmo documento de São Pio X:

“(...) a música mais moderna é admitida na Igreja, desde que ofereça composições de tal bondade, seriedade e gravidade, que de modo nenhum sejam indignas das funções litúrgicas.”⁸¹

Nunca é demais ressaltar que tais orientações se referem à música *litúrgica*. Sendo a liturgia católica cuidadosa e estritamente regulada e disposta pelo bispo de Roma, o papa, é natural que a música, sua parte integrante (e não mero adorno) também o seja. Esta visão musical é partilhada por Olivier Messiaen, notório católico e grande explorador de recursos musicais como ritmos gregos, hindus, cantos de pássaros, serialismos e outros. Ao escrever sobre a música litúrgica, estas são suas palavras: “não há nenhuma [música litúrgica] a não ser uma: o *cantochão*”⁸².

A Igreja não defende a exclusividade do canto gregoriano, mas o coloca em primeiro lugar na música litúrgica. Falamos, aqui, do seu ensinamento e da sua determinação para o culto católico, não da prática geral, que com enorme frequência desobedece frontalmente as leis litúrgicas.

A música de Arvo Pärt composta sobre textos litúrgicos se coaduna, de maneira natural, às leis da liturgia católica, ainda que o compositor seja fiel da Igreja Ortodoxa

⁸⁰ São Pio X – Tra le sollecitudini, 6 – <http://www.meloteca.com/magisterio-tls.htm>

⁸¹ SÃO PIO X – Tra le sollecitudini, 5 – <http://www.meloteca.com/magisterio-tls.htm>

⁸² MESSIAEN (1994, v.IV), p.67.

Russa. As diferenças de rito, entretanto, não se sobrepõem a certas leis gerais do gênero, o que torna possível esta “catolicidade” da música do estoniano.

A enorme importância da espiritualidade na música e na vida de Arvo Pärt torna surpreendente a discrição com que responde a uma pergunta de Jamie McCarthy:

Jamie McCarthy: Como sente que sua religião ortodoxa russa tem influenciado sua música?

Arvo Pärt: A religião influencia tudo. Não só a música, mas tudo.⁸³

⁸³ McCARTHY (1989), p.132.

Capítulo 3

Pärt e o Minimalismo

3.1. Introdução

No capítulo anterior, o segundo deste trabalho, compreendemos as relações entre a música de Arvo Pärt e a música medieval. Iniciamos agora um terceiro capítulo, no qual nos dedicamos a estabelecer conexões entre a música do compositor estoniano e a música minimalista. Entre as tarefas indispensáveis para tal estudo está a própria definição de minimalismo musical.

O vínculo da obra de Arvo Pärt com a música minimalista se estabelece de maneira diferente daquele que mantém com a música medieval. Esta foi diretamente estudada por Pärt. O compositor chegou a interromper sua atividade criativa para tal estudo. Numerosos cadernos foram preenchidos nesse tempo.

Pärt não estudou a música minimalista. Entretanto, na música que passou a escrever a partir de 1977, ele lança mão de técnicas composicionais que o aproximam muito do minimalismo. Não poucas fontes o incluem no chamado *holy minimalism* (“minimalismo sacro”), na companhia de compositores como o britânico sir John Tavener, o polonês Henryk Górecki e o georgiano Giya Kancheli.

É à compreensão dessas técnicas composicionais que dedicamos este terceiro capítulo.

O título dado a este novo capítulo do trabalho simplifica, tanto quanto possível, o seu objeto de estudo. Assim, não poderia deixar de acontecer que ele apenas o descrevesse, sem que nada dissesse de mais informativo.

Apresenta-se, logo de início, a necessidade de algumas definições. Entre elas, a própria definição do minimalismo musical. Embora já tenhamos, neste momento, algumas décadas de conhecimento da música minimalista, dos compositores que se tornaram mais célebres e de algumas características gerais desta corrente, ainda ocorrem alguns debates.

Entretanto, não é propósito deste trabalho apresentar conclusões neste sentido, o que possivelmente poderíamos tolerar no caso de se estabelecer alguma relação com a obra de Pärt.

Por outro lado, a associação de Pärt com o minimalismo se processa de maneira diferente daquela que caracteriza seu contato com a música medieval. Como vimos no capítulo anterior, o compositor foi em busca do canto gregoriano; estudou as peças deste repertório e exercitou a composição de monodias sob seus modelos. Mais tarde, estudou também a polifonia e música profana da Idade Média e também do Renascimento.

O vínculo de Pärt com o minimalismo é, sobretudo, apontado por outros músicos, críticos, ouvintes. Esta filiação não parece preocupar muito o compositor, ao menos a julgar por eventuais declarações dadas em entrevistas. É certo que ele conheceu, já depois de formulada a técnica tintinabular e iniciada a nova fase, a chamada música minimalista cujos principais compositores citados costumam ser Steve Reich (1936), Philip Glass (1937), Terry Riley (1935) e LaMonte Young (1935).

Naturalmente, ele nunca pertenceu a esta “cena” particular, pelo simples motivo da geografia: sendo os quatro compositores mencionados todos americanos (e muitos dos outros minimalistas também), Arvo Pärt, nativo da Europa Oriental vivendo na Alemanha, habitava uma parte do mundo absolutamente outra.

Há também razões cronológicas; estas, porém, examinaremos mais tarde.

Não se deve desprezar ainda também o fato de que mesmo a pequena distância geográfica percorrida na imigração de Pärt (de Tallinn para Viena e para Berlin) não anula o fato cultural de que uma fronteira mais significativa foi transposta: a fronteira do Oriente com o Ocidente; mesmo adaptado à Alemanha, Pärt continua a ver como estrangeiro, e de forma negativa, certos aspectos da cultura ocidental.⁸⁴

⁸⁴ HILLIER (2002).

Poucos haverão de considerar simples coincidência o fato de que o minimalismo cultivou a proximidade com as culturas orientais; ou, para ser mais prudente, poderíamos dizer *culturas não-ocidentais*, evitando inexatidões cartográficas ou de outra ordem. Steve Reich estudou música africana; Philip Glass estudou, em decorrência de seu trabalho com o guitarrista Ravi Shankar, música indiana; e a mesma Índia se tornou fonte de conhecimento musical e filosófico de grande influência sobre a obra de Terry Riley e de LaMonte Young.

Interessantemente, Pärt estudou “música ocidental”, embora esta expressão e esta frase exprimam de modo muito impreciso o contexto deste fato. Não obstante sua possível ancestralidade hebraica, o canto gregoriano, por si, é música essencialmente ocidental, considerado como seu pela Igreja Católica Apostólica Romana e prescrito por ela como a música mais própria e conectada ao rito romano da fé católica. No mais, este gênero formou inúmeras gerações de músicos, servindo inclusive de ponto de partida para a polifonia que se desenvolveu em seguida.

A “música ocidental” estudada por Pärt não se restringe às épocas medieval e renascentista às quais ele se devotou nos anos 70, mas engloba também a sua própria formação musical anterior: a música européia de concerto, os instrumentos europeus de concerto, as formas e técnicas dos compositores europeus. Afinal, embora países como a Rússia e, no caso, a Estônia, não sejam considerados “ocidentais”, são ainda assim europeus, e muitos traços de sua cultura tornam isto claro. Com efeito, a Estônia é muito mais “ocidental” do que a Índia. O aprofundamento excessivo das minúcias que levam a usar um adjetivo ou outro podem levar a certa confusão dos seus significados.

3.2. Drone

Um dos primeiros aspectos que consideraremos no minimalismo já foi apontado no capítulo anterior com relação à música medieval. Trata-se do *drone*, ou “bordão”: notas graves sustentadas sobre as quais se desenvolvem linhas melódicas. “Notas”, no plural, ou “nota”, no singular; podemos pensar no singular quando nos referimos às notas muito

longas do *organum* de Notre Dame, e no plural quando pensamos em *Fratres* (a obra de Arvo Pärt que citamos no capítulo anterior) e na música indiana.

De fato, havíamos já falado, muito de passagem, na Índia; vemos agora ocasião para nos determos por um pouco mais de tempo sobre os *drones* de sua música. Eles são uma das características que mais chamam a atenção dos ouvidos ocidentais, por se prolongarem, sempre nas mesmas duas notas, por toda a execução de um *raga*.

Raga difícil e raramente se explica em poucas palavras, ao menos quando o leitor e o autor do texto são ocidentais. Este conceito se situa entre o que chamamos de “obra” e o que chamamos de “escala”, e poderia mesmo ser sintetizado na palavra “modo”. Os modos eclesiásticos são a base das melodias gregorianas (sejam elas compostas sobre eles, ou sejam eles deduzidos a partir das melodias) desenvolvidas ao longo de muitos anos e, a formulada a notação musical, escritas e preservadas no papel como peças individuais, ainda que se prestassem a adaptações; mas os *ragas* são pilares para música improvisada.

Quando um músico indiano executa um *raga*, normalmente se faz acompanhar por um percussionista e um executante de *tanpura*, instrumento de cordas incumbido de fazer soar duas notas específicas do *raga* em execução. Estas notas são chamadas de X e X, e na maioria das vezes formam o intervalo que chamamos de quinta justa, ou então o de quarta justa.

Esta prática contrasta fortemente com a da harmonia tradicional do Ocidente, que procura mover-se constantemente entre pontos de apoio que desenham sua estrutura e criam e resolvem tensões. Ademais, a harmonia ocidental se serve de acordes, chamando assim às combinações simultâneas de três notas (ou mais); o *drone* indiano compõe-se de duas. Porém, ainda que ele fizesse ouvir uma tríade perfeita, o fato de permanecer imutável por longo período e não alternar com outros acordes lhe daria uma função completamente diferente daquela que exerce na música tonal ocidental.

David Courtney, professor de música indiana, explica de maneira simples o papel desempenhado pelo *drone* nessa arte:

O drone é parte essencial da música indiana tradicional. É encontrado na música clássica (do Norte e do Sul), na música folclórica e mesmo em canções de filmes. Às vezes, é executado por instrumentos e instrumentistas especiais; noutros casos, por partes especiais dos instrumentos melódicos. Mesmo muitos dos instrumentos de percussão são afinados com o objetivo de reforçar o drone. Não importa quem o execute: o drone desempenha um papel fundamental. (...) [sua] função é a de dotar a música de base harmônica firme. A idéia pode não ser intuitiva, mas também não é difícil de entender. Contrastar a música indiana com a ocidental é um bom modo de ilustrar a função do drone. A tônica, na música ocidental, está implícita na estrutura da escala. São incrivelmente poucos os modos usados na música ocidental, então a mente observa inconscientemente os intervalos entre as notas (tom, semitom...), e utiliza esta estrutura para identificar a tônica. Os numerosos modos usados pela música indiana praticamente impossibilitam este processo. Virtualmente quase qualquer combinação de intervalos pode ser encontrada; outro processo de identificação da tônica, portanto, deve ser usado. E é o drone que estabelece a tônica, descartando qualquer ambigüidade. O ressoar contínuo de uma ou mais notas dá base harmônica à execução. Isto não apenas clarifica a estrutura escalar, mas possibilita o desenvolvimento de modos bem complexos.⁸⁵

A personalidade harmônica do drone, imutável e onipresente, entrelaçada com sua personalidade temporal, novamente imutável e onipresente, interessaram aos minimalistas,

⁸⁵ COURTNEY - http://chandrankantha.com/articles/indian_music/drone.html

notadamente a LaMonte Young. Suas composições *Octet for Brass* (1957) e *String Trio* (1958)⁸⁶ já confirmam este interesse. “Empregam notas simples e combinações de notas sustentadas por períodos de tempo extraordinariamente longos”⁸⁷. De fato,

As primeiras peças minimais (do fim dos anos 50 e do começo dos 60) melhor exemplificam a idéia de minimalismo como uma estética (...). Muitas dessas peças requerem o desenvolvimento de novas estratégias de audição para que se as possa apreciar integralmente. De vários modos essas peças parecem suspender o tempo, revelando gradualmente um processo que se desdobra lentamente ou focando um minúsculo detalhe musical. Afastam-se fortemente da idéia de exigir ao ouvinte que reconheça ‘metas’ e movimento em direção a metas (...).⁸⁸

A primeira nota do *Trio* permanece sustentada por aproximadamente quatro minutos e meio, fato que exemplifica com muita clareza a necessidade “de novas estratégias de audição”, como afirma Johnson na citação acima. Tais estratégias raramente estarão ausentes do ocidental interessado em ouvir música indiana e mesmo outras músicas orientais.

⁸⁶ Respectivamente “octeto para metais” e “trio de cordas”.

⁸⁷ JOHNSON (1994), p.745.

⁸⁸ JOHNSON (1994), p.745.

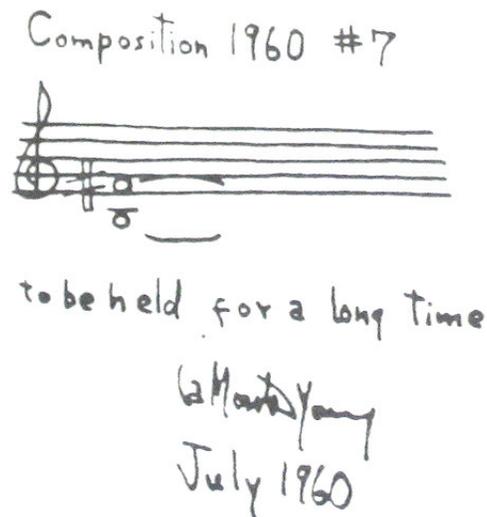


Figura 87. LaMonte Young: Composition 1960 no.7

Nestas composições de La Monte Young as durações muito longas são usadas num contexto serial. Um pouco mais tarde ele chegou a uma espécie de extremo ao conceber uma obra composta simplesmente de único *drone* e nada mais que ele, em *Composition 1960 No.7*. Uma quinta justa, si-fá#, deve ser “sustentada longamente”, segundo a partitura.

A Young o interesse pelos drones veio do contato com a música indiana, da qual ele se tornou estudioso e também intérprete vocalista, chegando a apresentar-se na própria Índia em recitais particulares⁸⁹. Notas de longa duração já apareciam em sua obra desde 1957, em meio a uma textura pontilhista recebida como influência de Anton von Webern, falecido apenas doze anos antes. Young não vê incompatibilidade entre o minimalismo e o serialismo, entendendo a série como um elemento de stasis: ainda que a técnica serial propugne constante variação, a série permanece a mesma durante toda uma peça⁹⁰.

Os drones introduzem na música um componente de stasis, elemento com o qual Young sempre sentiu afinidade devido a, entre outras coisas, sons de sua infância como “insetos, fios de telefone e um torno mecânico”⁹¹. Estes sons contínuos apresentam seu

⁸⁹ WELCH (1997), p. 265.

⁹⁰ WELCH (1997), p. 224.

⁹¹ WELCH (1997), p. 243.

interesse não apenas ao serem ouvidos em si mesmos, ocasião em que se buscam as mínimas variações timbrísticas ou de afinação, além dos harmônicos presentes; mas também ao servirem de base harmônica para uma linha melódica, delimitando uma espécie de órbita dentro da qual a melodia pode ser compreendida.

Até 1957 Young fora instrumentista de jazz, gênero fortemente alicerçado na improvisação; também esta foi uma das principais fontes que convergiram na formação de sua personalidade artística e seu trabalho de compositor erudito. Embora tenha abandonado o gênero e nada levado dele para o seu trabalho posterior, o hábito de improvisar não cessou. Ainda assim, já nessa época se encontram matizes peculiares nas suas idéias: em improvisações de *blues*, Young desacelerava fortemente as progressões harmônicas, prolongando consideravelmente a duração de cada acorde⁹².

O uso pleno de drones na música ocidental erudita vem a acontecer com o minimalismo. Isto não significa que não houvesse sido abordado por compositores mais antigos. Não raramente tais compositores se inspiram em música folclórica para suas peças ou trechos com drones. Observemos um exemplo: a 138ª peça do *Mikrokosmos*, do húngaro Bela Bartók (1881-1945), utiliza em toda a sua extensão um drone nas notas sol-ré.

⁹² WELCH (1997), p. 230.

138 *mf* Allegretto, ♩ = 182

(2d)

Figura 88. Bela Bartók: início de Gaita de foles, do 4º volume de Mikrokosmos

Mais adiante Bartók expande o drone para a oitava inferior:

Figura 89. Bela Bartók: compassos 16-18 de Gaita de foles

Posteriormente, a nota superior do drone é ornamentada:

Tempo I.

Figura 90. Bela Bartók: compassos 53-56 de Gaita de foles

Esta ornamentação da nota superior proporciona mais cores harmônicas à composição; a nota inferior continua soando firmemente.

Um artifício parecido é utilizado por Johann Sebastian Bach na *Gavotte II* da *Suíte inglesa nº6*. Desta vez, no entanto, o drone compõe-se de uma única nota (ré) na mão esquerda. Trata-se, de fato, de uma textura a três vozes. A mão direita executa a voz mais aguda. A mão esquerda se divide entre o “baixo” (drone) e uma voz intermediária. Bach escreve as duas vozes inferiores como se se tratasse de um instrumento de sopro solista, sem a possibilidade de fazer soar duas notas ao mesmo tempo. Por esta razão, a nota do drone foi deslocada para a parte fraca dos tempos, e a nota da voz intermediária ocupa a parte forte dos tempos. É assim durante praticamente a composição inteira, com pouquíssimas exceções.

Gavotte II.

B.W. Anh. (2)

Figura 91. Johann Sebastian Bach: Gavotte II da Suíte inglesa nº6

O recurso usado por Bach cria maior movimento rítmico para a peça (proporcionando um fluxo constante de colcheias, ao alternar a nota do drone com a nota da voz intermediária; se fossem apenas empilhadas, teríamos simples semínimas) e lhe permite combinar as vozes de maneira harmonicamente conveniente, conforme sua linguagem e a de sua época, segundo o sistema tonal.

Poderíamos reescrever esta *Gavotte* de maneira a explicitar ainda mais o drone (já que ele é suficientemente claro no original) obtendo uma versão ritmicamente mais estática:



Figura 92. Gavotte de Bach reescrita

Outra técnica possível, naquele tempo, era a de utilizar um drone de fato, mas que não permanecia senão por alguns compassos da frase, normalmente no seu início.. Isto se percebe bem numa composição como o terceiro movimento, *Musette*, do *Concerto grosso n.º6* de George Frederick Handel, nosso próximo exemplo.

Handel abre o movimento com um *tutti* de 14 compassos: a primeira parte com 6 e a segunda com 8 compassos. Ambas as metades iniciam com a mesma frase de 4 compassos apoiada sobre um drone na nota mi bemol na linha do baixo. O acorde é o de tônica, ornamentado no terceiro compasso como T6-4. As frases que se seguem ao drone utilizam mudanças no baixo a cada tempo, com resolução na tônica, como compensação da quase imobilidade do drone e como contraste do ritmo harmônico. Vemos no acorde T6-4 uma ornamentação do acorde de tônica, como já afirmamos; o que nos leva a uma harmonia que dura doze tempos nos compassos 1-4 e 7-10 (treze, se contarmos o primeiro tempo dos compassos 5 e 11). A ela se seguem harmonias que duram um tempo (cps. 5-6 e 11-14).

Depois deste primeiro tutti um solo de quatro compassos executado pelos dois primeiros violinos solistas e violoncelo, utiliza a mesma harmonia T – T6-4 – T dos primeiros compassos; intervém novamente o drone, agora reduzido a dois compassos. Logo adiante, um drone mais longo, de seis compassos, apóia-se não em mi bemol, mas em si bemol, o quinto grau. Por toda a peça, Handel se serve da alternância de drones e ritmo harmônico tempo a tempo para estruturar a composição, inclusive em vários momentos dos quais drones estão ausentes; voltam, entretanto, a cada reexposição destas frases iniciais.

Certamente a alguns a análise das notas longas no baixo desta peça como drones pode parecer forçada. Nosso intuito, porém, é o de mostrar que mesmo em épocas anteriores ao minimalismo os compositores conheceram e utilizaram drones; desejávamos contrastar o uso feito por eles, geralmente de origem folclórica, com o uso dos minimalistas. Esta obra de Handel explicita a origem folclórica de seu drone no título *Musette*, o mesmo ocorrendo em diversas peças barrocas do mesmo título. Em seu tempo, todavia, ainda que fosse possível utilizar as notas muito longas, era necessário dar-lhes um sentido no contexto da linguagem musical da época, ligada ao sistema tonal. Assim, como visto nos exemplos de Bach e Handel, estratégias foram empregadas no sentido de, presente a nota do drone constantemente, dar-lhe sentido harmônico a cada momento; ou, por outro lado, alternar frases construídas sobre drones com outras em que progressões harmônicas fizessem ouvir um acorde a cada tempo.

MUSETTE.

81

Larghetto.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violino I (concertino), Violino II, Violino I (ripieno), Violino II, Viola, Violoncello, and Bassi. The second system continues the same instruments. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Larghetto*. The score shows a drone in the bass line, with various rhythmic patterns in the upper strings, including trills marked *tr*. Fingering numbers (4, 3, 6, b, 6) are visible below the bass line.

Figura 93. George Frederick Handel: Musette,
3º movimento do Concerto grosso nº6, compassos 1-14

A composição de Haendel nos faz compreender o drone também no contexto do ritmo harmônico. Neste tipo de situação o drone se caracteriza como um acorde longo em meio a outros consideravelmente mais curtos. Ainda que uma peça tonal se desenvolva em

andamento lento, é incorreto dizer que cada acorde seja um drone, ainda que se mantenha por duração de tempo razoável. É necessário que o acorde dure muito mais tempo que os outros, como nos seis primeiros compassos da *Musette* do concerto grosso de Handel: dos dezoito tempos, nada menos que treze são ocupados pelo acorde de tônica que inicia a peça.

Por outro lado, imaginemos as improvisações de blues de LaMonte Young em que cada acorde da progressão harmônica durava bastante tempo. Uma progressão de doze compassos, com os seguintes acordes:

I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	I
---	---	---	---	----	----	---	---	---	----	---	---

Suponhamos que seja feita uma improvisação em que cada um desses compassos dure um minuto (requerendo doze minutos para se completar esta que é uma progressão simples e tradicional do blues!). Seria possível compreender cada acorde como um drone. Entretanto, embora comecemos a improvisação com quatro minutos no acorde de tônica, teremos em seguida dois minutos na subdominante; mais dois minutos na tônica; e finalmente um minuto na dominante, mais um na subdominante e dois na tônica. Isto é: por mais dilatadas que sejam as durações, elas são proporcionais. Donde concluímos que o conceito de drone pode ser um tanto inexato e relativo, em certas circunstâncias. Isto, porém, não apaga a noção de nota ou acorde sustentado por longo tempo, seja durante uma peça inteira, seja durante grande parte dela ou grande parte de uma frase. E de maneira nenhuma tira o drone da posição de importante elemento da música minimalista.

A stasis harmônica em muitos casos pode ser interpretada como drone, ainda que a nota ou acorde sempre presente seja reiterada, e não sustentada. Steve Reich, em *Six marimbas*⁹³, utiliza um drone ao qual notas são acrescentadas até o fim da peça.

3.3. Drones na música de Pärt

⁹³ Esta obra foi escrita em 1986, tarde para a época de que nos ocupamos; porém, trata-se de uma reinstrumentação de *Six pianos*, composta por Reich em 1973.

Como já referimos, os drones ou bordões na música de Arvo Pärt foram contemplados no capítulo sobre música medieval deste trabalho. No presente capítulo tivemos a oportunidade de vê-lo na música minimalista.

Uma breve recapitulação não seria de todo inconveniente: o uso mais explícito de um drone por Pärt ocorre em *Fratres*; as notas sustentadas formam uma quinta justa (lá-mi), exatamente como ocorre muitas vezes na música indiana; intervalo idêntico ao drone que constitui, sozinho, a *Composition 1960 no. 7* de LaMonte Young.

Vimos também que Pärt faz uso de pontos de drone que não se estendem pela peça inteira. Embora tenhamos observado isto mesmo numa composição de Haendel, naturalmente em Pärt o significado é outro; aquele se guia pelas tensões e relaxamentos de uma harmonia tonal; este, não. Haendel procura compensar o drone com maior movimentação harmônica; Pärt não tem necessidade deste contraste, ainda que esteja livre para realizá-lo, se achar adequado. Bach, em sua *Gavotte*, “disfarça” o drone em figurações rápidas de colcheias sempre fluentes; Pärt deixa o drone claro e chega a fazê-lo presente numa peça inteira.

A stasis de *Fratres* é obtida, sem dúvida, por meio do drone; entretanto, outro elemento claramente estático é o seu material melódico. Ele não foi livremente composto. Pärt o obteve por meio de um processo simples, partindo de uma nota inicial e descrevendo uma trajetória à sua volta, por assim dizer: a nota imediatamente inferior e a nota imediatamente superior. Adotando um processo aditivo, passa a duas notas inferiores e duas superiores. Assim se constrói a linha melódica da peça inteira; aqui é que cruzamos a fronteira de tópico, passando aos processos aditivos, um outro aspecto do minimalismo presente nas composições de Arvo Pärt.

3.4.Processos aditivos

Em 1971 o compositor americano Frederic Rzewski (nascido em 1938) escreveu a obra *Coming Together*, para um número variável de instrumentistas e um narrador. O texto

usado por Rzewski provém de uma das cartas de Sam Melville, detento do presídio de Attica morto em rebelião ali ocorrida em Setembro de 1971⁹⁴.

Na peça o texto é apresentado gradualmente. Rzewski faz ouvir a primeira frase. Em seguida, novamente a primeira frase, seguida da segunda. Ouvimos depois as duas primeiras frases novamente, à qual é acrescida a terceira; e assim por diante, até o texto se completar. Para facilitar a localização dos trechos novos de cada bloco, nós os marcamos em seu início com três asteriscos.

I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time.

*I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time. *** It's six months now and I can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly.*

*I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time. It's six months now and I can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly. *** I am in excellent physical and emotional health.*

*I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time. It's six months now and I can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly. I am in excellent physical and emotional health. *** There are doubtless subtle surprises ahead but I feel secure and ready.*

I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time. It's six months now and I can tell you truthfully few periods in my life have

⁹⁴ Attica, municipalidade do Estado de Nova York, abriga uma penitenciária de segurança máxima, onde Sam Melville cumpria desde 1969 pena por oito atentados a bomba na cidade de Nova York. Melville agiu com motivações políticas, tendo explicado que seus atos alvejavam estruturas em que se realizavam negócios disseminadores de pobreza e morte. Os alvos incluíram o Whitehall Selective Service Center e o banco Chase Manhattan.

*passed so quickly. I am in excellent physical and emotional health. There are doubtless subtle surprises ahead but I feel secure and ready. *** As lovers will contrast their emotions in times of crisis, so am I dealing with my environment.*

*I think the combination of a great coming together is responsible for the speed of passing time. It's six months now and I can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly. I am in excellent physical and emotional health. There are doubtless subtle surprises ahead but I feel secure and ready. As lovers will contrast their emotions in times of crisis, so am I dealing with my environment. *** In the indifferent brutality, the incessant noise, the experimental chemistry of food, the ravings of lost hysterical men, I can act with clarity and meaning.*

Pela adição gradual de novas frases ao texto, repetindo a cada vez as que já haviam sido apresentadas, temos aqui um *processo aditivo*. Rzewski não se limita a usar um processo aditivo no texto; este também se encontra na música.

A única linha escrita da composição é executada por baixo elétrico, que pode ser reforçado por piano ou sintetizador. Os outros instrumentos dobram notas escolhidas entre estas segundo regras muito precisas que variam ao longo da obra. Tais instrumentos podem ser em qualquer número, embora as instruções da peça digam que ela normalmente “é feita com um grupo de oito a dez executantes”. O texto é declamado por um narrador.

Na linha do baixo elétrico encontramos um processo aditivo muito claro. Abaixo reproduzimos os dez primeiros compassos da obra. Rzewski começa apenas com a nota sol, acrescentando logo o si bemol; mais algum tempo, no compasso 2, acrescenta o dó; cada vez que uma nota nova é acrescentada, a linha passa a utilizá-la em conjunto com as colocadas anteriormente, e nenhuma mais. Com sinais de mais indicamos as notas novas; com colchetes indicamos os trechos que vão da adição de uma nota nova até a última nota antes da adição seguinte.

Figura 94. Início de *Coming together* de Frederic Rzewski (omitido o texto)

Cada nota é sempre mais aguda, mas o compositor não vai além do si bemol, uma décima menor acima do sol grave do exemplo anterior. No mais, ocorre a adição de uma nova nota cada vez que o texto volta ao início; lembremo-nos de que ele não é apresentado linearmente, mas num esquema A – AB – ABC – ABCD...

Coming together tem uma segunda parte, intitulada *Attica*, em que somente uma linha está escrita, assim como na primeira parte. Porém, escrita em clave de sol, deve ser tocada por vários instrumentos, “tocando e descansando *ad libitum*”. Essa linha também se desenvolve por processo aditivo. Rzewski determina também que alguns dos instrumentos sustentem um drone na nota si bemol ou num acorde de si bemol maior.

ATTICA
(Coming Together, Part Two)

J. 80-84 Frederic Rzewski (1971)

Figura 95. Frederic Rzewski: início de Attica, segunda parte de Coming together (1971)

Dois anos antes Frederic Rzewski havia composto *Les moutons de Panurge*. A peça foi escrita para “qualquer número de músicos tocando instrumentos melódicos + qualquer número de músicos tocando qualquer coisa”. As instruções da partitura explicam um pouco melhor o papel dos não-músicos: “não-músicos: são convidados a fazer som, qualquer som, de preferência muito fortes, e se possível recebem instrumentos percussivos ou outros”.

Consta da partitura da obra uma linha escrita em clave de sol para os não músicos. São 65 notas numeradas, entre semínimas e colcheias. Sua execução é regulada pela seguinte instrução:

“Leia da esquerda para a direita, tocando as notas como segue: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, etc. Quando tiver alcançado a nota 65, toque a melodia toda mais uma vez e então comece a subtrair notas do começo: 2-...-65, 3-...-65, 4-...-65, ..., 62-63-64-65, 63-64-65, 64-65, 65. Sustente a última nota até que todos a tenham alcançado, e então comece uma improvisação usando quaisquer instrumentos. Todos em uníssono estrito; dobramento em oitava é permitido se houver pelo menos dois instrumentos em cada oitava.”

Isto é: Rzewski instrui diretamente os executantes e realizarem um processo aditivo e, depois, um processo subtrativo. O que Rzewski solicita dos executantes por meio de palavras, outros compositores minimalistas escrevem por extenso nas partituras de suas composições.

Ainda assim, nosso próximo exemplo também não traz, ainda, processos aditivos totalmente escritos. Antecede, porém, as peças de Rzewski. Em *1+1* (1968), o americano Philip Glass pede que o executante bata com os dedos numa mesa microfonada e amplificada “progressões aritméticas regulares e contínuas” montadas a partir das unidades A e B, conforme mostradas no número 1 do próximo exemplo:

The image displays three examples of rhythmic combinations for Philip Glass's exercise 1+1. Each example is shown on a single staff with a double bar line at the beginning.

- Example 1:** Shows two units: 'A' (a quarter note followed by two eighth notes) and 'B' (a quarter note).
- Example 2:** Shows a sequence of units: A, B (1xB), A, B B (2xB), A, B B B (3xB), A, B B (2xB), A, B (1xB).
- Example 3:** Shows two lines of units. The first line contains: 1xA, B B B B B (5xB), A, A (2xA), B B B B (4xB), A, A (3xA), A, B B B (3xB). The second line contains: A, A (4xA), A, A, B B (2xB), A, A, A (5xA), A, A, A (1xB).

Figura 96. Material para execução de 1+1, de Philip Glass.

As indicações A e B e de número de repetições são nossas.

Na própria partitura o compositor fornece três exemplos de “combinações simples”. A figura acima, em seus itens 2 e 3, mostra duas dessas combinações. No número 2, enquanto a unidade A permanece imutável e única, a figura B sofre processo aditivo até ser executada três vezes, sofrendo em seguida processo subtrativo até voltar a ser uma só.

No número 3, os processos são simultâneos. A figura A é repetida sempre uma vez mais, partindo de uma vez e chegando a cinco vezes. A figura B sofre processo inverso: começa em cinco vezes e diminui até uma vez.

Como observa Michael Nyman em seu livro *Experimental music – Cage and beyond*, *1+1* contém “a essência da música de Glass”⁹⁵.

Poucos deixarão de notar a semelhança entre a idéia de *1+1* com os exercícios rítmicos idealizados por José Eduardo Gramani e publicados em seus livros *Rítmica* e

⁹⁵ NYMAN (2004), p.148.

Ritmica viva. Grande parte dos exercícios de Gramani é baseada em processos aditivos, como a chamada *Série 2-1*:

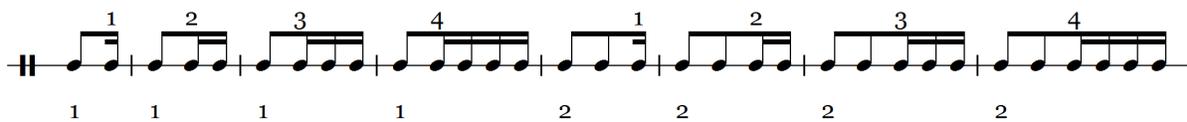


Figura 97. Exercício rítmico de José Eduardo Gramani

O exercício utiliza apenas colcheias e semicolcheias. Ambas as figuras passam por um processo aditivo: primeiro, as semicolcheias, cuja quantidade está indicada pelos números acima das notas; depois, as colcheias, cuja quantidade está indicada abaixo das notas. Estes números são acréscimo do autor deste trabalho; quase dispensáveis, tamanha a clareza do processo aditivo.

De volta ao minimalismo, abordemos agora composições com alturas definidas. Os processos também são claros; portanto, a profusão de números da figura 6 não deve intimidar o leitor, pois simplesmente explica um processo aditivo facilmente perceptível. Vejamos, de Glass, a *Music in fifths* [Música em quintas] (1969).

Figura 98. Philip Glass: Music in fifths, cps. 13-18. Análise do processo aditivo.

Vemos na análise acima que a música se constitui de movimentos alternadamente ascendentes (partindo de dó) e descendentes (partindo de sol). Os números logo abaixo indicam os graus da escala em que a música se move. As flechas indicam a direção do movimento; os números entre parênteses, a quantidade de notas do movimento respectivo. Estes números, em conjunto com as flechas, mostram a progressão:

Ascendente	Descendente
4	4
2 – 4	4
2 – 4	2 – 4
2 – 3 – 4	2 – 4
2 – 3 – 4	2 – 3 – 4
2 – 3 – 4 – 4	2 – 3 – 4

A partir desta análise o leitor se pode propor um jogo de adivinhação: como será o compasso 19? Proponho que reveja, antes de prosseguir a leitura, os compassos de 13 a 18 e procure deduzir.

Eis a resposta:

Figura 99 – Philip Glass: *Music in fifths*, cp.19. Análise do processo aditivo.

Music in fifths é das primeiras composições no conhecido estilo minimalista de Philip Glass. O compositor se tornou conhecido também por executar as próprias composições com seu *ensemble* (conjunto), do qual tomam parte sintetizadores, flautas, saxofones e voz. Para esta combinação foi mais tarde composta *Music in twelve parts*

[Música em doze partes], na qual Glass trabalhou de 1971 a 1974. Não existe uma partitura comercial desta obra, e para que possamos examinar alguns trechos, utilizamos a partitura construída por Glenn Lemieux a partir de esboços e partes manuscritas⁹⁶.

No começo da 11ª parte da obra, a parte do sax soprano, em harpejos típicos deste compositor, acrescenta uma nova nota a cada compasso; ora no começo da figura, ora em seu meio, ou então no fim. As outras partes instrumentais, embora tocando outras notas, seguem idéia semelhante:



Figura 100. Philip Glass: começo da parte XI de *Music in twelve parts*,
parte do saxofone soprano

Certamente um processo aditivo não se limita a adicionar notas, mas também adiciona grupos de notas. Podem ser grupos de notas novas, diferentes das que já se tinham até então; no entanto, é comum que se repita um grupo de notas já presente na primeira enunciação da idéia musical, formando um padrão como ABCDE – (AB)ABCDE. É o que encontraremos no próximo exemplo. Uma nova adição ainda transforma (AB)ABCDE em (AB)(ABCD)ABCDE⁹⁷.

A compreensão, no papel, da técnica utilizada no início da quarta parte da *Music in twelve parts* requer que dividamos cada compasso em uma parte *a* e uma parte *b*. A linhas tracejadas que utilizamos consta da partitura de Lemieux; o mesmo é o caso da barras duplas. Temos agora uma figura *a* e uma figura *b*. Em sua primeira aparição, nós as chamamos de *a1* e *b1*. Se em algum momento, mais adiante, aparecem idênticas a esta primeira aparição, utilizamos os mesmos códigos: *a1* e *b1* – e isto de fato acontecerá.

⁹⁶ Lemieux discute a obra em sua tese de doutorado em música pela Universidade de Iowa. O trabalho contém a partitura completa por ele construída – LEMIEUX (2000).

⁹⁷ Utilizamos estes parênteses para facilitar a leitura dos padrões com muitas letras.

Figura 101. Philip Glass: começo da parte IV
de Music in twelve parts, parte da mão direita do teclado I

No primeiro compasso, Glass escreve *a1* e *b1*. No segundo, o compositor repete as duas primeiras notas, criando uma variação a que chamamos *a2*. Não ocorre variação em *b1*.

No terceiro compasso, *a2* permanece sem variação, mas *b1* se transforma agora em *b2* pelo mesmo processo que transformou *a1* em *a2*.

No quarto compasso, a idéia *a* tem sua terceira variação, *a3*, mas *b* se mantém como *b2*. Só se transformará em *b3* no compasso seguinte, em que *a3* não muda.

Neste ponto, Glass aplica um processo subtrativo: faz as figuras retornarem a seu estado original. No quinto compasso, as figuras eram *a3* e *b3*; no sexto serão *a2* e *b3*; no sétimo, *a1* e *b2*; e no oitavo ambas aparecem como no início: *a1* e *b1*.

O trecho citado da parte IV demonstra como Glass também adiciona grupos de notas, e não apenas notas isoladas. Ao transformar *a1* e *b1* em *a2* e *b2*, o compositor adiciona suas notas. Ao transformar *a2* e *b2* em *a3* e *b3*, segue um padrão (AB)ABCDE – (AB)(ABCD)ABCDE

3.5. Processos aditivos na música de Pärt

No primeiro capítulo deste trabalho, dedicado à técnica tintinabular, chegamos a ver um pouco do uso por Pärt de processos aditivos. Entretanto, naquele momento, não utilizamos esta nomenclatura; tampouco o vinculamos à música minimalista. Chegamos agora ao momento de irmos um pouco além neste campo.

Pärt, em suas composições vocais, recorre ao texto para estruturar a música, mais precisamente para compor suas vozes-M. Quando escreve música instrumental, ele freqüentemente utiliza processos aditivos. Estes processos costumam iniciar numa única nota, e por meio de um sistema simples, adotado para a peça, adicionam uma segunda nota, depois uma terceira e assim por diante.

A idéia pode ser resumida na fórmula $A - AB - ABC - ABCD\dots$, da qual podemos deduzir algumas variantes: $A - BA - CBA - DCBA\dots$, ou $A - AxA - AxyA - AxyzA\dots$

Für Alina, analisada no segundo capítulo, utiliza um processo aditivo aplicado ao número de notas, embora não às próprias notas, ou melhor, às suas alturas. Vimos que cada pequena frase, terminada sempre com uma nota longa, contém uma nota breve a mais que a anterior, formando uma estrutura 1-2-3-4-5-6-7-6-5-4-3-2-1-2. Um processo aditivo nos levando a sete notas breves (além da longa), quando passa a ocorrer um processo subtrativo que nos leva de volta a uma nota; e ainda um esboço de nova adição, na última frase, com duas notas.

Pärt chega até uma frase de oito notas, a partir da qual cada compasso traz uma nota a menos, até o ponto em que elas são apenas duas, no penúltimo compasso. No último, a presença de três notas evoca o recomeço do ciclo aditivo, sugerindo a eternidade desta alternância de acréscimo e decréscimo, à maneira das órbitas dos planetas, das fases da Lua e da sucessão das estações⁹⁸.

Já em *Fratres* (1977), para orquestra de cordas, claves e *gran cassa* coberta, Pärt utiliza um processo mais rigoroso. A melodia parte sempre de um centro, marcado na Figura 8 com o número zero, e se expande para o grave e para o agudo, uma nota a mais a cada vez. Marcamos as notas no grave com números negativos, e as no agudo com número

⁹⁸ Não é por acaso que ciclos interessam a vários compositores pós-minimalistas, como Kyle Gann, cujos escritos fazem parte de nossa bibliografia. Interessado em Astrologia, Gann evoca ciclos planetários na sua obra de câmara *The Planets*, em dez movimentos, composta entre 1994 e 2008.

positivo. O próprio Pärt assim explica no filme de Dorian Supin a seu respeito, *24 Preludes for a Fugue*.

Após brevíssima introdução da percussão, os primeiros violinos apresentam a melodia pela primeira vez (letra A da próxima figura). O centro, ou eixo, é a nota mi, torno do qual surgem uma, duas e três notas, sucessivamente (letra B da próxima figura).

Figura 102.

A: *Fratres*, compassos 3-5, linha dos primeiros violinos (voz-M).

B: nota mi como eixo. Em ambos os exemplos os números são nossos (segundo Pärt no filme de Dorian Supin).

Depois destes três compassos os mesmos instrumentos enunciam o mesmo ciclo com uma pequena variação: depois da “nota zero” (o eixo), aparecem primeiro as notas agudas (“positivas”), e depois as graves (“negativas”).

Figura 103. Segunda parte da melodia de *Fratres*.

Concluída a apresentação da melodia de seis compassos, intervém a percussão com sua breve figura de dois compassos, igual à da introdução. Em seguida, a segunda

apresentação da melodia da peça, desta vez com eixo em dó sustenido. Este processo ocorre nove vezes. Em cada uma delas, a melodia começa uma terça abaixo: mi, dó#, lá, fá, ré, sib, sol, mi, dó#. A Figura 10 mostra o primeiro compasso das aparições 2, 3, 4 e 9.

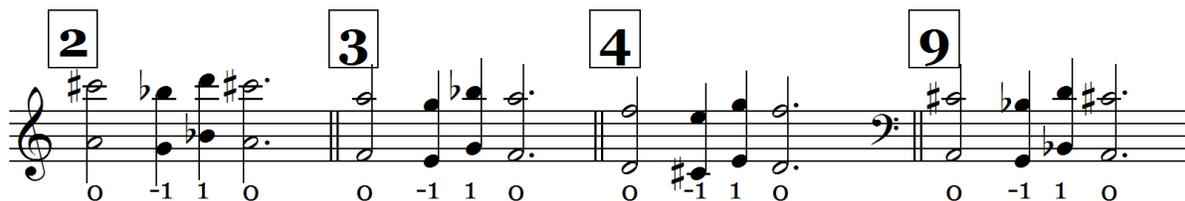


Figura 104. Início da melodia em cada uma de suas aparições.

As “variações” 5, 6, 7 e 8 foram omitidas por serem facilmente deduzíveis:

cada uma começa uma terça abaixo da anterior.

O processo aditivo em *Fratres* produz uma melodia crescentemente ampla. A visão do gráfico seguinte, referente a seus três primeiros compassos, é clara.



Figura 105. Contorno melódico de *Fratres*.

A voz-T em *Fratres* foi escrita por Pärt no interior das décimas da melodia, seguindo a segunda posição inferior.

Cantus in memoriam Benjamin Britten (1977), para orquestra de cordas e sino, utiliza como material melódico unicamente uma escala descendente de lá eólio. Todas as partes instrumentais enunciam as notas na ordem precisa apresentada na Figura 12.

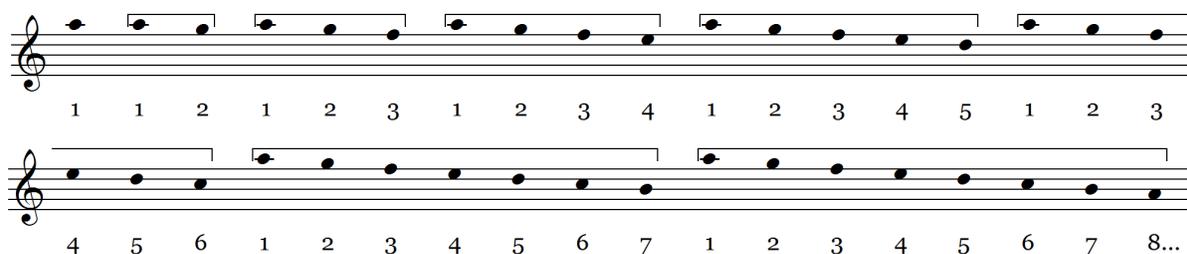


Figura 106. Material melódico de *Cantus in memoriam Benjamin Britten*

Este material apresenta um processo claramente aditivo: 1, 1-2, 1-2-3... Escolhidas estas notas, Pärt lhes atribui uma alternância rítmica de longa e breve (o troqueu da métrica grega). Em cada linha esta longa e esta breve possuem diferentes valores: nos primeiros violinos, mínima e semínima; nos segundos violinos, semibreve e mínima; dando-nos assim um cânon mensurado que foi objeto de nossas considerações no segundo capítulo. O sino, que toca unicamente a nota lá, pontua a composição em momentos separados por intervalos de tempo variáveis. A dinâmica do início é *ppp*, crescendo gradualmente até *fff* no fim. Com duração aproximada de sete minutos, trata-se uma das composições mais notáveis e conhecidas de Arvo Pärt.

Arbos (1977) utiliza um processo muito semelhante ao de *Cantus in memoriam Benjamin Britten*; a escala descendente é o seu material básico, e mais uma vez se trata de um cânon mensurado.⁹⁹

⁹⁹ HILLIER (2002), p.101.

3.6. Tabula Rasa

3.6.1. Silentium

O mesmo ritmo troqueu em cânon mensurado consiste na base de *Silentium*, segundo movimento de *Tabula Rasa* (1977) para dois violinos, orquestra de cordas e piano preparado. A próxima figura mostra, em sua letra A, a parte dos violoncelos; a letra B mostra o ciclo das notas, que segue um processo aditivo. Parte-se do centro, ré, e, sempre por graus conjuntos, a cada vez se atinge uma nota mais distante da escala.

A

B

Figura 107. A: parte dos violoncelos de *Tabula Rasa*, cps.1-6;

B: material melódico da mesma obra.

Em cada aparição do ciclo, ele aparece ampliado; o ponto de partida e de chegada, no entanto, é o mesmo (a nota ré). Na figura anterior, dividimos cada aparição em duas partes, por meio de uma ligadura: chamamos a cada uma dessas partes *fases*; uma fase ascendente e uma fase descendente.

A fase ascendente utiliza as notas acima do ré, realizando, naturalmente, um movimento ascendente; a fase descendente utiliza as notas abaixo do ré, realizando uma movimento descendente. As últimas notas de cada fase “contraria” o seu nome: a fase ascendente termina com um movimento descendente, já que precisamos voltar ao ré; a fase descendente termina com um movimento ascendente, pelo mesmo motivo.

Os primeiros violinos executam o mesmo ciclo, a mesma linha dos violoncelos, em velocidade duas vezes menor. O primeiro violino solista toca quatro vezes mais lentamente. Todas as vozes-M possuem suas respectivas vozes-T.

Figura 108. Dois primeiros compassos de Silentium.

A: violas e violoncelos;

B: primeiros violinos e segundos violinos;

C: primeiro violino solista e segundo violino solista.

Na letra A da Figura anterior, as violas são a voz-T, na primeira posição superior, para a voz-M dos violoncelos. Na letra B, os segundos violinos seguem a segunda posição inferior em relação aos primeiros violinos. Na letra C, as duas primeiras notas do primeiro violino solista dão ensejo à alternância entre as primeiras posições no segundo violino solista, e a terceira nota é acompanhada pelas segundas posições.

Os contrabaixos e piano preparado executam um ataque (precedido de anacruse harpejada pelo piano) em momentos separados por intervalos de tempo cada vez mais longos. Cada par de ataques tem igual duração, mas o par seguinte dura dois compassos a mais. Vejamos a figura abaixo:

Figura 109. Parte do piano preparado de Tabula Rasa, cps. 1-25

A fim de facilitar a contagem, consideremos apenas os compassos sem notas.

ataques	compassos de intervalo
1° e 2°	nenhum
2° e 3°	nenhum
3° e 4°	2
4° e 5°	2

5° e 6°	4
6° e 7°	4
7° e 8°	6
8° e 9°	6
9° e 10°	8
10° e 11°	8
11° e 12°	10
12° e 13°	10
13° e 14°	12
14° e 15°	12
15° e 16°	14

O décimo-sexto ataque ocorre no compasso 129. Se houvesse um décimo-sétimo, seria localizado no compasso 144. *Silentium* termina no compasso 168; por que, então, Pärt não escreveu um décimo-sétimo ataque do piano preparado com os contrabaixos?

A resposta está no vínculo do piano preparado com o ciclo dos violinos solistas. Ao examinarmos o ciclo destes violinos, descobrimos que, a cada ampliação, eles demoram dois compassos a mais para retornar ao centro, a nota ré, depois de fazer o desenho ascendente e também o descendente. O piano, no entanto, não espera o violino fazer os dois desenhos. Depois da figura ascendente, o violino retorna para a descendente; para isto,

precisa passar pelo ré, embora não seja ainda o fim do ciclo; mesmo assim, este ré é acompanhado por um ataque do piano.

Isto, contudo, não explica a ausência do piano no compasso 144. Observemos, portanto, na parte dos violinos solistas, os compassos que vão de 113 a 150. O ciclo, neste ponto, já abrange uma nona em cada uma das fases (ascendente e descendente); entretanto, a fase descendente não conclui retornando ao centro, mas continua se movendo em direção ao grave – uma *extrapolação* do ciclo. Desta forma, não se retornará mais para o ré agudo com que o ciclo iniciava e terminava. Ausente esta nota, ausente está a partir de então também o piano preparado com seu ataque precedido de anacruse harpejada. É o *silentium* do piano.

E cada uma das partes orquestrais caminha para seu próprio *silentium*. Assim que a música alcança notas graves demais para os violinos, também eles se calam, e a linha passa para as violas – na verdade, uma única viola solista; o naipe não mais será ouvido. Trata-se dos poucos momentos em que a viola tem uma linha de voz-M na obra inteira, ainda que em solo; são apenas cinco compassos, pois logo as notas são graves demais para a viola, e um violoncelo solista assume a linha. Em seis compassos, cala-se também o violoncelo, dando espaço a um contrabaixo solista que executará os últimos cinco compassos, muito graves, em *ppp*, de *Silentium*. É em silêncio que termina a composição. Seguem-se quatro compassos de pausa com que se conclui *Tabula Rasa*.

Embora os contrabaixos usados por Pärt em *Tabula Rasa* sejam de cinco cordas e, portanto, capazes de tocar até o dó mais grave do piano, a última nota não é ré, e sim mi, o segundo grau da escala de ré eólio deste movimento; deixando algo de suspenso, a peça mais uma vez sugere a eternidade do seu ciclo.

Se Pärt não interrompesse o ciclo, dirigindo-o o para o grave, a partir do compasso 138, ele poderia se perpetuar indefinidamente, até o ponto em que as notas fossem agudas demais e graves demais para que o ouvido humano pudesse captar. Mas o ciclo continuaria, porque, embora as extremidades agudas e graves ficassem inaudíveis, continuaria havendo uma grande faixa de notas audíveis.

Piano Preparado

15^a abaixo

[primeiro violino solista]

Dois Violinos Solistas

aparição I do ciclo

aparição II do ciclo

fase ascendente

fase descendente

fase ascendente

7

Pno. Prep.

Vlms. Sls.

fase descendente

13

Pno. Prep.

Vlms. Sls.

aparição III do ciclo

fase ascendente

19

Pno. Prep.

Vlms. Sls.

fase descendente

Dois Violinos Solistas

113

120

128

136

144

fase ascendente

fase descendente

extrapolação do ciclo →

continuação e final da Figura 110. Ciclo em Silentium

Compositores minimalistas freqüentemente levam o ciclo até um ponto em que a música *para*, mais do que *termina*. Pärt também para o seu ciclo, mas não a música; o compositor manipula sutilmente o ciclo impulsionando-o numa direção em que de fato terminará. Se não terminasse a obra no mi grave do contrabaixo, continuaria descendo para o grave até não mais podermos ouvir. Porém, desta vez, todas as notas seriam inaudíveis.

Como dissemos, Pärt *extrapola* o ciclo, desvencilhando-se dele mas continuando a música. Lembremo-nos, agora, de que *Silentium* é um cânon mensurado; portanto, seria possível encontramos esta extrapolação no momento em que as outras partes silenciam.

Sendo este cânon escrito a três vozes, chamemos a linha dos violinos solistas de *voz aguda* (mesmo quando descem aos instrumentos mais graves); a linha dos primeiros violinos de *voz média*; e a linha dos violoncelos de *voz grave*.

Já vimos que a voz aguda extrapola o ciclo e se dirige para o grave. É o que ocorre também com a voz média; até o compasso 127 o ciclo é respeitado; a partir do 128 ocorre o mesmo encaminhamento para o grave, com notas já escritas para as violas, depois violoncelos e contrabaixos, os quais atingem o ré mais grave no compasso 136, encerrando a da voz média.

A voz grave, entretanto, respeita o ciclo até se extinguir no compasso 117, quando os contrabaixos alcançam o dó mais grave (da quinta corda).

Nas próximas treze páginas o leitor encontra as três linhas do cânon de *Silentium*, além dos ataques do piano preparado. Elas são as vozes-M; não incluímos as vozes-T. Removemos as hastes das notas, já que nos interessam, neste momento, sobretudo as alturas.

Marcamos o início dos ciclos e também o ponto em que começam as fases ascendente e descendente, utilizando, respectivamente, os sinais **n** e **v** (por exemplo: na parte dos violinos solistas, no compasso 1 está o início da fase ascendente; no compasso 3, o da fase descendente).

Próximas treze páginas: Figura III. Linhas do cânon de Silentium

Piano Preparado

Dois Violinos Solistas

Primeiros Violinos

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

15ª abaixo

[primeiro violino solista]

7

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

13

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

19

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

25

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

31

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

37

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

43

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

49

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

55

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

61

Pno. Prep.

[muda para segundo violino solista]

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

67

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

73

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

79

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

85

Pno. Prep.

[muda para primeiro violino solista]

Vlins. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

91

Pno. Prep.

Vlins. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

97

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

103

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

109

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

115

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

8^{va}

fim do ciclo dos violoncelos (voz grave)
não há extrapolação:
chegou à nota mais grave dos contrabaixos

122

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Extrapolação do ciclo dos primeiros violinos (voz média)

130

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Fim da linha dos primeiros violinos (voz aguda)

138

Pno. Prep.

Vlns. Sls. *Extrapolação do ciclo dos violinos solistas (voz aguda)*

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

147

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla. *solo*

Vc. *solo*

Cb.

155

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

solo

162

Pno. Prep.

Vlns. Sls.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Fim da linha dos violinos solistas (voz aguda)

Treze páginas anteriores: Figura 111. Linhas do cânon de Silentium

3.6.2. Ludus

Ludus começa com uma única nota, em fortíssimo, nos dois violinos solistas, cada um num extremo da tessitura do violino; dois lás com quatro oitavas de diferença. Esta nota preenche todo o primeiro compasso; o segundo não contém nada a não ser a indicação *GP.* - uma grande pausa, uma pausa geral em compasso 8/2.

A composição se subdivide em nove seções, das quais a nona é uma *Cadenza*. As outras oito comportam subdivisões claras que listamos a seguir. Não levamos em conta o primeiro compasso. A primeira seção começa com o silêncio em 8/2 do primeiro compasso.

Sub-seção	
1 ^a	Compasso de silêncio.
2 ^a	Um cânon a três vozes na orquestra de cordas, cada uma acompanhada por uma voz-T.
3 ^a	Primeiro solo.
4 ^a	Segundo solo.
5 ^a	Terceiro solo.
6 ^a	Um cânon a três vozes na orquestra de cordas, cada uma acompanhada por uma voz-T.
7 ^a	Frase de notas agudas num dos violinos solistas.

É de notar a simetria das cinco seções internas, da segunda até a sexta. Cânones nas extremidades emoldurando três solos sempre executados, cada um, por um dos violinos solistas. O mesmo violino solista que executa o primeiro solo executa o terceiro solo.

Outro elemento de simetria foi colocado pelo compositor nos cânones: o primeiro cânone tem suas entradas na ordem agudo – médio – grave; o segundo cânone a inverte: grave – médio – agudo. As oito seções apresentam esta mesma organização.

Entretanto, Pärt as fez diferentes. Primeiro, por um processo subtrativo: o compasso de silêncio, diminui a cada seção. O segundo compasso da obra é um silêncio em 8/2. Os silêncios subseqüentes são em 7/2 (cp. 11), 6/2 (cp. 25), 5/2 (cp. 43), 4/2 (cp. 66), 3/2 (cp. 93), 2/2 (cp. 125), e 1/2 (cp. 161).

Segundo, por um processo aditivo; não surpreendentemente, semelhante ao processo aditivo com que Pärt montou o ciclo que percorre o segundo movimento de *Tabula Rasa*, e que escolhemos analisar antes do primeiro que agora abordamos.

As oito seções de *Ludus* (excluída a *Cadenza*) se baseiam, cada uma, em uma crescente quantidade de notas, desde a solitária lá da primeira seção, nos compassos de 1 a 11, até as quinze notas da oitava seção nos compassos 161-191.

Quando afirmamos basear-se a primeira seção na nota lá, não queremos dizer que somente esta nota seja usada. Pärt a utiliza como eixo, base; ela é, de fato, a única nota utilizada como voz-M. Ela será ornamentada e acompanhada por vozes-T que fazem ouvir as três notas da tríade de lá menor: lá, dó e mi. Todas as sub-seções (excluída a primeira, constituída de silêncio) têm nesta nota o seu eixo.

O próximo exemplo mostra como Pärt mostra e ornamenta a nota lá, seu “tema” para a primeira seção. Em seguida, explicamos o que se passa.

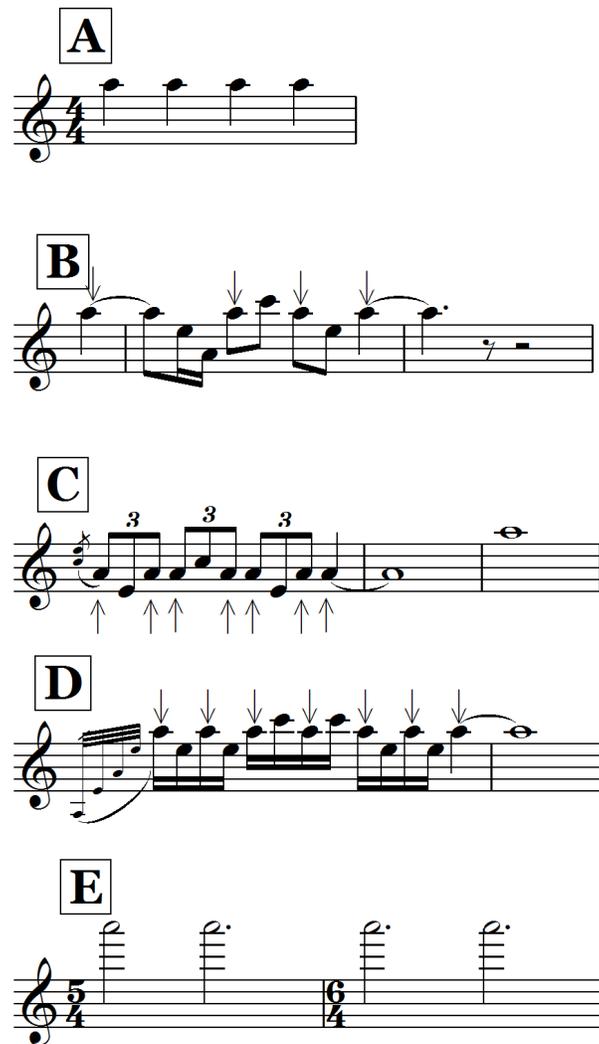


Figura 112. Diferente ornamentações da nota lá

Letra A – esta simples repetição da nota lá se submete a tratamento canônico. No terceiro tempo entra a segunda voz, repetindo a figura uma oitava abaixo. No compasso seguinte, entram os violoncelos, executando o mesmo uma oitava abaixo da segunda voz. As vozes-T se alternam em primeira posição superior e primeira posição inferior.

Letra B – primeiro solo, confiado ao segundo violino solista. Pärt ornamenta seu “tema”, a nota lá, mostrada acima com flechas, com as notas triádicas que a circundam. Como a nota lá também faz parte da tríade, ouvimos durante todo o solo apenas notas da tríade.

Letra C – segundo solo, no primeiro violino solista. Uma oitava abaixo do primeiro solo, Pärt novamente ornamenta seu tema. A técnica é a mesma: as notas da tríades que circundam o lá “temático”. Elas são uma voz-T executada pelo mesmo instrumento que executa a voz-M, embora não simultaneamente.

Letra D – terceiro solo, agora no segundo violino solista. Mesma idéia de ornamentação dos dois solos anteriores.

Letra E – novamente um cânone a três vozes; mas, como vimos, a ordem das entradas das vozes é inversa: grave, médio, agudo.

Letra F – notas longas e agudas no segundo violino solista, enunciando somente a nota lá, como uma desaceleração da idéia da letra A.

A segunda seção utiliza como notas de base o mesmo lá da primeira seção e suas duas vizinhas diatônicas no grave e no agudo: sol e si. Daqui deduzimos o material de cada seção da peça, que indicamos no exemplo seguinte:

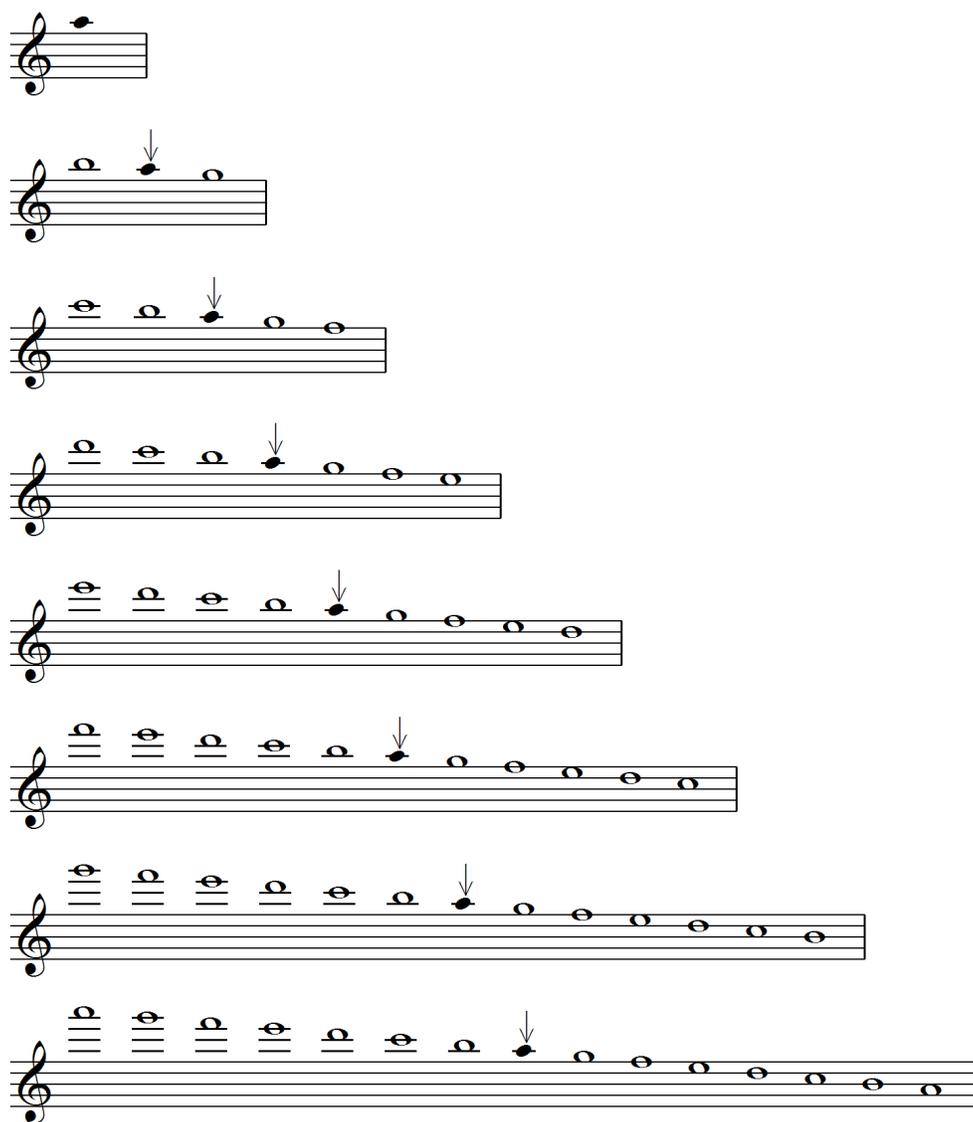


Figura 113. Âmbito escalar de cada seção de Ludus

O aumento do número de notas-base faz com que aumente também o número de compassos a cada nova seção. Isto também ocorre, como vimos, no segundo movimento de *Tabula Rasa*, já que cada aparição do ciclo acrescenta novas notas. Em *Ludus*, cada nova seção acrescenta um novo compasso por cada uma de suas sub-seções (exceto a de silêncio), perfazendo assim seis novos compassos.

A próxima figura mostra o que ocorre na segunda seção. Compreendamos cada item:

Letra A – assim como na primeira seção, é o material do cânone. Naquela seção, tinha apenas um compasso; agora tem dois. Linha aguda entra primeiro, seguida pela média e então pela grave. A distância entre as entradas continua sendo de dois tempos, como na primeira seção.

Letra B – primeiro solo: Pärt agora ornamenta as três notas, também aqui indicadas com flechas. Os tempos fortes, tomados sozinhos, nos dão o material da letra a.

Letra C – segundo solo: mesma idéia da letra B, agora em tercinas, como também a letra B da primeira seção. Os tempos fortes nos dão uma inversão do “tema” da letra A: lá-lá-sol-lá-si-lá-lá. É a única das sub-seções em que a figura é invertida.

Letra D – terceiro solo: mesma idéia dos outros dois solos, mas em semicolcheias, mais rápido, como ocorre na primeira seção.

Letra E – notas longas e agudas no primeiro violino solista. As alturas são uma inversão da idéia da letra A, e as durações foram desaceleradas.

The image displays five musical exercises, labeled A through E, on a single treble clef staff. Exercise A shows a simple eighth-note scale. Exercise B features a series of eighth-note triplets with downward-pointing arrows above each note, indicating a trill-like ornament. Exercise C consists of eighth-note triplets with upward-pointing arrows below each note, indicating a mordent-like ornament. Exercise D shows a series of eighth-note triplets with downward-pointing arrows above each note, similar to exercise B. Exercise E shows a series of eighth-note triplets with upward-pointing arrows below each note, similar to exercise C.

Figura 114. Ornamentações da nota lá.

Ao fim da oitava seção, em meio a grande movimento de semicolcheias, tem início uma *Cadenza* executada por todos os instrumentistas. O piano executa trêmolos; os violinos solistas, rápidos harpejos; e a orquestra de cordas faz ouvir uma escala descendente de lá eólio (lá menor natural) escrita de modo semelhante à da escala ascendente utilizada por Pärt em *Solfeggio*. Naquela pequena composição coral, Pärt utilizava uma escala jônia como “série”, espalhando notas contíguas pelas oitavas, como vimos no segundo capítulo. Assim procedeu também na composição da parte das cordas em *Ludus*.

Em meio à *Cadenza*, ao calar-se o piano preparado, os violinos solistas passam a harpejar rapidamente e a orquestra toca pulsos repetidos regulares. A harmonia sobrepõe a

tríade de lá menor a um acorde de dó diminuto (dó, mib, fá#, lá). Se o cromatismo é incomum nas obras desta época de Pärt, a sobreposição destes dois acordes é ainda mais rara. A sobreposição permanece por alguns instantes, após os quais prevalece a tríade, afirmada com muita assertividade por todas as cordas, incluindo os solistas, que tocam toda a *Cadenza* em fortíssimo.

3.7. Conclusão

A partir de fins da década de 70 e início da década de 80 os nomes mais conhecidos do minimalismo (Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley) “perderam o interesse em estruturas claras e óbvias”, no dizer de Kyle Gann; ainda segundo Gann, Reich e Glass “começaram a trabalhar mais com melodia e moveram a estrutura para o plano de fundo”. Estas citações podem ser encontradas no texto de Gann intitulado *Tentativas ingratas de uma definição de minimalismo*, do qual traduzimos quase a totalidade; esta tradução consiste no Anexo V desta dissertação¹⁰⁰. Esta nova fase já constitui num “pós-minimalismo”, ao qual a obra de Pärt pertence, sim cronologicamente, mas, mais do que isto, pertence também estilisticamente por não se orientar exclusivamente por processos nem por estruturas totalmente audíveis.

Os ritmos motóricos dos minimalistas também não se encontram em Pärt e, mesmo quando algo parecido é usado por ele (*Ludus de Tabula Rasa*, talvez), ocorrem diversos momentos de respiração na estrutura, o que em geral não acontece na música de Reich e Glass.

Além disto, nas obra minimalista destes últimos é comum que a música “pare”, mais do que “termine”, já que o processo de que se compõe a música é interrompido num momento em que poderia continuar, a permanecer a lógica pelo qual é orientado. Pärt, mesmo quando utiliza processos, direciona-os a um ponto em que eles realmente terminarão (não significando necessariamente este “término” uma conclusão assertiva).

¹⁰⁰ O original pode ser lido na internet: <<http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=31tp01>> - este texto é a segunda parte de um ensaio mais longo intitulado *Minimal music, maximum impact* (“música mínima, impacto máximo”).

Os métodos do estoniano nas obras com texto, ainda que sempre rigorosos, não são propriamente processos, o que os afasta do minimalismo ortodoxo.

Capítulo 4

Além-Pärt

4.1. Introdução

A influência recebida de um compositor também se faz sentir quando se absorvem as próprias influências que o tal compositor recebeu. Comparando isto tudo a uma família, poderíamos nos referir ao fato de que os avós, por serem pais dos pais, também são objeto de sentimentos filiais por parte dos netos, e, por sua vez, vêem nos netos uma outra espécie de filhos seus.

De volta à música, observaremos os influenciados por Messiaen também se interessarem pelos ritmos hindus, ritmos gregos e cantos de pássaros (utilizando-os ou não em suas próprias obras, mas aprendendo algo com eles); veremos os influenciados por Cage buscarem as leituras orientais que alimentaram este compositor americano; assim, a influência se revela também no próprio ato de ser influenciado por algo anterior.

O presente capítulo é o quarto deste trabalho e o último antes da conclusão; ao chegar nele já passamos pela técnica tintinabular, pela música medieval e pela música minimalista. Neste momento se troca a primeira pessoa do plural pela primeira do singular, e o autor deste trabalho passa a falar de seu trabalho de composição influenciado pela música de Arvo Pärt e também influenciado pelas influências que Arvo Pärt recebeu.

Sem a intenção de repetir até o mínimo detalhe a trajetória de Pärt, não tive pausa composicional de oito anos. Meu estudo do canto gregoriano se deu de maneira gradual e, ao menos no início, um pouco intermitente. Quanto à técnica tintinabular, à partida sentia muito receio de acabar simplesmente emulando a sua música. Mesmo assim, lancei-me a alguns exercícios: o primeiro tópico analisado neste capítulo.

Algumas técnicas utilizadas nas composições abordadas aqui eu já utilizava em composições anteriores, especialmente os processos aditivos. Neste trabalho, aparecerão como relacionadas a Pärt e ao minimalismo. De fato, mesmo nas composições anteriores as influências são precisamente estas, pois já conhecia tanto este autor como este movimento musical. Técnicas que usei posteriormente, descritas aqui, procuram ir um pouco além,

buscando novos meios de se escrever música diatônica. De modo geral, sua origem, ainda que um pouco distante em certos momentos, é a mesma: a tríade e a escala diatônica. E as influências são a música de Arvo Pärt e os gêneros que descrevemos relacionados a ele: a música medieval e o minimalismo, como minhas influências “avós”, tornadas, em muitos momentos, minhas influências “mães”.

4.2. Exercícios

Assim que tomei conhecimento da técnica tintinabular e de seu funcionamento, decidi escrever alguns exercícios regulados por suas regras. Já de início considerei que o uso desta técnica produzia, invariavelmente, música que muito lembra a obra de Arvo Pärt. Entretanto, num momento de exercícios, isto não é questão que se leve em conta. Assim como o próprio Pärt procurou aprender com o canto gregoriano, criando, provavelmente, um número de melodias nesse gênero, também eu procurei me colocar numa posição de “discípulo” de uma escola, numa atitude de imitação consciente. Tratava-se de me pôr em movimento por meio dessa imitação. Ou, se se quiser, coloquei-me a tarefa de realizar exercícios de contraponto tintinabular, da mesma maneira que tantas gerações têm escrito seus exercícios de contraponto conforme Fux.

Parti, no começo, de breves textos sacros, de orações. O primeiro de que me servi foi *Angele Dei*, uma oração do Anjo da Guarda. A Figura 116 mostra as três formas de musicá-lo que escolhi.

Letra A – em si eólio. Na voz-M (linha superior), à última sílaba de cada palavra é sempre atribuída a nota central do modo, si; os movimentos podem ser ascendentes ou descendentes; a cada momento decidi sua direção, não existindo uma regra que governe este aspecto. A voz-T funciona na primeira posição inferior.

Letra B – em si eólio. Neste a voz-M é a linha inferior. Movimenta-se por movimento escalar ascendente do primeiro ao quinto grau, de maneira independente do texto. A partir da palavra “hodie”, a escala passa do quinto grau e continua até o primeiro uma oitava acima, permanecendo no agudo até o fim do exercício; a direção continua ascendente. A voz-T não segue as posições comuns da técnica tintinabular; até a palavra “illumina” ela repete sempre as mesmas cinco notas, na ordem: fá#-si-si-ré-ré, das quais o

fá# aparece ora numa oitava, ora na outra. Depois de “illumina”, esta linha foi escrita livremente.

Letra C – em ré eólio. Aqui a voz-M é a linha inferior. Independente do texto, segue um movimento escalar ascendente em processo aditivo: 1 – 1-2 – 1-2-3 – 1-2-3-4 – 1-2-3-4-5 – 1-2-3-4-5-6; em seguida, partindo deste último, em processo subtrativo: 1-2-3-4-5-6 – 1-2-3-4-5 – 1-2-3-4 – 1-2-3 – 1-2 – 1. Por feliz coincidência, o número de sílabas do texto corresponde exatamente a essa seqüência numérica. A voz-T foi escrita livremente, causando em alguns momentos cruzamento de vozes.

A Figura 115 mostra um quarto exercício, marcado com a Letra D – em ré eólio. Trata-se do mesmo exercício da letra C, ao qual acrescentei uma terceira voz, mais grave. Como a voz-M utiliza sete notas e a voz-T três notas, decidi usar nesta terceira voz um número intermediário: cinco. Cheguei a estas cinco notas partindo das três notas da voz-T: acrescentei, à tríade, o sétimo grau da escala. A adição desta nota possibilita uma segunda tríade (fá-lá-dó, além de ré-fá-lá, principal). A quinta nota que escolhi foi o si bemol, sexto grau da escala, presente somente duas vezes neste exercício. A composição desta linha foi realizada livremente.

próxima página: Figura 115. Exercícios tintinabulares Angele Dei. Continua na página seguinte

A

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

B

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

C

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

D

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - i re - ge et gu - ber - na A - men.

continuação e final da Figura 115. Exercício tintinabular Angele Dei

A Figura 116 mostra, para facilidade do leitor, os quatro exercícios mostrados acima em número reduzido de pautas.

A

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

B

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

C

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

D

An - ge - le De - i qui cus - tos es me - i me ti - bi com - mis - sum pi - e - ta - te

su - per - na ho - di - e il - lu - mi - na cus - to - di re - ge et gu - ber - na A - men.

página anterior: Figura 116. Exercícios tintinabulares Angele Dei reduzido a uma e duas pautas

Como visto, em alguns dos exercícios escrevi a voz-T da técnica tintinabular sem seguir as posições adotadas por Pärt (primeira, segunda, inferior, superior, alternante) e teorizadas por Paul Hillier. Chamo-a de *posição livre*, expressão que adoto aqui por diante para designar esta maneira de escrevê-la.

4.3. Salve Regina (2003)

Depois dos exercícios lancei-me à composição de uma peça sobre o texto da *Salve Regina*¹⁰¹. Foi escrita para duas vozes, que podem ser femininas ou masculinas. Nenhuma das vozes se estende além de uma oitava e uma terça menor.

Esta composição não utiliza a técnica tintinabular a não ser em alguns poucos momentos; não existe nela uma voz-T. Entretanto, dois aspectos encontrados nas composições de Pärt orientam a sua composição: o uso de escalas e de processos aditivos; elementos que, como temos visto, freqüentemente se unem. Assim ocorre também em *Salve Regina*.

A partitura completa, constante de duas páginas, está reproduzida no Anexo I deste trabalho. As figuras que seguem a próxima tabela demonstram como foi composta, seguindo a sua divisão em partes:

¹⁰¹ Agosto de 2003.

Compassos	Texto
1-9	Salve Regina, mater misericordia, vita, dulcedo et spes nostra, Salve! Ad te clamamus, exsules filii Hevae.
10-12	Instrumental ou vocal sobre a vogal “ae” (de “Hevae”)
13-22	Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo advocata nostra, illos tuos misericordes óculos ad nos converte.
23-25	Instrumental ou vocal sobre a vogal “e” (de “converte”)
26-39	Et Iesum benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria. Ora pro nobis Sancta Dei Genetrix, ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen.
40-42	Instrumental ou “Amen” vocal.

As partes em que se encontra a indicação “instrumental” podem ser executadas por um instrumento que, nas seções com texto, dobre as vozes. Se não houver instrumento, esses trechos são cantados sobre a última vogal da palavra precedente, como indica a tabela acima.

A próxima figura mostra como foi composta a primeira parte da *Salve Regina*. Compondo a duas vozes, escrevi a primeira delas seguindo um processo aditivo 1 – 2-1 – 3-2-1 – 4-3-2-1..., escolhendo livremente as notas. Daqui em diante, chamarei a esta seqüência de *ciclo I*. A segunda voz se organiza sempre por movimentos escalares amplos, cobrindo toda a oitava ou quase toda a oitava.

The image shows three systems of piano accompaniment for the first part of 'Salve Regina'. Each system consists of two staves (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-8 on the left hand. The word 'escala' is written below the notes in several places, indicating scale passages. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes in the first system.

Figura 117. Análise de Salve Regina, primeira parte

Esta escrita produziu cruzamento das linhas. Ao experimentar o resultado, pude ouvir a melodia produzida pela sucessão das notas mais agudas (num momento, eram da primeira linha; noutro, da segunda). Alterei, então, a distribuição das vozes. Tomei as notas agudas de cada combinação de duas notas e atribuí à primeira voz da peça. As mais graves atribuí à segunda – e é assim que elas aparecem na partitura. Este procedimento foi adotado sistematicamente na composição inteira.

A figura seguinte mostra as duas linhas reunidas numa só:

The image shows the vocal lines of 'Salve Regina' with lyrics. It consists of two staves of music. The lyrics are written below the notes. The music is in a simple, homophonic style, with chords and single notes.

Sal - ve Re - gi - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae vi - ta dul - ce - do et
 spes nos - tra sal - ve! Ad te cla - ma - mus ex - su - les fi - li - i He - vae

Figura 118. Material da figura 117 reduzido a uma linha

A figura 119, a seguir, mostra a composição do primeiro trecho instrumental (ou vocal melismático, cantado sobre a vogal “ae”). A linha inferior, no primeiro compasso, utiliza o ciclo I do início da peça (ver figura 117); aqui, porém, o si é natural, indicando assim o modo dórico. A linha superior é uma inversão imperfeita da inferior: os intervallos não são os mesmos, mas a direção dos movimentos é invertida. Nos dois compassos seguintes a linha superior ornamenta a primeira frase; a inferior a acompanha de modo livre, um pouco reminiscente da sua frase no primeiro compasso.

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key with one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with rhythmic markings (1, 2, 1, 3, 2, 1) and some notes marked with asterisks (*). The lower staff contains a bass line with rhythmic markings (1, 2, 1, 3, 2, 1) and some notes marked with asterisks (*). Brackets are used to group notes in both staves.

Figura 119. Análise do trecho instrumental ou vocal sem texto em Salve Regina

As duas linhas reunidas numa única pauta:

The image shows a single staff of musical notation in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a melodic line with rhythmic markings (1, 2, 1, 3, 2, 1) and some notes marked with asterisks (*). Below the staff, the text "ae" is written, indicating a vocal line or melisma.

Figura 120. Material da figura 119 reduzido a uma linha

No início da terceira seção da peça a linha superior foi escrita em movimentos escalares, sempre descendentes, em direção ao quinto grau do modo (lá). A linha inferior se utiliza do ciclo I, mas com os intervallos contraídos. Os números colocados com asterisco na figura seguinte indicam duas notas que, a cada aparição desta melodia, sobem em um grau: lá-sol, depois sib-lá, depois dó-sib.

The image shows a musical score for the third section of Salve Regina. It consists of two staves. The upper staff has three measures, each with a bracket above it labeled 'escala'. The lower staff has three measures, each with a bracket above it labeled 'escala'. The first measure of the lower staff has a bracket above it labeled 'tríade'. Below the lower staff, there are fingering numbers: 1 3 1 *5* *4* 1 for the first measure, 1 3 1 *6* *5* 1 for the second measure, and 1 3 1 *7* *6* for the third measure.

Figura 121. Análise da terceira seção de Salve Regina

Ambas as linhas reunidas numa única pauta:

The image shows the musical score from Figure 121 reduced to a single staff. The lyrics are: ad te sus - pi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le

Figura 122. Material da figura 121 reduzido a uma linha

Continuando na terceira seção, o primeiro compasso usa movimentos escalares em ambas as linhas. No segundo compasso, a linha superior continua usando movimentos escalares; a linha inferior utiliza o material melódico do ciclo I, aqui ligeiramente modificado como mostrarei depois. No terceiro compasso, movimentos escalares na linha superior, embora o seu âmbito estreito (uma quarta justa) possa fazer com que sejam interpretados como uma ornamentação da nota lá; a linha inferior aqui foi escrita livremente; a seta na próxima figura indica três notas que copiei da linha superior para começar a inferior. As notas seguintes não copiam a linha superior (não se trata de um cânone, a não ser por estas três notas), mas a sua direção sim.

Figura 123. Análise da terceira seção de Salve Regina

No segundo compasso da figura acima o ciclo I foi um pouco alterado. Suas três primeiras notas usam o mesmo intervalo da forma original (quinta justa), mas começando em outro grau da escala. Abaixo, o primeiro exemplo da Figura 124 mostra o ciclo I modificado, e o segundo mostra o ciclo I original. As seis últimas notas são rigorosamente as mesmas.

Figura 124. Ciclo I de Salve Regina modificado e o ciclo original

Ambas as linhas que analisamos agora, reunidas numa única pauta:

Figura 125. Material da figura 123 reduzido a uma linha

Em seguida aparece novamente o trecho instrumental (ou vocalizado, agora em “e”), sem alterações.

Terminado esse trecho, o texto volta e a música muda para o modo frígio. O centro continua a ser ré. A linha superior em movimentos escalares; a linha inferior enuncia um novo ciclo, que chamarei *ciclo II*. As notas marcadas com asterisco ornamentam o ciclo.

Figura 126. Seção frígia de Salve Regina, com o ciclo II na voz inferior

As duas linhas reunidas numa única pauta:

Figura 127. Material da figura 126 reduzido a uma linha

Na seqüência, o trecho “o clemens” continua na mesma idéia de uma escala na linha superior e o ciclo II na linha inferior.

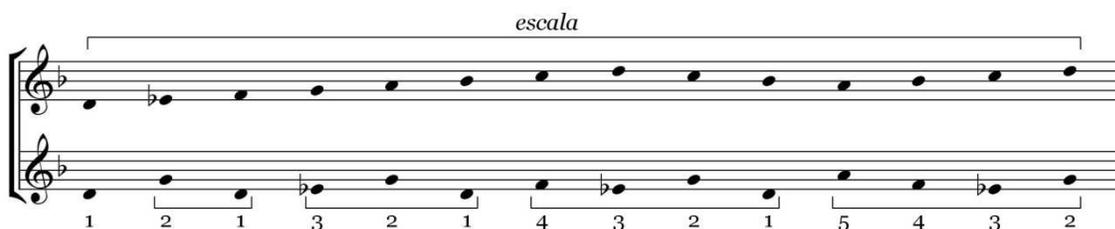


Figura 128. Análise de o clemens de Salve Regina

As duas linhas reunidas numa única pauta:

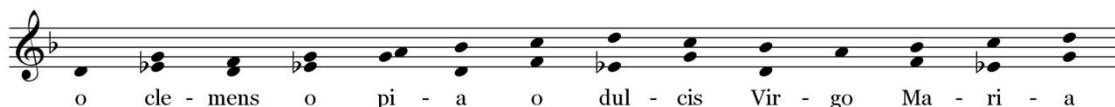


Figura 129. Material da figura 128 reduzido a uma linha

Em “ora pro nobis”, o modo é novamente eólio. Este é o único trecho da peça em que utilizei a técnica tintinabular, atribuindo à linha superior o papel de voz-T, na posição livre. Em dois momentos surge uma nota fora da tríade (marcados por um asterisco entre parênteses). A linha inferior usa o ciclo I, aqui variado por repetir alguns grupos de notas. É mesmo utilizada a inversão do ciclo I, como indica a Figura X:

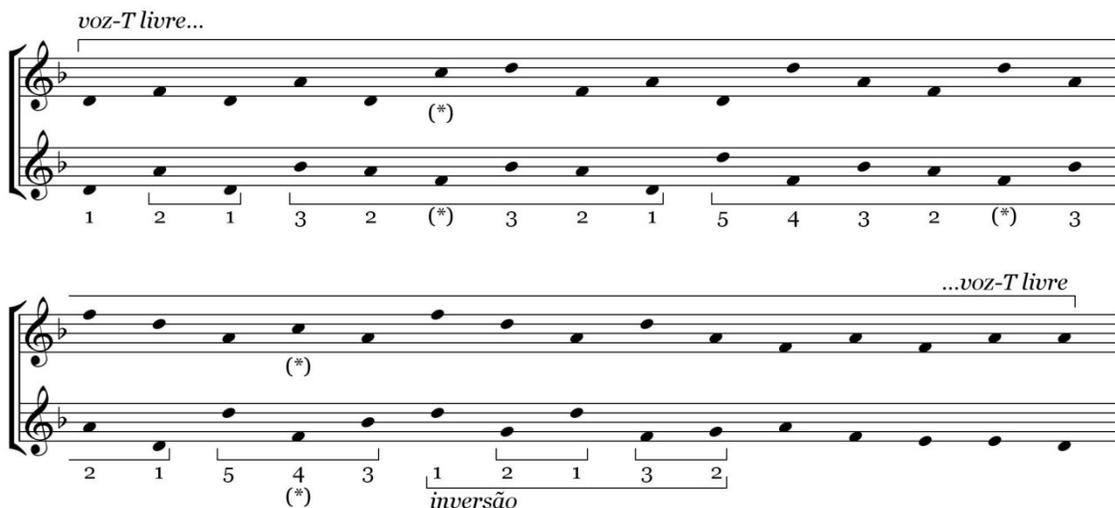


Figura 130. Análise de ora pro nobis de Salve Regina

As duas linhas reunidas numa única pauta:

O - ra pro no - bis San - cta De - i Ge - ne - trix ut di - gni
 ef - fi - ci - a - mur pro - mis - si - o - ni - bus Chris - ti. A - men.

Figura 131. Material da figura 130 reduzido a uma linha

Técnicas utilizadas em *Salve Regina*:

-alternância de modos com o mesmo centro: ré eólio, ré dórico, ré frígio, todos modos de terça menor.

-técnica tintinabular com a voz-T na posição livre

-ciclos; com ornamentação e inversão

-escalas como ornamentação e como base de ciclos

4.4. Per noctes (2003)

Cerca de um mês mais tarde¹⁰², escrevi uma peça para vozes e instrumentos sobre o texto latino do Salmo 133. Este Salmo é utilizado no Ofício das Completas do Sábado (“depois das Primeiras Vésperas do Domingo”). Com duas partes vocais e duas linhas instrumentais, sua instrumentação é aberta. Tendo-o chamado *Psalmus CXXXIII*, escolhi depois o título *Per noctes* (à noite), palavras que constam de seu texto.

A princípio estas linhas instrumentais haviam sido pensadas para vibrafone e glockenspiel. Logo depois, porém, decidi que a instrumentação não seria fixa. Mesmo as partes vocais podem ser executadas por instrumentos. Porém, como as partes instrumentais fazem em alguns momentos soar duas notas ao mesmo tempo, realizei algumas pequenas mudanças na instrumentação para quarteto de flautas doces que realizei em 2008. Isto inclui a ampliação formal da peça, já que em alguns trechos a parte de vibrafone tocava a duas vozes. Resolvi este problema fazendo repetir a seção, e em cada uma das repetições fazendo ouvir uma voz diferente. Por esta razão, a partitura para flautas doces tem 75 compassos, enquanto a partitura anterior tinha apenas 51. Além disto, foi necessário transpor a peça um tom acima para acomodá-la à tessitura das flautas doces.

O anexo II deste trabalho reproduz a partitura como foi escrita primeiramente: duas linhas instrumentais e duas linhas vocais.

O texto é apresentado duas vezes na composição. Ao musicá-lo, na primeira apresentação, escolhi processos aditivos numéricos que não se relacionam a ele. Uma nota é repetida três vezes, em seguida outra é repetida quatro vezes, depois cinco e assim por diante. A figura 132 mostra como isto se processa nos compassos de 1 a 9:

¹⁰² Setembro de 2003.

Figura 132. Início da parte vocal de Per noctes

A voz superior segue 2-3-4-5-6-(8). Os parênteses indicam que o 8 está fora da ordem, tendo sido pulado o número 7. A voz inferior segue 2-3-4-5-6-(6), e aqui os parênteses indicam que o 6 foi repetido, quando o certo teria sido tocar (ou cantar) uma nota sete vezes.

Este processo é usado em toda a primeira exposição do texto, que termina no compasso 17. De fato, o número 7 que ficou faltando na voz inferior é realizado por ela no compasso 11. A Figura 132 mostra a presença desses processos sempre aditivos. Utilizei mesmo um ciclo na voz inferior dos compassos 16-17, em que o número 2 se alterna com outro sempre maior a cada aparição: 2-3-2-4-2-5.

Na análise dos compassos 11 e 12 contei, como sendo um mesmo grupo, seqüências de notas diferentes. No caso das notas sobre a palavra “sanctuarium”, na linha superior, o número 5 se encaixa em relação ao número de notas que o processo aditivo pede para este momento. Na voz inferior, as sete notas podem ser consideradas uma ornamentação do si natural, que já havia sido ouvido sete vezes e volta nas últimas duas destas novas sete.

No compasso 14, a voz superior foi escrita livremente e não se enquadra nos processos que estou descrevendo.

11 2 3 4 5
 Ex - tol - li - te ma - nus ves - tras ad san - ctu - a - ri - um

7 (7) *5*

14
 et be - ne - di - ci - te Do - mi - num

5 *5*

16 1 2 3 4 1 2 3 (3)
 Be - ne - di - cat te Do - mi - nus ex Si - on qui fe - cit cae - lum et ter - ram

2 3 2 4 2 5 1

Figura 133. Processos aditivos na parte vocal de Per noctes

Uma nova seção começa, na composição, no compasso 22. Em andamento mais rápido, o texto é apresentado novamente, e outro método de musicá-lo foi utilizado. À maneira de Pärt, vinculei a escolha das notas ao número de sílabas de cada palavra.

Vimos neste trabalho que Pärt utiliza movimentos escalares e os relaciona ao número de sílabas de uma palavra, em algumas de suas peças. O sistema que usei assemelha-se aos de Pärt, mas não chega a ser usado por ele. Encontra-se explicado pela Figura 134: de uma escala de cinco notas (primeiro pentacorde de fá sustenido eólio), extraio tantas notas quantas forem necessárias para cada possível número de sílabas, buscando que os grupos sejam simétricos. Assim, ao escolher duas notas, tomo as extremas:

a primeira e a quinta. Ao escolher três, as extremas e a central: primeira, terceira e quinta. Ao escolher quatro, deixo de fora a central e tomo as restantes¹⁰³. Finalmente, todas as cinco notas para palavras de cinco sílabas.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Below the staff, the following phrases are written with their syllable counts above them:

- Escala
- Duas sílabas: Ec - ce
- Três sílabas: Do - mi - num
- Quatro sílabas: Be - ne - di - cat
- Cinco sílabas: Be - ne - di - ci - te

Figura 134. Palavras com diversos números de sílabas musicadas conforme a escala

A figura acima mostra as notas em ordem ascendente, mas na música não obrigatoriamente aparecem assim. Ademais, esta escala é utilizada nos quatro primeiros compassos (23-26); nos três seguintes (27-29) ela é “deslocada”, isto é, ocorre uma modulação; mas a idéia permanece a mesma. No compasso 27 o centro é sol: as palavras de duas sílabas usam as notas ré e sol; os monossílabos, que pelo sistema usado nos compassos 23-26 deveriam usar o si bemol, usam o centro do modo, sol; nos compassos 28-29 o centro da escala é mi, e o sistema é rigorosamente o mesmo usado no início: monossílabos usando a terça (sol, em “per”).

Está reproduzido abaixo o trecho que vai do compasso 22 ao 29. A voz inferior canta em quintas paralelas à linha da voz superior.

The image shows a musical score for two voices. The top staff is the upper voice and the bottom staff is the lower voice. The score starts at measure 22 with a tempo marking of ♩=192. The time signature changes from 14/4 to 7/4, then 6/4, 4/4, and 5/4. The lyrics are:

22 Ec - ce be - ne - di - ci - te Do - mi - num om - nes ser - vi

26 Do - mi - ni qui sta - tis in do - mo Do - mi - ni per noc - tes

¹⁰³ O exemplo com quatro notas é teórico, já que nesta seção não aparecem palavras tetrassílabas. A palavra “benedicat” aparece mais adiante, mas aí o processo já é outro.

Figura 135. Escolha das notas para cada palavra nos compassos 23-29 de Per noctes

Em seguida, o trecho que vai do compasso 33 ao 36 foi escrito livremente. Os compassos 38-40 utilizam um tetracorde, uma escala de quatro notas. Este tetracorde faz parte do pentacorde utilizado nos compassos 23-26; deste foi excluída a terça.

Um sistema mais à maneira de Arvo Pärt é usado para atribuir sílabas às notas: uma sílaba, primeiro grau; duas sílabas, primeiro e segundo graus; e assim por diante, pensando de modo ascendente, conforme mostra a próxima figura.

Uma sílaba Duas sílabas Três sílabas Quatro sílabas

Ex - tol - li - te ma - nus ves - tras ad san - ctu - a - ri - um et be - ne - di - ci - te Do - mi - um

Be - ne - di - cat te Do - mi - nus

ex Si - on qui fe - cit cae - lum et ter - ram

Figura 136. Palavras com diversos números de sílabas musicadas conforme a escala

Os compassos 41 e 42 foram escritos livremente, utilizando somente as notas de tríade de fá sustenido menor.

A figura 137 mostra a parte das vozes nestes compassos que vão de 33 a 42.

33 36 40

Ex - tol - li - te ma - nus ves - tras ad san - ctu - a - ri - um et be - ne - di - ci - te Do - mi - um

Be - ne - di - cat te Do - mi - nus

ex Si - on qui fe - cit cae - lum et ter - ram

Figura 137. Escolha das notas para cada palavra nos compassos 38-42 de Per noctes

As linhas instrumentais de *Per noctes* utilizam procedimentos já descritos até aqui. Já no compasso 7, em sua primeira entrada, a linha superior usa a seqüência 1-2-3-4 para as repetições de notas, enquanto a linha inferior usa 4-3-2-1.

Embora o número 4 na linha superior não tenha sido realizado na forma de quatro execuções da mesma nota, levo em conta, no momento da composição, o fato de sua última nota ser igual ao do ciclo anterior, de três notas, considerando-a assim uma realização do número 4.

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Staff I is in the treble clef and staff II is in the bass clef. Both are in 3/4 time. The score starts at measure 6. Staff I has a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated above the notes. Staff II has a sequence of notes with fingerings 4, 3, 2, and 1 indicated above the notes. The notes are mostly eighth notes, with some beamed together. The key signature has one flat (Bb).

Figura 138. Processos aditivos na parte instrumental de *Per noctes*

Nos compassos 16-17, pela primeira vez na peça, fiz uso da técnica tintinabular. A voz-M é, aqui, um fluxo de colcheias composto livremente. A voz-T, na linha instrumental inferior, centra-se na tríade de sol menor. A posição é livre.

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Both are in 3/4 time. The score starts at measure 16. Staff I has a sequence of notes with a complex, irregular rhythm, characteristic of the tintinnabular technique. Staff II has a sequence of notes that form a triad (sol menor) and are repeated in a steady, rhythmic pattern. The key signature has one flat (Bb).

Figura 139. Técnica tintinabular nos compassos 16-17 de *Per noctes*

Nos compassos 22-45, isto é, na segunda exposição do texto, construí as linhas instrumentais por meio de ciclos, o primeiro dos quais é enunciado pela segunda linha instrumental no compasso 22, que chamarei de *ciclo I*.

Como a linha instrumental inferior foi originalmente escrita a duas vozes, a próxima figura mostra esta seção da peça em três pautas, de maneira a facilitar a visualização da análise de cada uma das três linhas compostas independentemente.

O ciclo I está presente em vários momentos, sendo utilizado por todas as vozes. Nos compassos 23-25 é mesmo utilizada a sua inversão, pela linha instrumental superior. Vários outros ciclos surgem, e estão todos analisados na próxima figura. Para não confundir um ciclo com o seguinte ou com o precedente na mesma linha, indiquei com o sinal S (*segno*) o início de cada um deles. *Próximas três páginas: figura 140.*

22 =192

I inversão do ciclo I

5 1 4 1 3 1

II

ciclo I

1 2 2 1 2 1 1 2 2 1 3 3 1 4 4 1 1 5 1 6 6 1 5 5

ciclo I

1 2 1 3 1 4 1 5 1 6 1 5 1 4 1 3 1

28

I ciclo I

2 1 3 1 4 1 5 3 a b a 4 a b a 5 a b b a 4 a b b a 3 a b b a 4 a b b a

II ciclo I

3 1 4 1 5 1 4 1 3 1 4 1 5 1 4 1 3 1 4 1 5 1 4 1

32

I

5 a b b a 4 a b b a 1 a 2 a 1 a - 1 a 1 a

II

variação do ciclo I

3 1 4 1 5 1

37

I

5 1 1 4 1 1 3 1 1 4 1 1

II

ciclo I

1 a a a b 1 a a a b 2 a a a b 1 a a a b

42

I

5 1 1 4 1 1 3 1 1 4 1 1 4 5 1 1 4

II

2 a a b 1 a a b 2 a a b 1 2 a a b 1 a a b 2 a a b 1 2 a a b 1 a a b 2 a a b 1

Últimas três páginas: figura 142.

Nos últimos seis compassos da composição, terminada a segunda apresentação do texto, a linha instrumental inferior executa, um semitom acima, a parte das vozes nos compassos 1-9. Uma interrupção, no compasso 49, ocorre para o primeiro *Amen*, nas vozes e na linha instrumental superior. Um segundo *Amen* conclui a peça, no compasso 51.

The image displays a musical score for two staves, labeled I and II. The score is divided into two systems. The first system covers measures 46 to 49. Measure 46 is marked with a box containing '46' and a tempo marking '♩=160'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. Staves I and II are shown with various notes and rests. The second system covers measures 50 to 51. Measure 50 is marked with a box containing '50'. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 10/4. The notation continues with notes and rests on both staves.

Figura 141. Final de Per noctes

A figura seguinte apresenta um panorama harmônico de *Per noctes*. Os números se referem aos compassos. Nos casos em que todas as notas de uma escala (ou quase todas) estão indicadas, trata-se do modo utilizado naquele trecho – como os compassos 16-17, 18-19 etc. Quando poucas notas são indicadas, como nos compassos 1-6, 11-15, 20 etc., ou todas as notas soam como acorde ou elas são o conjunto de todas as alturas utilizadas, mesmo que não simultaneamente, no trecho dado.

Figura 142. Panorama harmônico de *Per noctes*

Técnicas utilizadas em *Per noctes*:

- notas repetidas, à maneira das recitações salmódicas, como em Pärt
- processos aditivos
- ciclos
- técnica tintinabular com a voz-T em posição livre

4.5. Ao Anjo da Guarda

No Anexo IV deste trabalho está reproduzida a partitura de *Álef*, a primeira das seis peças que compõem a série *Ao Anjo da Guarda*, op.43, composta em 2004 e 2005, para piano solo¹⁰⁴. Nesta composição se alternam dois elementos: uma monodia e um refrão em acordes.

A monodia, sendo naturalmente uma única melodia desacompanhada, traz um detalhe adicional que é o uso do pedal direito do piano durante toda a sua extensão. Embora o caráter monódico permaneça claro, nenhuma das notas é abandonada, continuando a soar até que não se as possa mais ouvir. Ainda assim, note-se que a melodia se desenvolve

¹⁰⁴ As seis peças levam como título o nome das seis primeiras letras do alfabeto hebraico: álef, beit, guímel, dálet, hei e vav.

sempre sobre as mesmas cinco notas: sol, lá, si, ré e mi. O total desta escala, portanto, só deixa de ser ouvido quando o pedal é tirado no compasso 11, ao término desta primeira seção. Sua construção segue um processo aditivo:

compasso	processo aditivo	ciclo do processo aditivo
1	(<i>acorde</i>)	(<i>acorde</i>)
2	A	A
3	AB	AB
4	ABC	ABC
5	ABCD	ABCD
6	ABCDEF	ABCDE <u>A</u>
7	ABCDEFG	ABCDE <u>AB</u>
8	ABCDEFGH	ABCDE <u>ABC</u>
9	ABCDEFGHI	ABCDE <u>ABCD</u>
10	ABCDEFGHIJ	ABCDE <u>ABCDE</u>
11	ABCDEFGHIJK	ABCDE <u>ABCDEA</u>

A segunda coluna mostra como ocorre o processo aditivo, cada letra representando uma nota. No final a melodia conta já com onze notas, representadas aqui pelas letras de A a K. Entretanto, ao chegar a letra F, ela repete a letra A; e quando chega a vez de G, temos B. A seqüência ABCDE começa novamente, e é isto que indico aqui na terceira coluna com o ABCDE sublinhado, e, no final, com a letra A duplamente sublinhada, na terceira aparição da primeira nota da melodia.

No compasso 6 fiz com que a melodia recebesse duas notas novas, e não apenas uma. Uma pequena imperfeição que apliquei “arbitrariamente”, como procurando dar um sutil aspecto artesanal e ligeiramente menos rigoroso à melodia.

Outra melodia construída aditivamente começa no compasso 24 e vai até o compasso 34. A escolha das notas segue um padrão de grupos de três notas contíguas: lá-si-dó (1-2-3), fá-mi-ré (3-2-1) e fá-sol-lá (3-2-1). Quando ao processo aditivo, é semelhante ao da primeira melodia, com o uso de uma nota adicionada no meio, e não no fim da melodia. Esta nota está indicada na tabela abaixo por um x minúsculo para facilitar a leitura.

Os compassos 33 e 34 repetem frases da primeira melodia, e por essa razão não aparecem nesta tabela.

24	A
25	AB
26	ABC
27	ABCD
28	ABCDE
29	ABCDEF
30	ABCDEFG
31	ABCDEFxG
32	ABCDEFxGH

Nos compassos que vão de 50 a 60 a primeira melodia (cps. 1-11) é repetida, mas agora não mais como monodia. A mão esquerda provê um acompanhamento tintinabular na tríade de ré menor. Aqui se trata da idéia de utilizar uma voz-T numa tríade que não é a do primeiro grau do modo (a melodia está em lá menor natural, ou lá eólio). A posição da voz-T é livre.

São, portanto, três as seções que vimos: as melodias dos compassos 1-11, 24-34 e 50-60. O refrão em acordes se faz presente nos compassos 12-23, 35-49 e 61-80. Embora as seções utilizem a mesma melodia na voz superior, variam no número de compassos devido

à extensão da duração de alguns acordes (no caso da segunda aparição) e ao maior número de repetições (no caso da terceira aparição).

Este refrão em acordes utiliza uma melodia simples em ritmo trocaico que poderíamos chamar de “melodia tintinabular”, devido ao fato de utilizar somente as notas da tríade de lá menor. Consta de quatro compassos (12-15), que na primeira aparição é ouvida três vezes (12-15; 16-19; 20-23). Na segunda aparição também é ouvida três vezes (35-39; 40-44; 45-49). São cinco compassos porque o último acorde tem sua duração estendida por mais um compasso. Na terceira e última aparição, a frase volta aos quatro compassos, mas é ouvida cinco vezes (61-64; 65-68; 69-72; 73-76; 77-80).

Finalmente, *Álef* conclui com uma pequena e silenciosa coda sobre as notas lá e mi, primeiro e quinto graus da escala da peça.

Técnicas usadas em *Álef*:

- técnica tintinabular na posição livre
- técnica tintinabular com voz-T em tríade diferente da principal da voz-M
- processo aditivo
- ciclos

4.6. Liturgia nº1

Escrita já em 2007, a *Liturgia nº1*, op. 47, para piano solo, é a composição que veremos agora. É formada por quatro movimentos:

- I. Alfa de Paus, São Miguel.
- II. Beta de Copas, São Gabriel.
- III. Gama de Espadas, São Rafael.
- IV. Delta de Ouros, Santo Anjo da Guarda.

Inicialmente, escrevi em meu caderno de esboços o ciclo mostrado na próxima figura, na letra A. São terças, ora maiores, ora menores, seguindo a escala diatônica. Cada par de notas formando uma terça se move por grau conjunto, descendo, e depois subindo. Este ciclo é fechado: não há acréscimos de notas.

Este ciclo é exposto na música, literalmente, logo de início, nos compassos de 1 a 5 e novamente nos compassos de 12 a 16. Cada uma destas exposições é finalizada com a reiteração de uma quinta dó-sol, afirmando enfaticamente dó eólio.

No compasso 24 é exposta uma melodia composta a partir do ciclo. Para escrevê-la, ornamentei o ciclo utilizando duas idéias:

1 – formar graus conjuntos

2 – formar tríades

Graus conjuntos e tríades são a base da técnica tintinabular. E estas duas idéias foram realizadas da seguinte maneira: *(o texto continua depois dos exemplos)*

Piano

$\text{♩} = \text{ca. } 140$

Alfredo Votta, op.47
2007

Liturgia

nº1

2

I. Alfa de Paus. São Miguel.

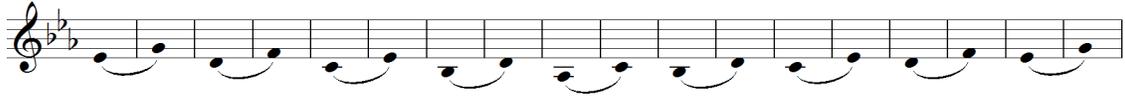
3

5

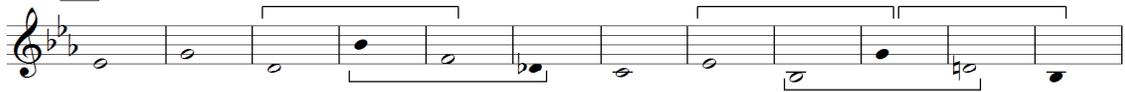
12

14

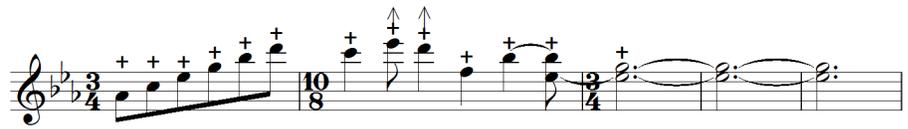
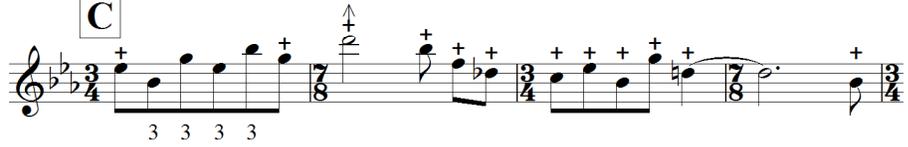
A



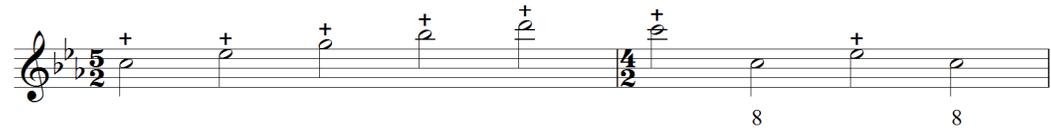
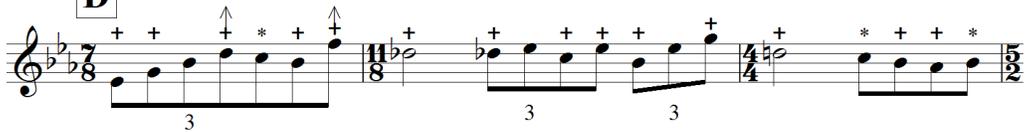
B



C



D



Duas páginas anteriores: Figura 143. Início da Liturgia nº1, op.47 e Figura 144. Ciclo e temas usados no primeiro movimento da Liturgia nº1

1 – formar graus conjuntos: preenchendo com as notas intermediárias os graus disjuntos existentes no ciclo

2 – formar tríades: completando com novas notas os intervalos que proporcionem a construção de uma tríade – basicamente as terças e as quintas, mas também suas inversões, as sextas e as quartas.

A ornamentação do ciclo, mostrada na letra B, utiliza apenas a idéia de formar tríades. Não formei tríades no ciclo inteiro, pois isto tornaria o material muito desinteressante para minhas intenções.

Compus, então, o tema mostrado na letra C, que em seu início ainda acrescenta, ao ciclo da letra B, algumas novas notas para formar tríades, indicadas aqui com o número 3. A idéia das notas que fazem formar graus conjuntos foi utilizada no tema mostrado na letra D, nas quais essas notas foram marcadas aqui com um asterisco. Novamente aparece o número 3, quando se formou uma tríade, e mesmo o número 8, indicando aqui que se adicionou a oitava de uma nota sem que esta oitava fizesse parte do ciclo original.

Estes dois temas são ouvidos, portanto, neste primeiro movimento da *Liturgia nº1*. O primeiro deles, nos compassos 24-32. O segundo, mais adiante, nos compassos 43-49.

Antes da aparição do segundo tema o primeiro é repetido, mas com uma modificação substancial. Vejamos os compassos 33-42.

33 (8) tema o tema recomeça transposto

38 (8) extensão para retornar como no tema original breve extensão, o tema termina uma segunda abaixo

Figura 145. Compassos 33-42 do primeiro movimento da Liturgia n°1

Depois de dois compassos em sua altura original, o tema recomeça transposto. A primeira nota do terceiro compasso é dó, que, sem a transposição, seria a nota deste momento. Mas ela se torna a nova nota inicial do tema, agora uma terça maior mais grave.

No compasso 39 acrescentei uma nota (eram seis no tema original) para fazer o harpejo chegar à nota original do tema, sem transposição, no compasso 40. Os compassos 40 e 41 são idênticos aos da forma original do tema – exceto que no fim do 41 há uma pequena extensão que faz o tema finalizar uma segunda maior abaixo, em ré bemol.

No compasso 43 o segundo tema é introduzido. Porém, não exatamente como na letra D do penúltimo exemplo, mas uma quinta justa acima, começando em si bemol. Este si bemol forma, com o ré bemol do compasso anterior, uma relação de terça colocada neste momento consciente e propositadamente, devido à sua cor peculiar.

Esta exposição do segundo tema toma os compassos de 43 a 49. Ele é imediatamente reexposto, na altura mostrada pelo penúltimo exemplo, em mi bemol, nos compassos que vão de 50 a 56.

Tem então início uma seção em que se amplia na tessitura do piano a idéia do harpejo de terças do primeiro tema (compasso 39, veja o último exemplo). São os compassos de 57 a 68, que cito aqui integralmente.

57

60

63

65

67

Figura 146. Compassos 57-68 do primeiro movimento da Liturgia nº1

Logo em seguida ouve-se novamente o primeiro tema, com um processo de recomeço e transposição como em sua segunda aparição; a transposição, porém, ocorre num ponto diferente; não se retorna à altura original e uma extensão faz o tema finalizar em mi maior, um semitom acima do original.

The musical score consists of two systems. The first system, labeled with measure 69, shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line is marked 'tema recomeça transposto' and '8va'. The second system, labeled with measure 73, shows the continuation of the melodic line, marked 'extensão' and 'tema finaliza em mi maior'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various time signatures (6/8, 3/4, 2/8, 7/8).

Figura 147. Compassos 69-75 do primeiro movimento da Liturgia nº1

Este término do tema em mi maior soa luminoso, especialmente devido ao retorno do ciclo, no compasso seguinte, começando pela nota mi bemol, num campo diatônico de dó eólio ou mi bemol maior, isto é, um semitom mais grave, sugerindo uma diminuição da luz.

O ciclo, com algumas poucas notas adicionadas verticalmente (como uma harmonização), dá lugar a um final em que se afirma firmemente sol frígio, que nunca havia sido ouvido na composição. As notas de sol frígio são as mesmas do dó eólio do ciclo, mas a enfática polarização da quinta sol-ré não deixa dúvidas quanto ao status de sol como primeiro grau do modo agora utilizado, vindo como novidade para encerrar o primeiro movimento.

Técnicas utilizadas em *Alfa de Paus, São Miguel da Liturgia nº1*:

- ciclos
- ornamentação de ciclos

- uso dos ciclos para a composição de melodias
- cânnon mensurado (cps.65-68)
- transposição parcial de uma melodia, incluindo o seu reinício a partir de uma nota pertencente a um outro ponto seu
- monodia, ainda que “instrumentada”, ao piano, para as duas mãos, em diferença de duas oitavas; mas também monodia pura.

4.6.1. 2º, 3º e 4º movimentos da Liturgia nº1

No terceiro movimento da *Liturgia nº1* servi-me da idéia de utilizar uma melodia como fonte de um modo melódico para a composição de outra melodia. Na época, minha atenção era chamada para o fato de que nos *ragas* da música indiana a escala não é considerada da mesma maneira que pensamos no Ocidente, isto é: todas as notas em direção ascendente, e então as mesmas notas em direção descendente. A versão descendente, com freqüência, é diferente da ascendente, e pode incluir notas que aquela não possui, e vice-versa. É comum também que haja repetições de notas; por exemplo, uma escala ascendente do tipo dó – ré – mi – sol – fá – sol – sib – dó¹⁰⁵. A escala também, muitas vezes, informa as seqüências de notas possíveis, e pode acontecer que duas notas específicas, embora façam parte da escala, nunca possam suceder uma à outra.

Isto ocorre, sem dúvida, no sistema modal do canto gregoriano também, embora a bibliografia comente menos este aspecto no canto gregoriano do que a bibliografia da música indiana.

Desejei tomar, portanto, uma melodia, e dentro do seu modo propriamente dito (não apenas o tesouro de notas, mas também os magnetismos internos, as sucessões possíveis) escrever outras melodias. Tomei, portanto, o primeiro tema do primeiro movimento da *Liturgia nº1*, já citado anteriormente, e anotei suas sucessões possíveis de notas, sempre duas a duas.

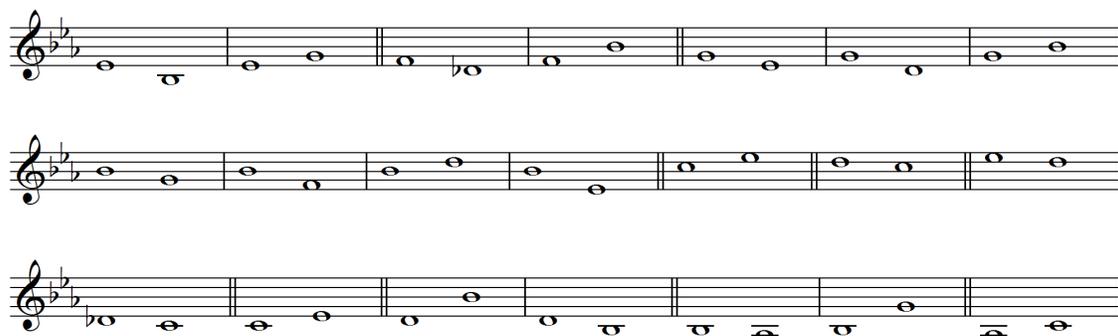
Por exemplo: começando com a nota mi bemol, tomei todas as suas aparições e anotei a nota seguinte, verificando que só havia duas: si bemol e sol. Somente estas duas

¹⁰⁵ O exemplo é hipotético. O *sol* antes e depois do fá é o mesmo.

notas podem vir depois de mi bemol no modo específico, “pessoal” desta melodia. Portanto, meu novo tema seguiria esta regra.

Fiz o mesmo com todas as outras notas. Mais um exemplo: a nota sol. Ela é sempre sucedida por mi bemol, ré ou si bemol, nunca por outra.

Assim obtive um modo cuja peculiaridade é permitir apenas os seguintes pares de notas em sucessão:



80 $\text{♩}=\text{ca.144} / \text{♩}=\text{ca.72}$

(ped.)

83

86 *8va*

89 *(8)*

92 *3:2*

97 *3:2*

Figura 149. Final do último movimento da Liturgia n° 1

A mesma técnica apliquei ao tema que abre o segundo movimento da *Liturgia nº1*. Logo de início ele é exposto três vezes: uma em monodia, em sua forma original; na segunda vez, ornamentado; e na terceira acompanhado de uma voz-T em posição livre.

The image shows three staves of musical notation for the beginning of the second movement of *Liturgia nº1*. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = \text{ca. } 76$. The second staff is marked with a '2' in a box, indicating a second variation. The third staff is marked with a '3' in a box, indicating a third variation. The music is in a key with two flats and a 3/8 time signature. To the right of the staves, the text reads: II. Beta de Copas. São Gabriel.

Figura 150. Início do segundo movimento da Liturgia nº1

Deduzi seus movimentos melódicos:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs, representing the melodic pairs extracted from the original music.

Figura 151. Pares de notas obtidos do início do segundo movimento da Liturgia nº1

E, a partir deles, escrevi alguns temas ouvidos nos movimentos seguintes. Utilizei os movimentos melódicos acima na altura em que os citei, mas também transpostos, como mostrarei agora.

Primeiramente, no terceiro movimento, um tema de três compassos, ouvido três vezes, nos compassos 24-32. A melodia está em mi bemol eólio (menor natural), embora

falte o dó bemol na armadura de clave; ele não faz falta, porém, já que a nota dó não aparece na melodia. De fato, esta nota aparece, sim, no acompanhamento em quintas, dando um sabor dórico ao trecho.

24

pedal em cada compasso
pedal on each bar

27

30

Figura 152. Compassos 24-32 do terceiro movimento da Liturgia nº1

Neste mesmo terceiro movimento, agora em si bemol eólio, surge este tema nos compassos 58-63:

58

pedal em cada compasso
pedal on each bar

61

Figura 153. Compassos 58-63 do terceiro movimento da Liturgia nº1

No quarto movimento, o tema dos compassos 34-47 também segue os movimentos melódicos de que tratamos:

Figura 154. Compassos 34-47 do último movimento da Liturgia nº1

Uma variação desse tema, tornando-o mais simples e, de modo geral, aumentando os valores das notas, é sobreposta ao ciclo em terças do primeiro movimento:

Figura 155. Compassos 51-60 do último movimento da Liturgia nº1

Nos três compassos intermediários entre os últimos dois trechos citados, aparece uma melodia também calcada nos movimentos melódicos de que falo:

The image displays three systems of musical notation for measures 48, 49, and 50. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 10/2. Measure 48 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 49 and 50 show a more complex melodic line in the right hand, with an 8va marking above the staff, and a bass line in the left hand.

Figura 156. Compassos 48-50 do último movimento da Liturgia nº1

Em meus esboços, ao me referir a esta técnica eu usei a palavra “modalização”, pensando no fato de que a partir de uma melodia eu deduzo os movimentos melódicos possíveis, obtendo um *modo*, de fato. Considero o termo apropriado, embora eu não necessariamente proponha que a técnica seja assim denominada por outros. Ainda que eu a utilize, existe uma objeção que eu mesmo coloco em relação a seu uso: ao falar da “modalização” de uma melodia, seria possível imaginar que a tal melodia seja *objeto* da ação de modalizar, isto é: que a melodia passa por alguma transformação denominada modalização. Como demonstrei, não é o que ocorre: a melodia não é *objeto*, e sim *fonte*: ela proporciona um número limitado de movimentos melódicos possíveis que serão a base de novas melodias.

A técnica tintinabular também é utilizada na *Liturgia nº1*, em dois momentos, ambos na posição livre. O primeiro é no terceiro compasso do segundo movimento, já citado acima. O segundo, no mesmo movimento, está nos compassos de 16 a 22. O registro da

voz-T, muito mais agudo do que o da voz-M, foi assim colocado como idéia de “instrumentação”, com a finalidade de soar diferente da voz-M e não em fusão com ela. No quinto compasso a voz-M silencia, e a mão esquerda começa sua própria voz-T, com outro centro (mi bemol), colorindo a voz-T do extremo agudo:

Figura 157. Compassos 16-22 do primeiro movimento da Liturgia nº1

O segundo movimento da *Liturgia nº1* traz tem a peculiaridade de usar algo que poderia ser chamado de bitonalidade; “poderia”, porque não se trata de outra coisa senão uma variação da idéia de executar uma melodia em oitavas. Nestes momentos “bitonais” ambas as linhas executam a mesma melodia, embora em diferentes transposições. Novamente, se trata de um efeito timbrístico de “instrumentação”.

Utilizei, para tanto, armaduras de clave distintas para a mão direita e a mão esquerda. O primeiro momento ocorre já a partir do quarto compasso do segundo movimento: mi bemol maior e mi maior se fundem numa tonalidade (ou modo) que não é nenhuma das duas separadamente.

Figura 158. Bitonalidade no segundo movimento da Liturgia nº1

Os três momentos “bitonais” da obra inteira ocorrem neste segundo movimento, sendo relativamente breves.

Técnicas utilizadas em toda a *Liturgia nº1*, incluindo as já mencionadas com relação ao seu primeiro movimento:

- ciclos
- ornamentação de ciclos
- uso dos ciclos para a composição de melodias
- modalização de melodias para a composição de outras
- cânon mensurado
- transposição parcial de uma melodia, incluindo o seu reinício a partir de uma nota pertencente a um outro ponto seu.

-monodia, ainda que “instrumentada”, ao piano, para as duas mãos, em diferença de duas oitavas; mas também monodia pura.

-“bitonalidade” como técnica de “instrumentação”, para efeito timbrístico. Este ponto se relaciona ao anterior, da monodia.

-técnica tintinabular, inclusive com a voz-T muito distante, na tessitura, da voz-M, como efeito de instrumentação, com o propósito de separá-las e não de fundi-las.

4.7. Liturgia nº2

A *Liturgia nº2*, op. 50, composta para piano solo em 2008, compõe-se de três movimentos¹⁰⁶:

I. Per Signum Crucis

¹⁰⁶ Em português, respectivamente: “pelo Sinal da Cruz”, “far-vos-ei pescadores de homens” e “à Sagrada Família”.

II. Faciam vos piscatores hominum

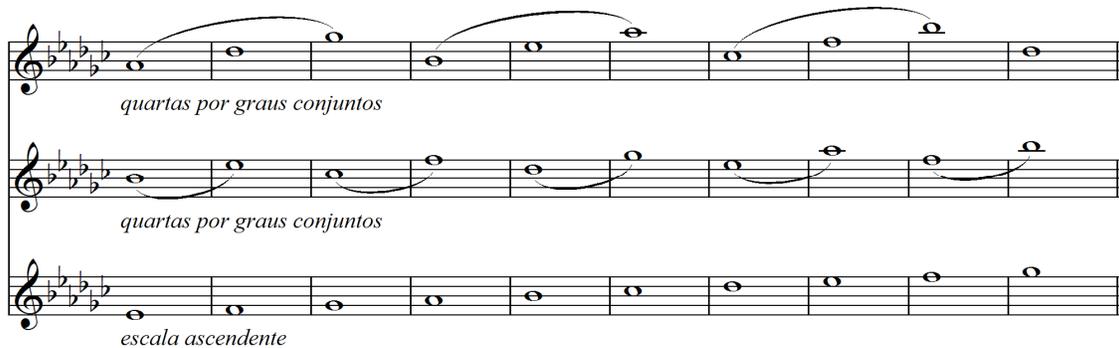
III. Ad Sanctam Familiam

Recorri novamente aos ciclos como fonte de figuras melódicas na composição desta peça. Desta vez sobrepos três ciclos simples, como mostra a próxima figura.

Na linha superior, um ciclo de quartas justas em grupos de três, sendo a primeira nota de cada grupo um grau conjunto acima da primeira nota do grupo anterior.

Na linha intermediária, a mesma idéia da linha superior, porém em pares de notas.

Na linha inferior, uma simples escala ascendente.



The figure shows three staves of music in a single system. The top staff contains three groups of three notes each, with a slur over each group. The notes in each group are separated by a fourth, and the first note of each group is a half step higher than the first note of the previous group. The middle staff contains two groups of two notes each, also with a slur over each group, following the same intervallic pattern as the top staff. The bottom staff is a simple ascending scale of eighth notes.

Figura 159. Três ciclos sobrepostos para a Liturgia nº2

Composto este quadro, entrelacei os ciclos numa única linha, lendo primeiro a linha inferior, depois a intermediária, e finalmente a superior, e seguindo a leitura da esquerda para a direita. Eis a linha obtida:



The figure shows a single staff of music. The notes are arranged in a sequence that follows the order of the three cycles from Figure 159: first the bottom staff's notes, then the middle staff's notes, and finally the top staff's notes, all read from left to right.

Figura 160. Ciclo da Liturgia nº2, formado pelo entrelaçamento dos três ciclos da figura 162

Este novo ciclo, construído pelo entrelaçamento de três ciclos, foi a base da melodia que abre a composição. Algumas ornamentações foram acrescentadas, e foram sempre realizadas com o método de formar tríades ou graus conjuntos:

Alfredo Votta, op.50
2008

Piano

2

3

Liturgia nº2

I. Per Signum Crucis

Figura 161. Início da Liturgia nº2

Um pouco adiante, nos compassos 7-13, surge uma nova figura, de ritmo trocaico, baseada também nas primeiras notas do ciclo. Ela se torna um ostinato na mão esquerda, enquanto a direita a estende.

Figura 162. Compassos 7-13 do primeiro movimento da Liturgia nº2

Este tema, variado, é harmonizado de maneira tintinabular próximo do fim da peça, nos compassos 39 e 42. Os compassos de 39 a 51 (fim do primeiro movimento) vão reproduzidos aqui, na próxima página. A figura de quatro notas dos compassos 40-41 e 43-44 encontram sua origem no primeiro tema do movimento, no compasso 2, já citado.

Nos compassos que vão de 45 a 48 este tema de ritmo trocaico é acompanhado pela sua própria inversão, na mão esquerda.

39

Musical score for measures 39-41. The piece is in a key with five flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/8 time. Measure 39 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 40 features a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 41 continues the melodic lines in both hands. The score includes dynamic markings such as mf and pp , and articulation like slurs and accents.

42

Musical score for measures 42-44. This system continues the piece in the same key and time signature. Measure 42 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 43 features a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 44 continues the melodic lines in both hands. The score includes dynamic markings such as mf and pp , and articulation like slurs and accents.

45

Musical score for measures 45-46. The piece continues in the same key and time signature. Measure 45 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 46 continues the melodic lines in both hands. The score includes dynamic markings such as mf and pp , and articulation like slurs and accents.

47

Musical score for measures 47-48. The piece continues in the same key and time signature. Measure 47 features a melodic line in the right hand with an $8va^{-1}$ marking and a bass line in the left hand. Measure 48 continues the melodic lines in both hands. The score includes dynamic markings such as mf and pp , and articulation like slurs and accents.

49

Musical score for measures 49-51. The piece continues in the same key and time signature. Measure 49 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 50 continues the melodic lines in both hands. Measure 51 concludes the system with a double bar line. The score includes dynamic markings such as mf and pp , and articulation like slurs and accents.

Para o segundo movimento da *Liturgia n°2* realizei a modalização não de um tema escrito por mim, mas de uma melodia gregoriana, de cujo texto foram retiradas as palavras do título. O movimento é intitulado *Faciam vos piscatores hominum*, isto é: “far-vos-ei pescadores de homens”, conforme o Evangelho de São Mateus. A melodia gregoriana se encontra no modo 8, e o Graduale Romanum a prescreve para a comunhão dos anos litúrgicos A e B no Terceiro Domingo do Tempo Comum.

Como mostrei anteriormente, a modalização elenca os pares de notas de uma melodia, mostrando por quais outras notas as notas são sucedidas. Nesta peça procedi da mesma maneira, mas também anotei os *trios* de notas, e não apenas os pares. Eles também foram a base da composição de temas do segundo movimento.

O exemplo a seguir lista todos os pares de notas e todos os trios de notas da melodia *Venite post me, faciam vos piscatores hominum*.

Pares

Trios

The image displays musical notation for two sections: 'Pares' and 'Trios'. The 'Pares' section consists of two staves of music, each containing four measures of music with pairs of notes. The 'Trios' section consists of ten staves of music, each containing four measures of music with groups of three notes. The notes are arranged in a way that illustrates the melodic movements of two and three notes.

Figura 164. Movimentos melódicos de duas e de três notas obtidos da antífona Venite post me, faciam vos piscatores hominum

Também o terceiro movimento da *Liturgia n°2*, intitulado *Ad Sanctam Familiam* (“à Sagrada Família”) foi escrito com base na modalização de uma melodia gregoriana; desta vez, do hino *Dulce fit nobis*, prescrito para a Festa da Sagrada Família. Foram novamente usados os métodos por pares e por trios de notas.

Ad Sanctam Familiam, o movimento mais longo da *Liturgia n°2*, foi composto como uma espécie de tema e variações, em que um tema ou grupo de temas é exposto e seguido por variações que o adornam. Entretanto, as variações não se apresentam começando pela mais simples e fazendo ouvir trechos cada vez mais ornamentados. Embora a composição realmente se tenha dado desta forma, coloquei uma variação mais florida no início, e as subseqüentes vão perdendo seus enfeites até se chegar a figuras mais básicas. De fato, chega-se ao tema, nos compassos 53-55:

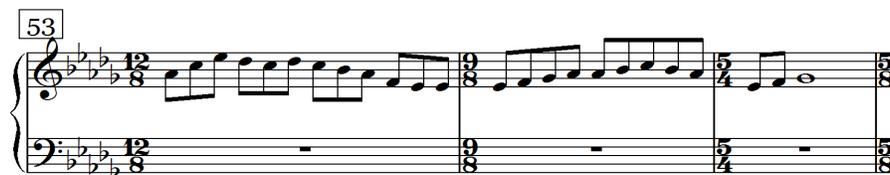


Figura 165. Tema do terceiro movimento da Liturgia n°2

Os compassos anteriores, portanto, são sua primeira variação (cps.45-52):



Figura 166. Primeira variação do tema do terceiro movimento da Liturgia n°2

O método utilizado na composição desta primeira variação é o de preencher os graus disjuntos, formando assim movimentos escalares. Usei também um processo aditivo,

estendendo o tema pela repetição de suas últimas três notas e fazendo a variação terminar no lá bemol. Este processo é freqüentemente empregado ao longo de todo o terceiro movimento; é aplicada também a idéia de desdobrar a melodia em duas vozes ou simplesmente acrescentar uma nota a pretexto de, numa variação posterior, formar uma tríade. Por esta razão, há trechos em que são abundantes as terças e graus conjuntos; por exemplo, nos compassos 275-282.

*Figura 167. Terças e graus conjuntos nos compassos 275-282
do terceiro movimento da Liturgia nº2*

As variações foram escritas, inclusive, com a incrustação de novas figuras que passam a fazer parte da música e se sujeitam a desenvolvimentos nas variações seguintes. Assim é que o pequeno tema de três compassos (53-55), citado anteriormente, se torna no final uma seção de dimensões bem maiores, em que figuras surgidas no meio da peça se desenvolvem e se ornamentam, expandindo-se consideravelmente. Para ilustrar, reproduzo a seguir os compassos 202-285: são as duas variações antes da última, situando-se respectivamente nos compassos 202-224 e 225-285. A diferença no número de compassos destas variações (23 e 61) reflete a maior extensão que as figuras da mão esquerda, ausentes do tema original, adquirem na segunda variação em relação à primeira. Evidentemente, ocorre também o desenvolvimento das próprias idéias remanescentes do tema.

Próximas três páginas: figura 168. Compassos 202-285 do terceiro movimento da Liturgia nº2

202

208

213

218

220

222

225

230

Musical score for measures 230-234. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The right hand (RH) consists of whole rests. The left hand (LH) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 233.

235

Musical score for measures 235-239. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 238.

240

Musical score for measures 240-244. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 243.

245

Musical score for measures 245-248. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 247.

249

Musical score for measures 249-253. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 252.

255

Musical score for measures 255-259. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 258.

260

Musical score for measures 260-264. The RH continues with whole rests. The LH melodic line continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 263.

265

269

275

279

282

Esta figura e duas páginas anteriores: figura 168.

Compassos 202-285 do terceiro movimento da Liturgia nº2

Técnicas utilizadas na *Liturgia nº2*

- ciclos
- ornamentação de ciclos
- construção de ciclos pelo entrelaçamento de ciclos
- uso dos ciclos para a composição de melodias

Como o leitor poderá observar, o trecho extraído para o tema de *A pequena via* começa com duas notas repetidas, sol e fá. O tema ignora as repetições, fundindo-as numa única aparição das notas respectivas.

Após ser exposto nos compassos de 1 a 4, o tema tem o seu eixo triádico deslocado na sua imediata reaparição nos compassos de 5 a 10. Mais abaixo entenderemos de que isto se trata.

III. A pequena via

Figura 170. Início do terceiro movimento da Liturgia nº3

A próxima figura ajudará a esclarecer de que se trata o deslocamento do eixo triádico.

Na letra A, aparecem a tríade com suas duas inversões. Na posição fundamental, a tríade de compõe de duas terças; nas inversões, uma terça e uma quarta. Assim, estabeleci uma relação entre cada nota da tríade com as outras; pensando nas inversões como “traduções” da posição fundamental da tríade, quis também “traduzir” melodias, deslocando as notas da tríade para a próxima nota da tríade, ajustando também as restantes.

O tamanho desigual dos intervallos componentes das inversões faz com que certas notas tenham duas equivalentes possíveis numa “tradução”, ou que duas notas tenham apenas uma – como demonstra a letra B.

Finalmente, a letra C mostra o tema em sua posição original, e na linha inferior sua versão com o eixo triádico deslocado: sol se torna si bemol, si bemol se torna ré, e ré se torna sol. São indicados também os intervallos que se modificaram devido ao deslocamento.

A

terça + terça terça + quarta quarta + terça

B

T T T T

T T T T

T T T T'

C

2a 3a 4a

T T T T T

un. 4a 5a

T * T T T

Figura 171. Deslocamento dos eixos triádicos

Esta maneira de variar melodias, mantendo seu perfil, foi adotada por mim em várias outras peças subsequentes.

De volta a *A pequena via*, havíamos interrompido nossos comentários 15.

Nos compassos seguintes o tema é estendido e ornamentado (16-21) e harmonizado de maneira tintinabular (23-26):

Figura 172. Compassos 16-30 do terceiro movimento da Liturgia nº3

A ornamentação do tema se baseia numa adição feita ao ciclo de duas escalas descendentes mostrado anteriormente. Ali tínhamos escalas que se alternavam, apresentando uma e duas notas. Obtive um novo ciclo, naturalmente relacionado, adicionando uma escala que apresenta três notas, começando uma oitava acima da escala que apresenta duas notas (que, por sua vez, já começava uma oitava acima da escala que apresenta uma nota). As novas notas aparecem quadradas na figura seguinte.



Figura 173. Ciclo da Liturgia nº3 expandido

Partes deste ciclo são usadas em todo o terceiro movimento. De resto, *A pequena via* faz uso também da técnica tintinabular em alguns momentos, como nos compassos 23-26, já citados, e também no trecho dos compassos 161-181.

Tão tintinabular é este trecho que os compassos 161-170 utilizam não apenas uma, mas duas vozes-T, cada uma concentrada em um par de notas de tríade de sol menor: a mais aguda na díade sol-ré, e a mais grave na díade si bemol-ré. Além disto, todo o trecho se constrói acima de um drone na nota sol. Mesmo os compassos 171-172 e 177-178 são uma ornamentação desse drone.

Figura 174. Compassos 161-181 do terceiro movimento da Liturgia n°3

Por ter *A primeira via* sido escrito antes dos dois movimentos precedentes, estes utilizam alguns materiais tomados de empréstimo ao último movimento, o que inclui o ciclo que deu origem ao tema inicial e o próprio tema inicial. Entretanto, não me deterei neste aspecto, procurando dar destaque às técnicas que se relacionem às de Pärt, ou então ao minimalismo. Ainda que técnicas idênticas às de Pärt nem sempre sejam utilizadas,

numerosos trechos revelam parentesco com seus procedimentos, por exemplo, no pensamento dos movimentos escalares e das tríades como base para a criação dos temas e figuras, ou mesmo no uso dos movimentos escalares e tríades como temas ou materiais em si mesmos.

Assim, o tema inicial do primeiro movimento da *Liturgia n.º1, Misteriosos desejos do infinito*, não se baseia em nenhum ciclo. Contrói-se simplesmente pela idéia de movimentos escalares, ora ascendentes, ora descendentes. Uma particularidade rítmica o identifica: as escalas descendentes são mais lentas. Um drone está quase sempre presente. Ocorrem também duas transposições em meio ao tema, semelhantes às utilizadas no segundo movimento da *Liturgia n.º1*, mas sol eólio sempre retorna. As modulações são para tonalidades em relação de terça maior em relação à principal: si e mi bemol. Si apresenta uma cor dórica (note-se a sexta maior, sol suspenso, nos compassos 11 e 15), enquanto mi bemol, sendo certamente a terça menor (sol bemol), não chega a revelar sua sexta, permanecendo pentatônica (compassos 9 e 13).

Piano

Liturgia

nº3

I. Misteriosos desejos do infinito

Figura 175. Início do primeiro movimento da Liturgia nº3

Si, tanto dórico como eólio, e mi bemol, também nos dois modos, aparecem em outras partes deste primeiro movimento. Um trecho bitonal combina sol eólio e si eólio. Entretanto, embora sejam utilizadas ao mesmo tempo, não se superpõem, alternando-se; cada uma faz ouvir cinco notas, após o que dá lugar à outra, sustentando sua última nota. Procurei assim utilizar com suavidade a variedade de cor, sem fazê-las chocar-se. Convido

o leitor a observar as armaduras de clave diferentes neste trecho que vai do compasso 83 ao 97: sol eólio na mão esquerda, si eólio na mão direita.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The first system (measures 83-87) shows the right hand in G major (one sharp) and the left hand in B-flat major (two flats). The second system (measures 88-93) continues this bitonal texture. The third system (measures 94-97) shows a change in the left hand's key signature to B-flat major (two flats) and includes a dynamic marking 'p' (piano) in the final measure.

Figura 176. Bitonalidade no primeiro movimento da Liturgia nº3

As notas deste trecho bitonal chegam a este ponto depois de várias transformações. São derivadas do tema principal do terceiro movimento, *A pequena via*, que já citei. Tomei este tema e lhe transformei a escala, conservando o diatonismo, de maneira a ampliar sua tessitura; em sua forma original, ela é de uma oitava; estendi-a até uma oitava e uma quinta justa. De fato, utilizei três escalas diferentes, obtendo três versões diferentes do tema.

O perfil da melodia se conserva em todas as suas versões, mantendo ascendentes os movimentos ascendentes e descendentes os movimentos descendentes. Os intervalos, sim, mudam, e nem sempre da mesma forma. Na primeira versão modificada, indicada pela letra B, a segunda maior sol-fá continua sendo uma segunda, embora menor, si bemol-lá; entretanto, a segunda menor mi bemol-ré se torna uma quarta justa, sol-ré. Mesmo com grandes alterações, o perfil se conserva, como dissemos, e também se mantém reconhecível.

Este procedimento se assemelha ao da mudança de eixo triádico, indo além: não só as notas da tríade trocam de lugar, carregando consigo as vizinhas, mas todas as notas da escala recebem uma posição nova, pela alteração da escala inteira.

Tema de "A pequena via"

*Figura 177. Tema do terceiro movimento (A pequena via) da Liturgia nº3
e suas versões em escalas modificadas*

O leitor observará que na coluna da direita, em que aparecem as versões do tema com diferentes realizações do mesmo perfil, marcamos grupos de notas: quatro, três e três; as figuras descendentes da melodia. Em número de nove (não contamos a letra A, do tema original), foram utilizadas em *Misteriosos desejos do infinito*, embora não em seqüência: utilizei-as como um pequeno repertório de figuras que alternei livremente na composição do trecho que vai dos compassos 27 até 97, o que inclui a parte bitonal (83-97). Na seção 27-82, usa-se apenas sol eólio. A mão esquerda circula pelas figuras melódicas do exemplo anterior (mostradas na coluna da esquerda), enquanto a direita faz ouvir um novo tema (42-50) Este tema foi extraído do segundo movimento, que, embora ainda estivesse inacabado, já o continha quando eu estava compondo o primeiro. A seguir, tudo isto é repetido, embora a cada compasso uma mão silencie para a outra tocar, sempre alternadamente (52-67). Na

seqüência, esta parte surge novamente rearranjada, cada mão tocando cinco notas de cada vez, dando em seguida lugar à outra (68-82). No compasso 83, chegamos à seção bitonal, em que este padrão é mantido. Este longo trecho é todo escrito em colcheias, requerendo na execução uma expressividade discreta que não permita que a música se torne mecânica.

Cito a seguir, integralmente, os compassos de 42 a 82, cuja leitura o leitor pode prosseguir no exemplo que cita os compassos 83-97, que colocamos anteriormente. O compasso 98 nos leva de volta ao tema inicial, em sua primeira reaparição. O movimento é escrito como uma espécie de rondó, e outras reaparições ocorrerão.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with a half rest in measure 42, followed by eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

52

Musical notation for measures 52-58. The system consists of two staves. The upper staff has a half rest in measure 52, followed by a melodic phrase. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

59

Musical notation for measures 59-65. The system consists of two staves. The upper staff has a half rest in measure 59, followed by a melodic phrase. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

66

Musical notation for measures 66-71. The system consists of two staves. The upper staff has a half rest in measure 66, followed by a melodic phrase. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

72

Musical notation for measures 72-77. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

78

Musical notation for measures 78-83. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a sharp sign in the upper staff.

Como vimos, um pequeno grupo de nove figuras me forneceu um repertório melódico para a composição de uma parte de *Misteriosos desejos do infinito*. Para o segundo movimento da *Liturgia n°3*, chamado *Época de flores brancas*, idealizei um outro repertório de pequenas idéias melódicas, desta vez bem mais numeroso, com quarenta figuras. Algumas foram extraídas do primeiro e terceiro movimentos da obra, e outras foram compostas.

Ao escrever estas breves idéias, parti do ciclo inteiro da *Liturgia n°3*, o que inclui as três escalas descendentes. Cada uma de suas notas se tornou a primeira nota de um pequeno material melódico; portanto, se o leitor observar as primeiras notas de cada idéia, encontrará o ciclo.

As idéias estão relacionadas integralmente na próxima figura. Entre elas, encontram-se:

- ornamentações de uma única nota (por exemplo: 19, 20, 33, 36, 39)
- idéias “tintinabulares”, ou, melhor dizendo, triádicas (por exemplo: 23, 26, 29, 32)
- escalas (por exemplo: 18, 37)
- outros tipos, que podem incluir variações dos tipos anteriores ou mistura de tipos.

Esta classificação não precisa ser rigorosa, e o leitor poderá fazer suas próprias avaliações.

As figuras não são usadas na peça todas com a mesma função, nem com a mesma frequência. Algumas se tornam figuras de acompanhamento, outras de modo mais temático ou melódico; utilizei também esta tabela de idéias transposta um tom inteiro abaixo. As idéias também se sujeitam a ornamentações, não aparecendo sempre necessariamente da mesma forma.

The image displays a single staff of music containing 40 numbered measures, labeled from 1 to 40. The music is written in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests. The melodic line shows a progression of ideas, starting with a simple eighth-note pattern in measure 1 and evolving into more complex rhythmic structures and melodic intervals towards the end of the sequence.

Figura 179. Tábua de idéias melódicas para o segundo movimento da Liturgia nº3

O movimento inicia calmamente, de maneira improvisatória, sobre a idéia 1:

♩ = ca. 88

mf

com pedal

II. Época de flores brancas

4

11

Figura 180. Início do segundo movimento da Liturgia n°3

A textura se adensa gradualmente, e figuras rítmicas mais rápidas começam a aparecer. A partir do compasso 93 surge uma melodia com notas pontuadas baseada nas idéias 21 e 20 (compassos 93 e 94, com repetições subseqüentes). A mão direita acompanha com a técnica tintinabular (com exceção da nota lá, nos compassos 93-94, mas depois ela desaparece).

The image displays a musical score for five systems of music, numbered 93, 96, 100, 103, and 106. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Notably, measures 93, 95, 106, and 107 feature a specific rhythmic figure consisting of a quarter note followed by two eighth notes, which is identified in the text as a 'quinta justa em tercinas'. The score shows a progression of musical ideas, including melodic lines, harmonic textures, and dynamic markings.

Figura 181. Compassos 93-107 do segundo movimento da Liturgia nº3

Os compassos 95 e 107 apresentam uma figura de quinta justa em tercinas, cuja origem poderia ser atribuída a qualquer das idéias da tabela que começassem com quinta justa ascendente (1, 13, 26, 27, 30, 32, 40), o que seria um exagero. De fato, utilizei esta figura, sim, pelo seu intervalo, mas também pelo seu ritmo e timbre, como ligação entre a melodia anterior, das notas pontuadas, e os momentos que estão por vir, em que ocorre também uma modulação. Não pensei em termos de uma determinada figura ser “temática”

ou não por sua pertença ou não à tabela, a não ser quando possuísse mais notas; esta de que falo é fragmentária demais.

A idéia 33 é utilizada nos compassos 156-164 para figurações em semicolcheias, acompanhadas por uma voz-T na mão direita fazendo uso de intervalos bem mais abertos:

Figura 182. Compassos 156-164 do segundo movimento da Liturgia nº3

Com os exemplos dados aqui se pode ter uma idéia geral de como são utilizadas essas pequenas frases na composição; uma descrição completa seria cansativa ou mesmo tediosa para o leitor, ainda que muito paciente. Mesmo assim, não considero inteiramente despropositadas algumas observações: este conjunto de quarenta fragmentos melódicos foi imaginado por mim como um procedimento análogo àquele dos sistemas modais que, além de definir quais notas fazem parte de sua escala, estabelecem também os magnetismos entre essas notas, os caminhos possíveis. Embora *Época de flores brancas* não se restrinja somente a figuras encontradas na tabela, estas são muito mais numerosas e importantes na composição da peça. Assim, a tabela é uma espécie de descrição do “modo individual” desta composição que, em grande parte utilizando as notas da escala de sol eólio, tem a especificidade de possuir estes quarenta movimentos característicos como sua essência.

Quando me refiro aos sistemas modais, penso especialmente nos ragas indianos, já mencionados neste trabalho. Se alguém desejar dizer que montei meu próprio “raga” nesta composição, não me oporei; entretanto, tenho ressalvas em relação a este nome, ainda que utilizado de maneira comparativa, porque não tive a intenção de criar o “modo pessoal”

desta peça com todas as especificidades que um raga indiano tradicionalmente possui. Pode ser uma oportunidade de se compreender melhor e aprofundar o uso da palavra “modo”. E, longe de ser um desejo de afastar a influência indiana, meu cuidado tem, na verdade, a intenção contrária: a de não banalizar ou generalizar o uso de uma terminologia própria de uma cultura e um gênero musical tradicionais e veneráveis.

Técnicas utilizadas na *Liturgia n°3*

- deslocamento dos eixos triádicos de uma melodia
- deslocamento de toda a escala de uma melodia
- bitonalidade como recurso modal, não apenas timbrístico como nos casos de dobramento em intervalos que não a oitava
- modalização de melodias para a composição de outras
- uso de um repertório fechado de fragmentos melódicos para a composição de toda a peça, ou da maior parte de uma peça
- técnica tintinabular
- ciclos

4.9. Catopsilia florella

Embora transcender e afastar-se das técnicas de Pärt seja, por um lado, uma necessidade não só de evitar a simples imitação de sua linguagem e de seu estilo, mas também de encontrar novas idéias que naturalmente já desejo, o retorno ao início, talvez uma *tabula rasa*, raramente se prova inútil.

Voltando à técnica tintinabular em si, eu analisava a *Missa syllabica* quando, frente à pouca dificuldade de elencar todos os acordes possíveis de uma certa configuração de vozes-M e vozes-T, percebi a possibilidade de juntar ciclos (ou outros materiais melódicos), aplicar-lhes suas vozes-T, e obter listas de acordes que poderiam ser utilizados de maneira livre, como se fossem um campo harmônico. Construí, então, esta “tábua”, como assim a chamei.

Próxima página: Figura 183. Primeira tábua de acordes.

A

acorde

T1

M1

M2

T2

B

acorde

T1

M1

M2

T2

C

acorde

T1

M1

M2

T2

D

acorde

T1

M1

M2

T2

Chamei-a de “primeira tábua”, mantendo esta denominação para qualquer composição em que venha a usá-la, chamando possíveis tábuas posteriores de segunda tábua, terceira tábua e assim por diante. São sessenta acordes, embora alguns deles se repitam.

Acordes da primeira tábua foram utilizados na composição para piano solo intitulada *Catopsilia florella*, op.51 (2008)¹⁰⁷. Logo no início, um tema é harmonizado com acordes da tábua:

Catopsilia florella

para piano solo

Alfredo Votta, op.51
MMVIII

The image shows the beginning of a piano solo for 'Catopsilia florella'. It consists of two measures of music. The first measure is marked with a tempo of quarter note = 104, a dynamic of *ff*, and the instruction 'mais leve [softer]'. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The left hand accompaniment consists of chords: G4-B3, A3-C4, and B3-D4.

Figura 184. Início de *Catopsilia florella*

Com a finalidade de facilitar o trabalho do leitor, localizamos cada um dos quinze acordes na tábua:

Compasso 1

1º acorde – linha C, acorde 7

2º acorde – linha A, acorde 3

3º acorde – linha A, acorde 5

Compasso 2

1º acorde – linha C, acorde 9

2º acorde – linha B, acorde 9

¹⁰⁷ *Catopsilia florella* é o nome científico de uma borboleta - <http://www.butterfly-guide.co.uk/species/whites/t3.htm>

3º acorde – linha A, acorde 6

Compasso 3

Acorde único – linha C, acorde 12

Compasso 4

1º acorde – linha B, acorde 8

2º acorde – linha B, acorde 2

3º acorde – linha B, acorde 13

Compasso 5

1º acorde – linha A, acorde 4

2º acorde – linha B, acorde 12

3º acorde – linha B, acorde 3

Compassos 6-7

Acorde único – linha B, acorde 11

Escolhi os acordes livre e intuitivamente. O fato de não terem sido utilizados acordes da linha D é meramente acidental, embora tenham sido usados acordes que estão presentes na linha D já em sua segunda aparição na tábua.

Em alguns momentos foram utilizadas transposições diatônicas da tábua, isto é: não se alterou nenhuma nota da escala, mas os graus foram transpostos. Assim, um acorde que na tábua original fosse ré-fá-lá, ao ser transposto um grau acima se torna mi-sol-si bemol. O trecho a seguir mescla acordes da tábua original (que chamo de “tábua no primeiro grau”) com acordes de transposições da tábua (que chamo de “tábua no quinto grau”, “tábua no segundo grau” etc.). O trecho seguinte (compassos 119-124) traz alguns de tais acordes:

Figura 185. Compassos 119-124 de *Catopsilia florella*

Como todos os acordes da primeira tábua no primeiro grau contêm duas notas pertencentes à tríade de ré menor, fica evidente aos olhos do leitor quais destes doze acordes não pertencem à tábua do primeiro grau: são aqueles que possuem apenas uma ou nenhuma nota pertencente a tal tríade. São eles o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto, o sexto e o sétimo acordes. Os acordes restantes, como se pode observar, contêm sempre notas da tríade de lá menor, fazendo assim parte da primeira tábua no quinto grau.

Uma segunda tábua de acordes foi elaborada e utilizada na *Sonata* op.60 (2008).

Sumário de técnicas utilizadas em *Catopsilia florella*:

-primeira tábua de acordes montados sobre ciclos na voz-M acompanhados de suas respectivas vozes-T; tábua no primeiro grau e também transposta diatonicamente, no quinto grau

-ornamentação

-monodia

-deslocamento do eixo triádico de uma melodia

4.10. Sonata Iesu Dulcis Memoria (2008)

Convido o leitor, neste momento, a examinar o seguinte gráfico:

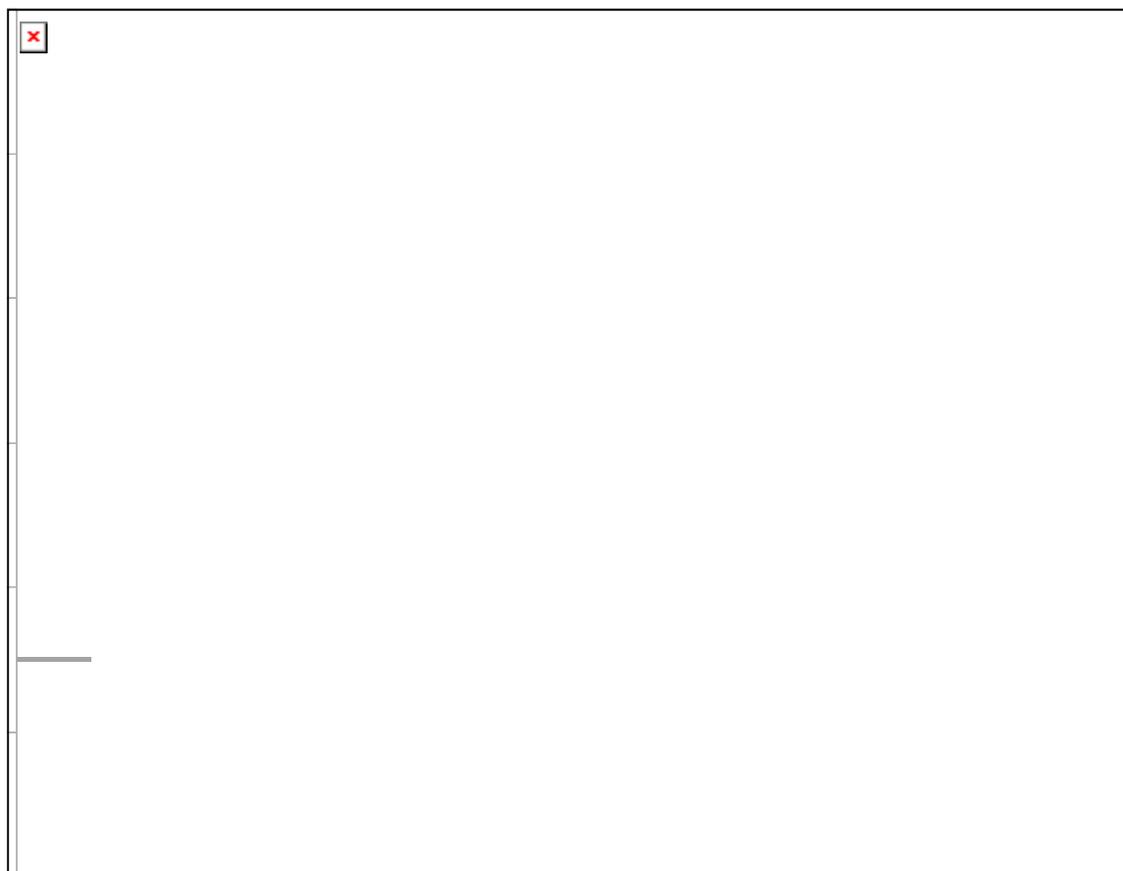


Figura 186. Linhas de diferentes nitidezes

Como possivelmente o leitor se recordará, utilizei gráficos deste tipo neste trabalho ao explicar a técnica tintinabular, como meio de ilustrar a relação entre as duas vozes. Volto agora a esta idéia, apresentando este gráfico que mostra, em sua linha superior, uma escala de sete notas representadas por sete degraus, terminando no oitavo degrau (a oitava). A linha intermediária percorre o mesmo espaço da linha superior, porém utiliza apenas três degraus (o quarto degrau representa também a oitava). Finalmente, a linha inferior, percorrendo a mesma distância das outras duas, utiliza apenas dois degraus, com um terceiro que representa a oitava.

A linha intermediária se identifica com a voz-T da técnica tintinabular de Arvo Pärt. Ao examiná-la em conjunto com a linha superior, vemos que para cada um de seus degraus, a linha superior possui mais que um degrau, identificando-se com a voz-M. Ao escrever uma voz-T para uma voz-M, estamos reproduzindo esta mesma voz-M, com menor nitidez,

no entanto. Tive já a oportunidade de me referir a este conceito de nitidez no segundo capítulo.

A linha inferior, indo além da voz-T, reduz-se a apenas duas notas, sendo uma versão ainda menos nítida da linha superior, e obviamente menos nítida que a linha intermediária também.

O diagrama a seguir traduz em notas a idéia do gráfico de linhas. Utiliza-se nele a escala de dó maior (jônio):

The diagram consists of three staves of music, each showing a D major scale (D4 to D5) with fingerings indicated below the notes. The first staff shows a 7-note scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, (1). The second staff shows a 3-note scale (D, F#, A) with fingerings: 1, 1, 3, 3, 5, 5, 5, (1). The third staff shows a 2-note scale (D, A) with fingerings: 1, 1, 1, 1, 5, 5, 5, (1).

Figura 187. Correspondência entre os graus de escalas com sete, três e duas notas

A partir de um material (escala, fragmento, melodia inteira etc.), deduz-se uma versão menos nítida, reduzindo sete notas a apenas três; ou ainda menos nítida, com apenas duas.

Por outro lado, é possível também tomar materiais e aumentar-lhes a nitidez. Se temos um tema, por exemplo, que utilize apenas as três notas da tríade, podemos expandi-lo para um número maior de notas. E, neste caso, há mais possibilidades, pois cada uma das três notas tem mais de uma equivalente na escala de sete notas.

Esta expansão possibilita também o uso de toda a escala cromática. Em contrapartida, fica possível diatonizar idéias cromáticas. O diagrama abaixo propõe uma correspondência entre as doze notas da escala cromática e as sete da diatônica, adicionando também as cinco notas da escala pentatônica.

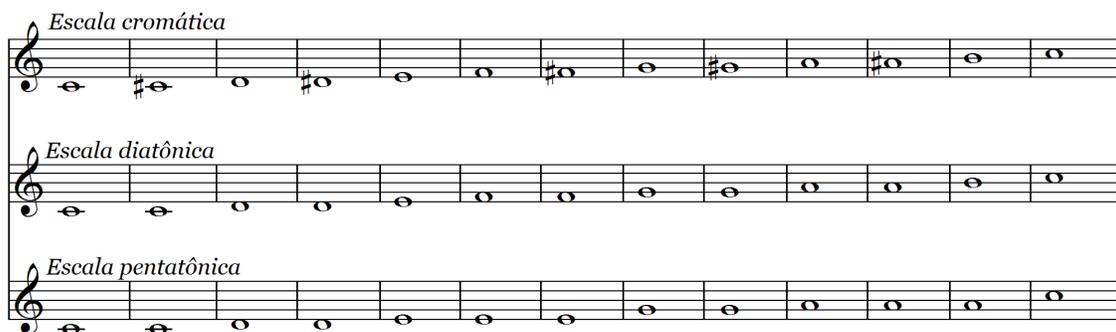


Figura 188. Correspondência entre os graus de escalas de doze, sete e cinco notas

Em meu trabalho composicional até este momento ainda não utilizei relações com a escala cromática. Trabalhando com o diatonismo, tenho utilizado os aumentos e diminuições de nitidez com duas, três, quatro, cinco e sete notas. Ao tomar notas destas derivações, utilizo os termos *diadizar*, *triadizar*, *tetradizar* e *pentatonizar*, referindo-me ao número de notas aos quais é reduzida uma melodia de sete notas.

Embora tenha utilizado as relações como nas tabelas acima, formulei outra maneira de efetuar estas derivações que tenho utilizado com mais freqüência. Dada uma melodia, leio-a a cada par de notas, considerando se neste par o movimento é ascendente ou descendente (ou ainda sem movimento, no caso de repetição). Este movimento, então, é traduzido na nova escala, seja ela uma díade, uma tríade etc.

O próximo exemplo demonstra como isto é feito. Na linha superior, um tema diatônico que utiliza todas as sete notas da escala. As notas estão marcadas aos pares. Na linha inferior cada par é traduzido por um movimento idêntico (ascendente, descendente ou sem movimento) utilizando apenas a díade fá-dó.

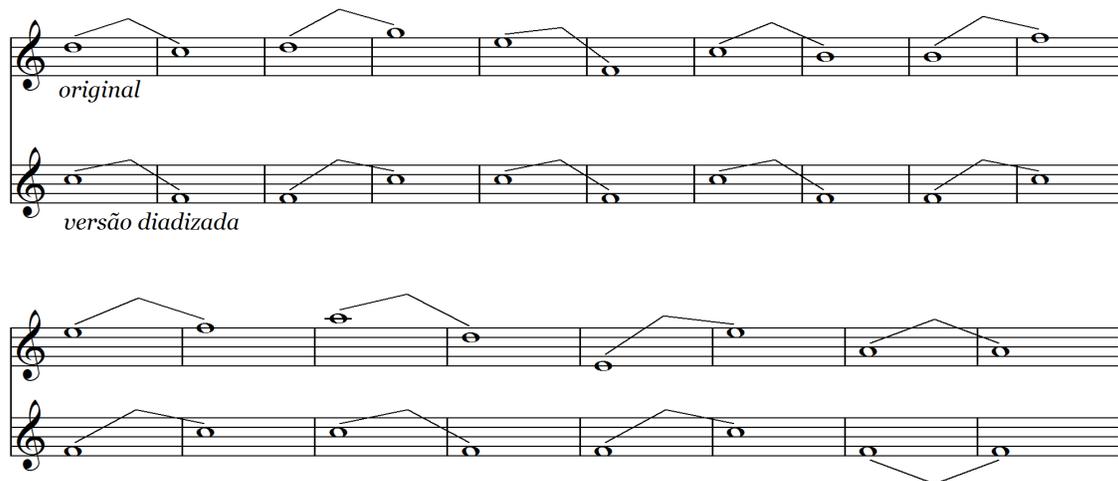


Figura 189. Tema diadizado a cada par de notas

A seguir, reproduzo os compassos 29-35 da *Sonata Iesu Dulcis Memoria*, op. 57 (2008)¹⁰⁸ da qual as notas do exemplo acima foram retiradas. Eis a primeira aparição do tema que usa todas as notas da escala, na linha superior:



Figura 190. Compassos 29-35 da Sonata Iesu Dulcis Memoria

A partir do compasso 289 este tema aparece diadizado, restrito às notas fá e dó, na linha intermediária da partitura:

¹⁰⁸ A instrumentação é variável. A partitura consta de três linhas; sendo que a intermediária faz uso freqüente de duas notas simultâneas. Sugere-se instrumento melódico para a linha superior e instrumento de teclado para as outras duas, com a possibilidade de a linha inferior ser dobrada por instrumento grave como violoncelo, viola da gamba ou fagote, lembrando um grupo barroco. Realizei também uma versão para piano a quatro mãos, e outras formações não se descartam.

289

294

299

Figura 191. Compassos 289-303 da Sonata Iesu Dulcis Memoria: idéias diadizadas

Logo outra voz é adicionada, usando outro material também restrito a uma díade: lá e mi. No compasso 297 a linha inferior apresenta uma versão triadizada da mesma melodia que vemos diadizada a partir do 289; porém, não se trata da tradicional tríade, mas de um grupo de três notas contíguas: ré, mi e fá.

Utilizei abundantemente este método de derivar melodias na *Sonata Iesu Dulcis Memoria*, sempre para obter versões menos nítidas. A alternância de melodias de sete notas (nítidas e “sofisticadas”) com melodias de três ou duas (pouco nítidas e “primitivas”) traz um tipo de contraste interessante à composição.

A menção a esta peça neste trabalho ocorre pelo uso das versões menos nítidas de temas diatônicos. Aproveito o ensejo para referir também que foi composta sobre um

cantus firmus, uma melodia de base, em método típico da música renascentista. O *cantus firmus* é a melodia gregoriana *Iesu dulcis memoria*, de cujo título se origina o nome *Sonata Iesu Dulcis Memoria*.

A primeira seção da peça faz ouvir na linha do baixo, em semibreves, toda a melodia gregoriana, sobre a qual a linha superior expõe seu tema. Em todo o restante da composição a melodia é utilizada em alguma das vozes, com exceção de pouco e breves trechos. Ela também aparece em ritmo trocaico, além da sua roupagem em notas de valor igual.

Finalmente, o uso da palavra *sonata* no título se refere simplesmente ao fato de ser uma composição instrumental, sem relação com a chamada forma sonata que se desenvolveu a partir do período Pré-Clássico.

Técnicas utilizadas em *Sonata Iesu Dulcis Memoria*

- técnica tintinabular, incluindo voz-T em tríade diferente da principal
- obtenção de versões menos nítidas de melodias
- cânones
- inversões, retrogradações, aumentações, diminuições
- deslocamento do eixo triádico de uma melodia
- cantus firmus*

4.11. Conclusão

Outras composições que escrevi no período na pesquisa e também antes dele se enquadram neste estudo. Sem haver a necessidade de abordá-las todas, escolhi as que se prestassem melhor à descrição dos processos de composição; muitos deles foram usados em diversas outras peças posteriores ou mesmo anteriores, em alguns casos.

Assim, deu-se uma amostra de como se pode pensar a composição de música diatônica, formulando idéias e pensamentos que se podem aplicar também à música não-diatônica, seja ela qual for. Tanto é assim que os processos aditivos em minha produção apareceram primeiramente em composições não-diatônicas (quase “atonais”, por assim dizer, ou com diversos centros tonais em constante mudança), e nelas, não raro, ocorrem de

maneira completamente perceptível ao ouvinte, de maneira que se pode contar o crescente número de repetições ou identificar a nota sendo acrescentada a cada momento.

O enriquecimento mútuo de mundos harmônicos, embora não tenha sido discutido neste capítulo, nunca deixou de estar entre meus propósitos, ainda que viesse a optar perpetuamente pelo diatonismo. Mesmo dentro deste, a identificação de díades, tríades etc. constitui em uma identificação de mundos harmônicos específicos. Os diversos modos que se podem construir com as sete notas também são mundos harmônicos específicos. E a multiplicação das notas, e a jornada longa ou breve, próxima ou distante, de seu desbravamento, é a tarefa para um multiplicado número de pessoas.

Conclusão

Costuma ser um momento de reflexão a conclusão de um trabalho. Por acaso, o momento final do trabalho em si, mas com freqüência apenas um momento de reflexão entre outros pelos quais passa o seu autor – e o leitor também. Por esta razão, é comum que conclusões tenham certo aspecto inconclusivo, a não ser que o autor saiba bem disfarçá-lo de modo a transmitir a sensação de que o assunto terminou e que, mesmo quando recomencar, fora do trabalho, já será outra coisa.

Assim, escolhemos a idéia de compilar em nossa conclusão, de modo breve, as constatações que realizamos ao longo de nossa pesquisa, e que o leitor as reveja resumidas e elencadas, se ler esta conclusão depois de ler o trabalho; ou que, se escolher proceder à leitura da conclusão em primeiro lugar, tenha uma idéia das informações que poderá colher da introdução e dos quatro capítulos que compõem esta dissertação.

Na introdução apresentamos dados biográficos do compositor Arvo Pärt, mostrando como questões práticas de sua vida se entrelaçaram com a situação política da Estônia e da União Soviética.

No primeiro capítulo nos dedicamos a explicar a técnica tintinabular, um processo de composição formulado por Arvo Pärt na década de 1970 pelo qual desde 1976 orientam-se suas obras.

O segundo capítulo estabeleceu relações entre a obra de Arvo Pärt e elementos da música medieval. Listemos tais elementos:

- a) o diatonismo
- b) os modos eclesiásticos
- c) o canto gregoriano
- e) o *organum*

f) a Escola de Notre Dame

g) o hoqueto

Ao longo do capítulo dividimos alguns destes itens. Analisamos em maior ou menor extensão várias obras de Pärt com o objetivo de demonstrar como elas se relacionam a estes elementos.

O terceiro capítulo fez o mesmo que o segundo, mas desta vez não com a música medieval, mas com a música minimalista. Citando obras minimalistas de LaMonte Young, Frederic Rzewski e Philip Glass clarificamos o parentesco da obra de Pärt com o minimalismo.

O quarto capítulo foi dedicado a nossa obra e o uso, nela, de técnicas ligadas à experiência de Pärt. Não nos limitamos à influência única do estoniano, mas também à influência exercida pelas suas próprias influências sobre nosso trabalho de composição. Mostramos nossos métodos e escolhas em diversas peças, procurando que cada uma tivesse algo ainda não apresentado no trabalho. Por esta razão, não citamos no quarto capítulo todas as composições que escrevemos no período da pesquisa (ou mesmo fora dele, quando fosse uma obra em que conexões com Pärt pudessem ser demonstradas).

O estudo da música do passado forneceu a Arvo Pärt o alimento necessário para a construção de sua própria linguagem composicional. Esta busca em fontes do passado tem sido uma constante na História da Música e nas artes em geral. Este “passado” varia conforme a época e mesmo conforme o compositor: Johann Sebastian Bach estudou muitas obras que em seu tempo tinham poucas décadas de idade; Pärt estudou a música medieval que o precede em muitos séculos;

Desta forma, embora Pärt tenha realmente “partido do zero” fazendo *tabula rasa*, necessitou de uma linguagem musical anterior na qual se apoiar para realizar adequadamente seu recomeço. Não recriaremos a roda nem redescobriremos o fogo, mas nos colocaremos a disciplina do aprendizado do desenho da roda e da ação física que produz o fogo; pois, se não aprendermos o que existe, com grande dificuldade se chegará

ao que ainda não existe. No percurso veremos pequenas coisas que outros não viram, ou, pensando mais modestamente, daremos atenção a certos elementos aos quais nossos antecessores não tiveram tempo de prestar atenção. Percorreremos também, simultaneamente, caminhos que os de ontem não chegaram a juntar, por quaisquer razões.

Estas são lições que Pärt nos ensina, ainda que com suas maneiras de quem reluta muito em ensinar e deseja apenas escrever e fazer ouvir música. Não pretendemos, com este tipo de comentário, romantizá-lo; trata-se de impressões genuínas que, pensamos, o leitor também poderá colher da leitura de entrevistas com o compositor e da visão de sua figura no documentário *24 Preludes for a Fugue*.

A idéia de não romantizar o compositor e sua música esteve presente em toda a realização do trabalho; naturalmente, não como idéia primeira, mas como um propósito que permitia uma condução mais sóbria do estudo inteiro. O contato com a bibliografia a respeito de Pärt nos coloca frente a alguns textos que, com propósito mais poético, acabam por repetir muito certas idéias que nem sempre esclarecem muito o seu trabalho (de maneira nenhuma uma exclusividade de Pärt). Mesmo que admirador de abordagens poéticas, o autor deste trabalho desejava uma abordagem técnica dos processos de composição, desde o início de sua pesquisa, pois informações desta natureza com certa freqüência permanecem em desvantagem quantitativa no que se refere à obra de Pärt.

Portanto, esteja o leitor certo de que a possível aridez de certas passagens deste trabalho (ou, conforme seu julgamento, do trabalho inteiro) se constitui em caminho necessário, reproduzindo mesmo o ato de compor música que, por sua vez, também se revela repleto de momentos áridos. Não por árido o caminho que árido será o destino.

BIBLIOGRAFIA

24 Preludes for a Fugue. Produção de Reet Sokmann. Escrito e dirigido por Dorian Supin. 1999. 1 DVD. (178 min).

ATLAS, Allan W. *Renaissance music*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.

BERNARD, Jonathan W. Minimalism, postminimalism, and the resurgence of tonality in recent American music. *American music*, vol.21, n. 1, p. 112-133, 2003.

BÍBLIA. 132. ed. São Paulo: Ave Maria, 2000.

BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

CIZMIC, Maria. *Performing pain: Music and trauma in the 1970s and 80s in Eastern Europe*. Tese de Mestrado. University of California, Los Angeles, 2004.

CLARKE, David. Parting glances. *The Musical Times*, v.130, n.1810, p.680-684, dez. 1993.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

DOBBS, Quincy Oad. "*Holy Minimalism*": a performer's analysis and guide to the solo organ works of Arvo Pärt. Trabalho de Doutorado. Arizona State University 2000

DOVER, David G. *Pärt and Penderecki: divergent voices and common bonds*. Disponível na Internet em <http://www.arvopart.org/analyses/part_penderecki.doc> Acessado em 15 de Março de 2008.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FORCE, Kristin Alicia. *La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass: the evolution of minimalism and audience response*. Dissertação de Mestrado. University of Ottawa. Ottawa, 2004.

GANN, Kyle. *Minimal music, maximal impact*. Disponível na Internet em <<http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=31tp00>> Acessado em 21 de Agosto de 2009.

_____. *The case against over-notation: a defense and a diatribe*. Disponível na Internet em <<http://www.kylegann.com/notation.html>> Acessado em 21 de Agosto de 2009.

_____. *Trois regards sur minimalisme*. Disponível na Internet em <http://www.artsjournal.com/postclassic/2007/05/trois_regards_sur_minimalisme.html> Acessado em 21 de Agosto de 2009.

HALLGREN, Rolf. Dealing with Music is about Mathematics. *Piteå-tidningen*. Piteå, 20.set.1997. Disponível na Internet em <<http://www.arvopart.org/article.php?id=11>> Acessado em 25 de Julho de 2007.

HEISINGER, Brent. American minimalism in the 1980s. *American music*, v.7, n.4, p.430-447, 1989.

HILLIER, Paul. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 2002.

_____. Magister Ludi. *The Musical Times*, v.130, n.1753, p.130-137, mar. 1989.

HOLM, Thomas Robert. *Analysis and comparison of three major vocal/instrumental works of Arvo Pärt: Passio, Miserere and Litany*. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, 1998.

HOPPIN, Richard. *Medieval Music*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1978.

HUGHES, d. Anselm (org.). *Early Medieval Music up to 1300*. London: Oxford University Press, 1978.

HUGO de São Victor: *Opúsculo sobre o modo de aprender e de meditar*. Disponível na Internet em <<http://www.accio.com.br/Nazare/1946/h-opusc.htm>>. Acessado em 25 de Julho de 2007.

JOHNSON, Stephen. An expression of faith. *Gramophone*, n.66, p.1263, fev. 1989.

JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style or Technique? *The Musical Quarterly*, vol.78, n.4, p. 742-773, 1994.

JOHNSON, Tom. *Minimalism in music: in search of a definition*. Disponível na Internet em <<http://www.editions75.com/Articles/Minimalism%20in%20music.pdf>> Acessado em 15 de Março de 2008.

KIMBERLY, Nick. Starting from scratch. *Gramophone*, n. 74, p.14-16, set. 1996.

KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David. *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Nova York: Macmillan, 1992.

LANGAGER, Graeme. *The tintinnabuli compositional style of Arvo Pärt*. Dissertação de Mestrado. California State University. Long Beach, 1997.

LEMIEUX, Glenn Claude. *Construction, reconstruction and deconstruction: Music in Twelve Parts by Philip Glass*. Tese de Doutorado. University of Iowa. Iowa City, 2000.

LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MCCARTHY, Jamie. An interview with Arvo Pärt. *The Musical Times*, v.130 n.1753, p.130-133, mar. 1989.

MELOTECA: sítio de músicas e artes. Música sacra. Documentos do Magistério. Disponível na Internet em <<http://www.meloteca.com/musica-sacra-documentos.htm>> Acessado em 19 de Agosto de 2009.

MERTENS, Wim. *Basic concepts of minimal music*. In: COX, Cristoph; WARNER, Daniel (org.). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2006.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Lédur, 1994.

MICHON, Éric. *Arvo Pärt: Miserere et Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Disponível na Internet em <<ftp://trf.education.gouv.fr/pub/educnet/musique/neo/04infos/formations/concours/baccalaureat/bac2004/fichiers/part/part.htm>> Acessado em 15 de Março de 2008.

_____. *La problématique du temps chez Arvo Pärt*. Disponível na Internet em <<ftp://trf.education.gouv.fr/pub/educnet/musique/neo/04infos/formations/concours/baccalaureat/bac2004/fichiers/part/part-temps.htm>> Acessado em 15 de Março de 2008.

MIHKELSON, Immo. All human achievement is like a Lego. *Postimees*, jun.1998. Disponível na Internet em <<http://www.arvopart.org/article.php?id=40>> Acessado em 25 de Julho de 2007.

NYMAN, Michael. Against intellectual complexity in Music. *October*, vol.13, p. 81-89, 1980.

_____. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PINKERTON, David. *Minimalism, the Gothic style and Tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt*. Pittsburgh, 1996. Dissertação de Mestrado, Duquesne University School of Music. Disponível na Internet em <<http://www.arvopart.org/analyses/thesis.zip>> Acessado em 25 de Julho de 2007.

RANDALU, Ivalo. Arvo Pärt in 1978. *Teater, Muusika, Kino*, n.7, 1988. Traduzido por Andres Didnik. Disponível em <<http://www.arvopart.org/article.php?id=39>> Acessado em 25 de Julho de 2007.

RATA, Alisa. *Arvo Pärt: the Credo of Eternal Truth*. Disponível na Internet em <<http://www.arvopart.org/analyses/part3.doc>> Acessado em 25 de Julho de 2007.

REESE, Gustave. *Music in the Middle Ages*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1968.

REICH, Steve. *Music as a gradual process*. In: COX, Cristoph; WARNER, Daniel (org.). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2006.

SMITH, Geoff. Sources of Invention. *Musical Times* 140:1868 (Autumn 1999)

SUTHERLAND, Roger. *Systems music*. Disponível em: <<http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/reich.html>> Acessado em 2 de Setembro de 2007.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2.ed. Nova York: Macmillan, 2001.

WHITEMAN, Carol L. Matthews. *Passio: the iconography of Arvo Pärt*. Tese de Doutorado. The City University of New York. New York, 1997.

ANEXOS

ANEXO I

Alfredo Votta Jr: *Salve Regina*, op.25 (2003)

para duas vozes

partitura completa

Salve Regina

para duas vozes

Alfredo Votta, op.25
2003

$\text{♩} = \text{ca. } 162$

Voz I
Sal-ve Re-gi-na Ma-ter mi-se-ri - cor - di - ae vi - ta dul-ce-do et

Voz II
Sal-ve Re-gi-na Ma-ter mi-se-ri - cor - di - ae vi - ta dul-ce-do et

5
spes nos-tra sal - ve ad te cla-ma-mus ex-su-les fi - li - i He - vae

spes nos-tra sal - ve ad te cla-ma-mus ex-su-les fi - li - i He - vae

10
ae

ae

13
ad te sus-pi - ra - mus ge-men-tes et flen-tes in hac la - cri-ma-rum

ad te sus-pi - ra - mus ge-men-tes et flen-tes in hac la - cri-ma-rum

16
val - le ei - a er-go ad-vo-ca-ta nos - tra il - los tu - os mi-se-ri -

val - le ei - a er-go ad-vo-ca-ta nos - tra il - los tu - os mi-se-ri -

20
cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te e

cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te e

24

et Ie - sum

et Ie - sum

27

be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - si - li - um os -

be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - si - li - um os -

30

ten - de o cle - mens o pi - a o dul - cis Vir - go Ma ri - a

ten - de o cle - mens o pi - a o dul - cis Vir - go Ma ri - a

35

o - ra pro no - bis San - cta De - i ge - ne - trix ut di - gni ef - fi - ci - a - mur

o - ra pro no - bis San - cta De - i ge - ne - trix ut di - gni ef - fi - ci - a - mur

38

pro - mis - si - o - ni - bus Chris - ti A

pro - mis - si - o - ni - bus Chris - ti A

41

men

men

ANEXO II

Alfredo Votta Jr: *Per noctes*, op.26 (2003)

versão para vozes e instrumentos

partitura completa

Per noctes

Alfredo Votta
MMIII, rev. MMVIII

I

II

III

♩=160

Ec-ce be-ne-di-ci-te Do-mi-num om-nes ser-vi Do-mi-ni qui sta-tis

I

II

III

8

in do-mo Do-mi-ni per noc-tes

I

II

III

11

Ex-tol-li-te ma-nus ves-tras ad san-ctu-a-ri-um

14

I

II

III

et be - ne - di - ci - te Do - mi - num

16

I

II

III

Be - ne - di - cat te Do - mi - nus ex Si - on qui fe - cit cae - lum et ter - ram

18

I

II

III

20

I

II

III

22

♩=192

I

II

III

Ec-ce be-ne-di-ci-te Do - mi-num

25

I

II

III

om-nes ser-vi Do - mi-ni qui sta-tis in do-mo Do - mi-ni per

29

I

II

III

noc - tes

8/4 10/4 10/4

31

I

II

III

10/4 8/4 8/4

33

I

II

III

Ex-tol-li-te ma-nus ves-tras ad san-ctu-a-ri-um et be-ne-di-ci-te Do-mi-um

8/4 6/4 11/4 10/4

36

I

II

III

Be-ne-di-cat te

39

I

II

III

Do - mi-nus ex Si - on qui fe - cit cae-lum et ter - ram

43

I

II

III

6

46 ♩=160

I

II

III

A - men

50

I

II

III

A - men.

ANEXO III

Alfredo Votta Jr: *Per noctes*, op.26 (2003)

versão para quarteto de flautas doces

partitura completa

Per noctes

Alfredo Votta, op.26
MMIII

Flauta doce soprano

Flauta doce contralto

Flauta doce tenor

Flauta doce baixo

♩=160

A

S.

C.

T.

B.

8

S.

C.

T.

B.

B

11

14

S.
C.
T.
B.

16 **C**

S.
C.
T.
B.

18

S.
C.
T.
B.

21 **D** =192

S.
C.
T.
B.

Alfredo Votta - Per noctes - quarteto de flautas doces

<http://www.alvotta.net>

23

S.
C.
T.
B.

Musical score for measures 23-26. The score is for a quartet of flutes (Soprano, Contralto, Tenor, Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 7/4 to 6/4, then 4/4, then 5/4, and finally 6/4. The Soprano part has a melodic line with various intervals. The Contralto part has a similar melodic line. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment. There are 'H' markings above the Tenor and Bass staves in measures 23 and 24.

27

S.
C.
T.
B.

Musical score for measures 27-30. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 6/4 to 7/4, then 8/4, and finally 10/4. The Soprano part continues with a melodic line. The Contralto part has a similar melodic line. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment.

30 **E**

S.
C.
T.
B.

Musical score for measures 30-31. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 10/4. The Soprano part continues with a melodic line. The Contralto part has a similar melodic line. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment.

32 **F**

S.
C.
T.
B.

Musical score for measures 32-35. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 10/4 to 8/4, then 6/4, and finally 11/4. The Soprano part continues with a melodic line. The Contralto part has a similar melodic line. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment. There are 'H' markings above the Tenor and Bass staves in measures 32 and 33.

35

S. $\frac{11}{4}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{14}{4}$

C. $\frac{11}{4}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{14}{4}$

T. $\frac{11}{4}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{14}{4}$

B. $\frac{11}{4}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{14}{4}$

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 11/4. Measure 35 shows the Soprano (S.) and Tenor (T.) parts with a melodic line, while the Alto (C.) and Bass (B.) parts play a rhythmic accompaniment. Measure 36 features a change in the time signature to 16/4 for the first two measures, followed by a return to 14/4. The Soprano and Tenor parts have a long note with a fermata, while the Alto and Bass parts continue their accompaniment.

37 **G**

S. $\frac{14}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$

C. $\frac{14}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$

T. $\frac{14}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$

B. $\frac{14}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. Measure 37 is a whole rest for all parts. Measure 38 begins with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a time signature change to 5/4. The Soprano and Tenor parts have a melodic line, while the Alto and Bass parts play a rhythmic accompaniment. Measure 39 continues the 5/4 time signature. Measure 40 returns to a 4/4 time signature. The Soprano and Tenor parts have a long note with a fermata, while the Alto and Bass parts continue their accompaniment.

41

S. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{4}$

C. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{4}$

T. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{4}$

B. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{4}$

Detailed description: This system contains measures 41 through 43. Measure 41 has a key signature of two sharps and a time signature of 6/4. The Soprano and Tenor parts have a melodic line, while the Alto and Bass parts play a rhythmic accompaniment. Measure 42 continues the 6/4 time signature. Measure 43 changes to an 8/4 time signature. The Soprano and Tenor parts have a long note with a fermata, while the Alto and Bass parts continue their accompaniment.

44

S. $\frac{12}{4}$ $\frac{14}{4}$

C. $\frac{12}{4}$ $\frac{14}{4}$

T. $\frac{12}{4}$ $\frac{14}{4}$

B. $\frac{12}{4}$ $\frac{14}{4}$

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. Measure 44 has a key signature of two sharps and a time signature of 12/4. The Soprano and Tenor parts have a melodic line, while the Alto and Bass parts play a rhythmic accompaniment. Measure 45 changes to a 14/4 time signature. The Soprano and Tenor parts have a long note with a fermata, while the Alto and Bass parts continue their accompaniment.

<http://www.alvotta.net>

46 **H**

S.
C.
T.
B.

49

53 **I**

S.
C.
T.
B.

56 **J**

S.
C.
T.
B.

59

S.
C.
T.
B.

61 **K**

S.
C.
T.
B.

65

S.
C.
T.
B.

68 **L** =160

S.
C.
T.
B.

Alfredo Votta - Per noctes - quarteto de flautas doces
<http://www.alvotta.net>

7

72

S.

C.

T.

B.

ANEXO IV

Alfredo Votta Jr: *Álef (de Ao Anjo da Guarda)*, op.43 nº1 (2004)

para piano solo

partitura completa

Ao Anjo da Guarda

Livro Primeiro

I. Álef

Alfredo Votta

2004

Muito expressivo e tranqüilo ♩=ca.80

Piano *mp*

Measures 1-6 of the piece. The music is in 4/4 time. The right hand plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The left hand plays a sustained bass line with a low G4 and a D4. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

Ped(manter até a estrela)

7

Measures 7-8. The right hand continues the melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The left hand continues the bass line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5.

9

Measures 9-10. The right hand continues the melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The left hand continues the bass line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5.

11

Measures 11-16. The right hand continues the melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The left hand continues the bass line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The dynamic changes to *mf* at measure 11. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

** Pedal em cada acorde*

17

Measures 17-25. The right hand continues the melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The left hand continues the bass line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The dynamic changes to *mp* at measure 17. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Ped(manter até a estrela)

26

Measures 26-30. The right hand continues the melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The left hand continues the bass line with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5.

30

32

34

41

51

56

58

60

mf

* Pedal em cada acorde

65

75

mp dim.

8^{va}

Ped. (até o fim)

81

pp

p rall.

p

ANEXO V

Kyle Gann: *Tentativas ingratas de uma definição de minimalismo* (excerto)

segunda parte do ensaio *Música mínima, impacto máximo*

tradução de Alfredo Votta Jr

Tentativas ingratas

de uma definição de minimalismo

Kyle Gann, traduzido por Alfredo Votta Jr

(excerto)

Segunda parte do ensaio *Música mínima, impacto máximo*, publicado em

<<http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=31tp01>>,

acessado em 21 de Agosto de 2009.

© 2001 NewMusicBox – <http://www.newmusicbox.org>

(...)

Consideremos por um momento as idéias, artifícios e técnicas por meio dos quais a música minimalista se expressou:

1 – Harmonia estática

A começar pela *Composition 1960 no. 7* de LaMonte Young, a tendência minimalista de permanecer num único acorde, ou de se mover por um repertório acórdico pequeno, marcou a maior parte da música minimalista, incluindo *Piano Phase*, *Drumming* e o *Octeto* de Steve Reich. As primeiras obras para *ensemble* de Philip Glass tendiam a se manter numa única escala. Na música minimalista a harmonia é quase sempre ligada à escala diatônica, embora haja importantes exceções, como a música de Phill Niblock e o *Chromatic Canon* de Tames Tenney, que aplica um processo minimalista a uma série dodecafônica.

2 – Repetição

Este talvez seja o aspecto mais estereotipado da música minimalista, a tendência que o público associa superficialmente com sua qualidade “stuck-in-the-groove”¹⁰⁹. Ocorre primeiramente nas peças para fita de Terry Riley em 1963: *Mescaline Mix* e *The Gift*. Muitas obras minimalistas, entretanto, não usam repetição: as instalações sine-tone completamente estáticas de LaMonte Young (a não ser no sentido acústico microscópico), as peças permutacionais de Tom Johnson e Jon Gibson, as obras com drones de Phill Niblock.

3 – Processo aditivo

As composições minimalistas tendiam a começar com um padrão básico repetido e estendê-los por meio de um de dois processos:

- ou o padrão era alongado pela adição de notas, compassos ou frases num padrão 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4 (*Music in Fifths* de Philip Glass; *Les Moutons de Panurge*, *Attica* e *Coming Together*, de Frederic Rzewski; mais tarde, a obra eletrônica *Shing Kee*, de Carl Stone), ou pela desaceleração de padrões (de Steve Reich, *Music for Mallet Instruments, Voice and Organ*);
- ou então uma certa duração, sempre repetida, começaria com silêncio para adicionar notas a cada recorrência (*Drumming*, de Steve Reich).

Por causa dos processos aditivos e outros tipos de processo linear detalhados abaixo, a música minimalista foi chamada freqüentemente de “música de processo”: um termo perfeitamente viável, um assunto interessante por si só; mas não um termo que possa ser considerado coextensivo com minimalismo.

¹⁰⁹ Esta expressão se refere à qualidade das obras minimalistas de permanecer num mesmo ritmo ou rítmica. *Stuck* é “preso” ou “grudado”, e “groove”, tendo significado literal alheio à música, se refere a uma constância rítmica.

4 – Troca de fase (phase-shifting)

Esta técnica, consistindo em tocar simultaneamente duas frases idênticas em andamentos ligeiramente diferentes de modo a obter uma defasagem entre elas, foi muito característica das peças de Steve Reich dos anos 60 e do começo dos anos 70: *Piano Phase*, *Come out, It's gonna rain* e *Drumming*.

Há precedentes para esta técnica no livro de Henry Cowell *New musical resources* e nos experimentos com andamentos de Conlon Nancarrow.

Embora não tão largamente empregadas nas obras minimalistas em si, esta técnica sobreviveu como importante arquétipo na música pós-minimalista (por exemplo, nos *Time curve preludes* de William Ducksworth, em *Dream in white on white*, de John Luther Adams, e em *Time does not exist*, de Kyle Gann).

5 – Processo permutacional

Compositores que desejavam progressões melódicas um pouco menos óbvias, como Jon Gibson em *Melody IV* (1975) e *Call* (1978), e Tom Johnson em *Nine bells*, às vezes se voltavam para permutações sistemáticas de notas.

6 – Pulso estável

Certamente muitas das peças minimalistas mais famosas fiavam-se num pulso motórico de colcheias, embora houvesse também muitos compositores como Young e Niblock interessados em drones sem pulso nenhum. Ao menos, podemos dizer que era um aspecto quase universal do minimalismo nunca usar uma grande variedade de ritmos; você podia ir por colcheias, ou colcheias e semínimas, ou semibreves com fermatas, mas não existe aquela variedade rítmica mercurial que se poderia ouvir numa composição clássica do século XIX. Talvez “minimalismo de pulso estável” seja um critério que poderia dividir

o repertório minimalista em dois caminhos mutuamente excludentes: música baseada em pulso versus música baseada em drone.

7 – Instrumentação estática

Os primeiros ensembles minimalistas, a começar por *In C* de Terry Riley e o *Theater of Eternal Music*, continuando com os ensembles de Steve Reich e de Philip Glass, foram todos fundados sobre o conceito de todo mundo tocando ao mesmo tempo; o conceito minimalista de instrumentação se baseia na idéia de música como um ritual do qual todos participam igualmente, e não no clássico paradigma europeu da paleta do pintor em que cada instrumento adiciona sua cor quando necessário. Ensembles minimalistas (e, depois deles, pós-minimalistas e totalistas) quase nunca mostram o tradicional dar-e-receber de um grupo de câmara clássico. Nesta época da amplificação, aplicada a obras minimalistas desde o início, isto faz do minimalismo, a meu ver, o começo de uma nova tradição sinfônica capaz de dispensar aquele dinossauro economicamente ineficiente, a orquestra.

8 – Transformação linear

Esta é uma generalização de processos como a estrutura aditiva, mencionada anteriormente. Muitos dos minimalistas cultivam fascínio pelo movimento linear de um estado musical para o outro, como as lentas mutações de Nilblock que partem da máxima afinação para a máxima desafinação ou vice-versa, ou então, no *Chromatic Canon*, de James Tenney, o movimento de tonalidade para atonalidade, e a aceleração linear de seu *Spectral Canon for Conlon Nancarrow* (1974), uma obra decididamente minimalista e realmente muito importante.

9 – Metamúsica

Por um momento nos anos 70 parecia que a principal preocupação de Steve Reich eram os detalhes acústicos não-intencionais surgidos (ou percebidos) como efeito colateral de processos conduzidos estritamente. Incluem-se aqui melodias sutis criadas pelos harmônicos de notas executadas, que Reich chamou de “metamúsica”, e mesmo reforçadas por melodias instrumentais anotadas na partitura como no *Octeto*. Seria possível dizer que o fenômeno dos harmônicos acima dos lentos glissandos de drones na música de Phill Niblock, e mesmo os padrões de harmônicos que você pode ouvir ao caminhar por uma instalação de LaMonte Young também são metamúsica.

10 – AFINAÇÃO PURA

É de se notar que o minimalismo tenha começado, na obra de LaMonte Young, Tony Conrad e o Theater of Eternal Music, como experimento desacelerado de proporções de frequências puras, intervalos ressonantes fora da escala de doze notas do piano; a música de Phill Niblock e muito da obra de Terry Riley também continuam nessa característica. Alguém poderia argumentar que a verdadeira música minimalista, o minimalismo radical, acontece em afinações puras. Mas como Glass e Reich sempre se contentaram com o temperamento igual, seria difícil insistir na idéia.

11 – INFLUÊNCIA DE CULTURAS NÃO-OCIDENTAIS

Está longe de ser um componente universal ou necessário do minimalismo, mas os compositores que começaram no caminho do minimalismo não tinham precedentes europeus nos quais encontrar exemplos de repetição ou harmonia estática, e se voltaram para o Oriente. É significativo que Young, Riley e Glass tenham sido inspirados pela música clássica indiana, e que Reich tenha estudado percussão africana. E o minimalismo levou diretamente a uma absorção muito maior de estéticas e técnicas não-ocidentais pelos compositores mais jovens da geração seguinte. De certo modo, o minimalismo criou uma ponte pela qual compositores americanos podiam se juntar ao resto do mundo não-europeu.

Esta não é uma lista completa de técnicas e características da música minimalista, mas uma espécie de elenco de traços de personalidade. Nenhuma peça minimalista usa todos eles, mas eu dificilmente chamaria uma obra de minimalista se ela não usasse ao menos alguns (se alguém identificar uma obra assim, entre em contato comigo e adicionarei suas traços de personalidade à lista).

Contudo, olhando agora para a margem oposta do minimalismo, descobrimos que muitos destes traços se encontram em música influenciada pelo minimalismo, que cresceu a partir da prática minimalista mas se distanciou tanto do que chamamos de minimalismo que o nome não mais se justifica. Por exemplo, muitas obras que eu consideraria pós-minimalistas se caracterizam por pulsos estáveis, harmonia estática e estruturas aditivas. Por esta razão, coloco um traço delimitador para minha própria definição de minimalismo:

12 – Estrutura audível

Para mim, o que *Drumming*, *In C*, *Attica*, *Composition 1960 No.7*, *Einstein on the Beach*, *The Pavillion of Dreams* (de Harold Budd) e todas as outras obras clássicas minimalistas tinham em comum era o fato de sua estrutura estar logo na superfície, de modo que se pode identificá-la simplesmente pela audição, muitas vezes já na primeira audição. A mim me parece que parte da mística inicial do minimalismo era não ter segredos, colocar a estrutura da música bem na cara do público e conseguir que esse público a ouvisse.

Como um parêntese, acrescento que este critério me faz nunca ter considerado minimalista a obra de Morton Feldman, como alguns têm feito. Feldman já usava repetição de figuras melódicas em 1951, em *Structures*, para quarteto de cordas, e alguns autores defendem que Feldman tenha sido o primeiro minimalista. Na verdade, porém, a repetição é o único critério listado acima (exceto, em algumas obras, a densidade consistente da orquestração); e mesmo assim as repetições de Feldman são raramente escritas, nunca ocorrem como processo; seus ritmos jamais são motóricos como os das obras minimalistas

clássicas. Os métodos e metas de Feldman são hiperintuitivos e sempre direcionados à sonoridade; sempre os compreendi como quase diametralmente opostos ao minimalismo, e incluí-lo no movimento minimalista me parece uma espécie de anacronismo.

Não sei quantas pessoas fariam questão da estrutura audível como ingrediente essencial do minimalismo. Mas, considerando-a como tal, vemos que se delimitam muito convenientemente fronteiras para o período minimalista, estendendo-se de 1960 com a *Composition 1960 No.7* de LaMonte Young até por volta de 1980. De fato, as primeiras obras pós-minimalistas surgiram nessa época: os *Time Curve Preludes* de Duckworth (1978-1979), *Breathing song from a turning sky* de Janice Giteck (1980), *The Dream King* de Daniel Lentz (1983), *McKinley* (1983) de Peter Gena, *Fog Tropes* de Ingram Marshall (1979-1982). Notável é que por volta de 1980 Riley, Reich e Glass todos perderam o interesse em estruturas claras e óbvias; em obras como *Desert Music* (de Reich) e *Koyaanisqatsi* (de Glass) eles começaram a trabalhar mais com melodia e moveram a estrutura para o pano de fundo.

(...)