

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Manuel Pessoa de Lima

PERSPECTIVAS ANALÍTICAS:

Reflexões sobre Análise Musical no contexto da Sagração da Primavera

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Processos Criativos. Orientador: Prof. Dr. Sívio Ferraz.

UNICAMP 2012

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

L628p	<p>Lima, Manuel Pessôa de. Perspectivas analíticas: reflexões sobre análise musical no contexto da Sagração da Primavera / Manuel Pessôa de Lima – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Musica - Analise, apreciação. 2. Composição (Musica) I. Mello Filho, Silvio Ferraz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Perspectives on analysis: rethinking analysis on the Rite of Spring context.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Music - Analysis, appreciation

Composition (Music)

Área de Concentração: Processos Criativos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Silvio Ferraz Mello Filho [Orientador]

Marcos Branda Lacerda

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Rogério Moraes Costa


Jonatas Manzoli

Data da Defesa: 31-01-2012

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Manuel Pessoa de Lima - RA 088672 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente



Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda
Titular



Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles
Titular

“Uma geração pode aprender muito de outra, mas o que é propriamente humano, nenhuma o aprende da que a precedeu. Deste ponto de vista, cada geração recomeça como se fosse a primeira, nenhuma tem uma tarefa nova além da tarefa da anterior, e não chega mais longe, a menos que haja atraído a sua obra, que haja enganado a si mesma. Aquilo a que chamo propriamente humano é a paixão, através da qual cada geração compreende inteiramente a outra e compreende a si própria. Assim, no que diz respeito ao amor, nenhuma geração aprenderá a amar com outra, nenhuma começa senão no princípio, nenhuma geração ulterior tem a tarefa mais breve que a precedente; e se não quer, como as anteriores, contentar-se em amar, e deseja ir mais longe, passou de vãs e censuráveis palavras.”

Kierkegaard

RESUMO

A presente dissertação parte de artigos reunidos de diversos autores, sob o título *Rethinking Music*¹, juntamente com diversos textos do etnomusicólogo John Blacking, para apontar problemáticas da análise musical, tomando como exemplo a obra *Sagração da Primavera*.

¹ COOK, Nicholas. EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.

ABSTRACT

This work is based in articles by different authors, collected on the book titled *Rethinking Music*², along with several texts of ethnomusicologist John Blacking, to point out problems of musical analysis, taking as an example the work *Rite of Spring*.

² *Ibid.*

ÍNDICE

Introdução	p.13
Perspectivas Analíticas	p.27
Parte I.....	p.29
Parte II.....	p.47
Parte III.....	p.57
Parte IV.....	p.63
Parte V.....	p.79
Parte VI.....	p.89
Anexo I	p.101
Bibliografia	p.183

INTRODUÇÃO

Esta dissertação inclui dois grandes anexos e incorpora um desejo implícito de reforçar a prática composicional ao invés de deter-se num tema exclusivamente teórico.

Enquanto a dissertação problematiza o ato da análise, no primeiro anexo existe uma grande sessão dedicada à prática da análise, que em numero de páginas supera a extensão da própria dissertação. É importante frisar que a crítica da análise estabelecida neste trabalho de modo algum inviabiliza a prática analítica, que no entanto, figura mais como exercício empírico, do que como método científico, no primeiro anexo.

O segundo anexo é dedicado à produção composicional, que é a resultante mais importante no decurso dos estudos. A decisão de legar a maior parte da extensão do presente trabalho à categoria de anexo está em clarificar que tanto a análise como a composição, no contexto desta dissertação, figuram como trabalho prático, sem pretensão filosófica ou científica.

Como forma de evidenciar a distância entre prática composicional e o pensamento teórico a dissertação está centrada na problematização do ato da análise com o auxílio de alguns escritos do compositor e etnomusocólogo John Blacking, e também de outros tantos artigos reunidos sob o título *Rethinking Music*³, editados por Nicholas Cook e Mark Everist que versam igualmente sobre o assunto. Para quem conhece os escritos de Cook⁴, geralmente voltados para o tema da análise musical, é uma boa surpresa ler um volume dedicado em grande parte a textos que criticam de maneira contundente uma série de pressupostos desta seara. Cook ainda no prefácio declara:

“A história da musicologia e da teoria musical na nossa geração é a da crise de confiança; não sabemos mais o que sabemos. E isso imediatamente coloca em dúvida a confortável distinção entre descrição objetiva de um fato e o julgamento de valor subjetivo – uma suposição cujo poder pode dificilmente ser subestimado.”⁵

3 COOK, Nicholas. EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001

4 COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London, Dent. 1987.

5 COOK, Nicholas. EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. Trad. do autor.

Essa “crise de confiança” foi algo que perpassou o presente trabalho, que na verdade começou com a escrita do primeiro anexo, dedicado a um trecho de análise da *Sagração da Primavera*, que figura muitas vezes como estudo de caso, nas questões de análise levantadas na dissertação. Como será possível observar, todo o **primeiro anexo** rastreia linearmente os 7 primeiros movimentos da *Sagração* cruzando análises de três autores: Andre Boucourechliev⁶, Pierre Boulez⁷ e Olivier Messiaen⁸ juntamente com observações minhas. O intuito inicial era analisar toda a *Sagração da Primavera*, reunindo na medida do possível outras referências fundamentais além das acima referidas, como Pieter Van Den Toorn, Peter Hill, Richard Taruskin e Allen Forte, produzindo uma abrangente análise.

O desafio de cobrir toda a *Sagração* com visões analíticas me foi de início muito estimulante, e na medida em que a bibliografia crescia (rascunho da *Sagração*, declarações de Stravinsky. etc), tendia a uma obsessão enciclopédica. O esforço na análise e a atenção aos analistas e comentadores por fim gerou um efeito dúbio: por um lado, havia o prazer de reunir material, pensamentos e visões diversas a cerca de um assunto, produzindo um trabalho de envergadura, cujo deleite residia mais na própria massa de informações e visões do que numa sensação de desvelamento da obra. O prazer da confirmação das análises pelas análises. Por outro, havia um desconforto que era proveniente de uma desvinculação gradual na “confirmação da análise pela escuta”, ou no efeito de uma modulação da escuta pela análise. É certo que uma análise pode muito bem revelar um processo ou uma estrutura realmente presente no pensamento de um compositor sem que se torne audível, mas no caso da *Sagração da Primavera*, essa dissensão provocou uma leve dúvida, que aos poucos foi se tornando uma grande crise de confiança que chegou a paralisar o trabalho por meses. Quanto maior a sistemática encontrada pelo analista, menos aquilo parecia refletir a realidade do processo composicional, ou a realidade da escuta. Paralelamente, a idéia de compor a partir de uma “sintaxe Stravinskyana” encontrada na *Sagração*, que seria o grande objetivo criativo do trabalho num primeiro momento, deflagrou uma crise ainda maior não somente com a análise, mas com a dissertação em si, basicamente por dois motivos. O primeiro era que,

6 BOUCOURECHILIEV, André. *Stravinsky*. Holsms and Meier, 1988.

7 BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Perspectiva, 1966.

8 MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Alphonse Leduc, 1992.

extraídos “elementos de linguagem” da obra, como pitch classes específicos, ou modelos octatônicos e diatônicos, ou “poli-modalismos”, bem como jogos de permutação e justaposição, todos esses elementos resultavam em experiências composicionais que dialogavam na verdade muito pouco com a potência da *Sagração da Primavera*. Não se trata de fazer um juízo de valor a cerca das minhas próprias composições e muito menos de corroborar uma pretensão de fazer uma “nova Sagração”, o grande intuito era criar uma estrutura de estudo que fosse um estímulo à composição, e isso não ocorreu, dentro desse contexto, a composição não se tornou estimulante. Obviamente que não se trata apenas de um entrave metodológico. Compor a partir de outras obras, recriando e relendo a linguagem de outros compositores é uma gigantesca fonte de inspiração e estímulo à composição de modo geral. Ocorre que na composição há o cruzamento de uma determinada metodologia ou procedimento com uma circunstância eminentemente pessoal. O “mal-estar” da análise, bem como “o mal-estar” da composição atrelada à análise em si não tinham suas origens num problema metodológico, e sim, numa incompatibilidade com um contexto pessoal. Uma pergunta de fundo: qual seria o “elemento *Sagração*”? O que torna a *Sagração* a obra maravilhosa que é, permeia a ansiedade de uma análise, que pode até não ser conclusiva ou definitiva, mas flerta com o desejo de respostas; e quanto maior a referência analítica, mais o “elemento *Sagração*” se torna incognoscível. Nesse sentido, o analista só avança se está amparado por um lastro metafísico, uma espécie de crença de que subjaz à toda obra uma cadeia muito específica, que pode ser descoberta e revelada pela análise, desvelando sua potência. Nesse sentido, algumas análises transformam-se em cartografias, descrevem-na, identificam e nomeiam partes, e o que as unifica é justamente o “território” (a obra em si), assim como a porção de terra existente na Europa unifica Estados dissemelhantes. Outras, pegam de empréstimo um modelo sintático e descrevem a “relação entre as partes” (não a geografia, mas a política). Em ambos os casos, há que se crer na “terra firme que unifica a Europa”, ou numa real conexão de causa e efeito entre as partes. Por mais técnica que possa parecer, a análise, apenas por esses dois *modus operandi* ressaltados acima, retém seu potencial de metafísica, e é a partir dela que se chega a um estado muito especial e estimulante de maravilhamento no estudo. Da mesma forma, a composição pode nutrir-se grandemente desse mesmo impulso, e partir de “estruturas ocultas”, números, etc, para

um grande engajamento criativo. Refuto absolutamente quem critica a música contemporânea por ser “cerebral” ou “matemática”.

No entanto, por mais incrível que sejam as sendas da análise e de processos composicionais correlatos a ela, houve no percurso deste trabalho um perda de conexão total com essa “metafísica” associada. Emblemático é que isso ocorra justamente num trabalho que pretendia analisar a *Sagração da Primavera*. Aos poucos, ela tornou-se a mim um símbolo dessa crise, como uma obra que apontava para uma desconstrução das tentativas analíticas mais “auto-confiantes”, golpe que o próprio Stravinsky desferiu ao declarar que no processo de composição da *Sagração* não usou de nenhum sistema preliminar⁹. Em todo caso, análise musical não se legitima unicamente por revelar um processo composicional, mas também, por destacar uma “ordem sonora”. Porém, o fato de que Stravinsky compusera de modo “intuitivo”, incluindo muitas improvisações ao piano, abalou a minha já então frágil determinação analítica. Nesse ponto, cruza-se o aspecto metodológico com um contexto pessoal. Permito-me aqui, excepcionalmente, contextualizar melhor comentando em uma lauda minha biografia de estudante.

Comecei a estudar piano clássico em criança, composição aos 16 anos com o compositor Osvaldo Lacerda, me graduando em composição na ECA. Em todo o percurso de ensino formal, me enquadraria como “aluno esforçado”, com notas medianas. Sempre identifiquei em mim um desejo enorme por disciplina e ao mesmo tempo uma inaptidão a ela, com uma tendência ao déficit de atenção e interesses múltiplos. Assim, a carreira do piano clássico me pareceu desde o início incompatível e me aproximei da composição. O meu desejo “disciplinante” nesse campo estava revestido da vontade de adquirir “técnica”. O contato com os professores Willy Correia de Oliveria, Mario Ficarelli e Aylton Escobar amplificaram essa problemática para a relação com a “dialética histórica” e muitas outras responsabilidades e desafios ligados ao ato composicional. De todo modo, o exercício da análise figurou como fator primordial de “aquisição técnica”, numa aprendizagem por observação de procedimentos. Em contrapartida, com esse peso da responsabilidade inculcada no ato de compor, escrevi muito pouco no curso de graduação e aquilo que escrevi o fiz com tremenda dificuldade, tanto é que no trabalho de conclusão de curso não me senti estimulado a escrever uma

⁹ STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*. University of California Press, 1967.

monografia analisando minhas próprias composições. As poucas que consegui realizar não eram complexas, muito menos forneceriam algum dado novo ou interessante para análise. Escrevi então uma monografia abordando o tema do pós-modernismo na visão de François Lyotard traçando relações com a música. Era uma tentativa de sondar incompatibilidades entre o meu contexto pessoal e esse “desejo disciplinante” com o qual não conseguia fruir na Escola.

No mestrado tentei reatar com o estudo, a análise e a composição até o momento da “crise de confiança” já referido. Até então, apesar de toda a condenação a qualquer juízo de valor, eu avaliava a mim mesmo, secretamente, como “compositor sem talento”. No entanto, foi a minha tendência a múltiplos interesses que me permitiu trabalhar com música desde os 16 anos, seja como professor de piano e em projetos sociais na periferia, seja como flautista em grupos de música popular, percussionista de música folclórica, pianista em peças de teatro, dança, e sobretudo compondo trilha sonoras para mídias diversas. Essa sobrevida como músico de certo modo deu alento à avaliação negativa que possuía de mim mesmo e guardava duas características: a primeira, é que em todos os trabalhos (fora da universidade) eu era ao mesmo tempo o compositor e o intérprete e ambas as atividades se confundiam. A segunda é o imediatismo e a proximidade com a música popular, mesmo em trabalhos com abertura para alguma experimentação. A essa segunda característica liga-se o exercício primordial da improvisação, ou seja, às vezes a composição precisa ser tão imediata, que só resta “compor na cena”.

Com essas considerações fica mais explícito o teor pessoal no desconforto ligado à análise da *Sagração* e sua subsequente aplicação num processo composicional. No entanto, não foi sem surpresa que tive a sorte de encontrar autores que de algum modo, cada qual à sua maneira e com os seus argumentos, demonstravam incômodos semelhantes na relação entre análise, ser humano e composição. A leitura de *How Musical Is Man?*¹⁰ foi suficiente para nortear a minha dissertação para uma nova direção, que deu origem ao que ela se tornou, numa tentativa de dialogar com a “crise” instaurada na análise agora legada ao primeiro anexo.

No decorrer do primeiro capítulo são mais amplamente utilizados dois outros livros do mesmo autor, o *A commonsense view of all music: reflections of Percy*

¹⁰ BLACKING, John. *How Musical Is Man?* University of Washington Press, 6a ed 2000.

*Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*¹¹, bem como o *Music, Culture and Experience*¹². No entanto, a título de introdução, alguns excertos de *How Musical Is Man?* servem como exemplos representativos do enfoque de Blacking:

Eu não compreendo mais a história e as estruturas da “arte européia” tão claramente como antes. (...) Os Venda ensinaram-me que música não pode jamais ser algo em si mesmo, e que toda música é folclórica, no sentido em que música não pode ser transmitida ou ser dotada de sentido se não for uma troca entre pessoas.

Falamos livremente sobre gênio musical, mas não sabemos exatamente que qualidades de genialidade são restritas à música e se talvez achem ou não expressão em outros meios. Não sabemos também se tais qualidades não estão latentes em todos. Pode muito bem ser que as inibições sociais e culturais que impedem o florescimento do gênio musical sejam muito mais significantes do que qualquer habilidade individual possa promovê-lo. (...) Isso não é culpa da cultura em si, mas uma falta do homem, que confunde os meios da cultura por seus fins, e vive para a cultura e não além dela.

Durante a dissertação será possível perceber que Blacking ao voltar-se para o “*music maker*”, o homem que faz música, dá ensejo a uma aproximação alternativa àquela realizada pela análise tradicional. Dadas as devidas proporções, a corporalidade – fator essencial à visão de Blacking, torna-se pensamento mais compatível com a minha realidade de compositor e instrumentista, do que um mergulho analítico seguido de uma “música especulativa”. O seu pensamento de “música imersa na vida” me fez encontrar mais estímulo composicional no decurso do cotidiano do que qualquer revelação analítica.

Já a leitura de *Rethinking Music*, surpreende por se tratar de uma literatura norte-americana sobre análise, que na verdade expressa um grande mal-estar com relação à

¹¹ BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987.

¹² BLAKING, John. *Muisc, Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1982

própria tradição americana na disciplina, que Cook não deixa de expressar dentro da mais típica pragmática:

Como resultado do eminente colapso da música clássica como forma de entretenimento na América do Norte e com o seu renascimento na Inglaterra na forma de rádios comerciais orientadas por *play lists* e revistas especializadas, não é apenas a integridade da musicologia que se tornou problemática: é, grosso modo, a relação entre a musicologia e o resto do universo. (Onde a musicologia vem na lista de prioridades globais de alguém? Se olharmos para trás, vamos conseguir justificar a escolha de nossa carreira para nós mesmos?)¹³

Inúmeros outros autores colaboraram para o volume *Rethinking Music*, cada um escrevendo um capítulo independente, mas no corpo deste trabalho, ficam circunscritos aos escritos de:

- Philip V. Bohlman, que escreve o capítulo “*Ontologies of Music*”. É professor de etnomusicologia da universidade Chicago, onde preside também Estudos Judaicos e Sul Asiáticos, sendo membro do centro estudos do Oriente Médio. Entre suas publicações recentes estão: *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, co-editado com Katherine Bergeron, e *The World Centre for Jewish Music in Palestine 1936-1940: Jewish Musical Life on the Eve of World War II*.
- Robert O. Gjerdingen, escreve o capítulo “*An experimental Music Theory?*”. É graduado pela universidade de Pennsylvania por Eugene Narmour, Leonard B. Meyer e Eugene K. Wolf. Autor de *A Classical Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, tradutor dos estudos de *Carl Dahlhaus* sobre a origem da tonalidade harmônica, trabalhando em um livro sobre Mozart e o estilo galante.
- Kevin Korsyn escreve o capítulo “*Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*”. É Ph.D. em teoria musical em Yale University, e professor titular na universidade de Michigan, onde é diretor de pós-graduação. Recebeu o prêmio “Young Scholar” da *Society*

¹³ COOK, Nicholas. No prefácio de *Rethinking Music*. Oxford, 2001.

for Music Theory por seu artigo “*Schenker and Kantian Epistemology*”. Está escrevendo um livro chamado *Decentring Music: A postdisciplinary Fantasy*, para Oxford University Press.

- Jim Samson escreve o capítulo “*Analysis in context*”, e é professor de música da universidade de Bristol. Publicou inúmeros artigos sobre a música de Chopin, análise e tópicos em estética da música do século XIX e XX.
- Arnold Whittall escreve “*Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*”, e é professor emérito de teoria musical e análise no King’s College, em Londres. A maior parte de suas publicações são no campo da música do século XX e da teoria musical.

A partir dos referidos autores, a dissertação se estruturou em seis partes (sem contar os anexos de análise e composição). Os pontos elencados em cada parte não são estanques, e de certo modo, as problemáticas levantadas numa retornam em outras num formato não linear.

A primeira parte lança os argumentos fundamentais que são depois retomados, comentados e desenvolvidos nas outras cinco restantes. Iniciando com Bohlman (*Ontologies of Music*), se destaca que a música no prisma analítico constitui uma metáfora de objeto, dotado de bordas delimitadas. Partindo da ontologia de música como objeto liga-se a idéia de unidade, propriedade que salvaguarda o discurso musical da ação desestabilizadora do tempo. A essas duas colocações dispostas em relevo por Bohlman, ligam-se outras duas metáforas, apontadas por Robert Fink: a de superfície e profundidade em música. Nesse caso, a profundidade se refere ao “nível estrutural” (os pilares estruturais de determinada obra), seus aspectos essenciais e determinantes, enquanto que a superfície remete a uma escuta desprovida da consciência da forma e da estrutura. A idéia de unidade permeia tanto as colocações de Fink, quanto de Bohlman, na medida em que ambos discutem mecanismos de inteligibilidade (música entendida como

objeto, dotada de uma forma e estrutura essencial, que finalmente articula um pensamento de unidade em meio à variação sonora).

Corroborando a ligação entre objeto, estrutura (profundidade x superfície) e unidade, figura a atividade da análise, que geralmente se lança na sonoridade em busca de recorrências e estruturas fundamentais, constituindo a música como objeto de estudo. Essa delimitação reforça a autonomia da música em relação aos outros setores da cultura e do tecido social.

Em contraposição ao enfoque analítico, entra o processual que muitas vezes não é norteado por uma seqüência de “pontos estruturais” que gerariam o restante da obra (ou muitas vezes os pontos estruturais de um processo de criação não são os mesmos identificados pela análise). Se constitui mais como caminho do que como resultante, até finalmente completar-se. Desse modo, o compositor, que seria a grande autoridade em relação à sua própria obra, está longe de deter uma consciência analítica plena de seu trabalho, na medida em que está imerso nele. Inversamente, o analista percorre o caminho que vai do distanciamento (que permite delimitar o objeto, os pontos estruturais, a unidade), a uma aproximação. Independente do vetor (de dentro para fora, ou de fora para dentro), a resultante composicional ou analítica está totalmente atravessada de subjetividade (seja do compositor, seja do analista). Assim, é importante frisar que o presente trabalho não visa criticar de modo algum a análise tendo em vista seu aspecto subjetivo. Ao apontar as noções de unidade, a metáfora de profundidade e superficialidade, bem como a de objeto, não se procura de modo algum desqualificar a análise como ato de investigação, mas sim apontar a sua arbitrariedade, desmontar sua aparente neutralidade, e principalmente, seu status científico. Por esse viés, análise aproxima-se da criação ao assumir sua subjetividade, enquanto que, como exercício científico, tende a corroborar conceitos e termos consagrados pelo uso.

Finalmente, mais do que uma crítica da análise, a presente dissertação ataca o aspecto científico ao qual por vezes a análise se mune enquanto disciplina. Essa crítica se dá por meio de uma argumentação cujas “palavras-chaves” encontram-se em pressupostos comumente naturalizados justamente como unidade e estrutura. Permeando todas essas, está presente a teleologia – a noção de progressão histórica, que incorpora na

própria compreensão da tradição de música ocidental os conceitos acima referidos para delinear uma lógica evolutiva.

É nessa problemática que a *Sagração da Primavera* integra a presente dissertação. Se por um lado figura como um ponto emblemático dessa teleologia – obra primordial no repertório da história da música no século XX, por outro, estabelece uma tensão com a idéia de unidade e plano estrutural. Assim, a primeira parte interliga a discussão sobre análise a um “estudo de caso”, a *Sagração*, e no contexto dessa discussão, antes do que demonstrar a obra por meio da análise, visou-se tencionar essas duas instâncias. No momento em que a obra não é confrontada com um sistema analítico específico e é tomada como parte de uma rede intertextual, se dissolvem ortodoxias analíticas. Complementando a problemática levantada por Bohlman e Fink ainda na primeira parte, o trabalho cita Korsyn que desenvolve a idéia de intertextualidade no campo musical, partindo do pensamento de Bakhtin, para contrapor ao modelo “linguístico” de Chomsky. Essa polarização entre a idéia estruturalista de linguística e a de intertextualidade no contexto deste trabalho está relacionada à questão da teleologia e da autonomia. Quanto mais estruturalista e “fechada na obra” é a análise, mais reforçada é a idéia de autonomia, e mais facilmente esta se enquadra numa teleologia, e quanto mais intertextual é a leitura, mais as visões “absolutas” a cerca de estrutura, coesão e linguagem são relativizadas no contato com outras redes de sentido.

Toda essa reflexão a cerca da análise, incluindo todo seu viés crítico, não serve para legislar sua prática, nem refutá-la enquanto disciplina, tanto é que no primeiro anexo, dedicado à essa atividade, é realizada uma análise em modelos bastante convencionais. A tensão que a dissertação visa estabelecer entre análise e obra é justamente aquela baseada na independência de ambos os campos. De um lado, a análise se justifica enquanto processo investigativo, como um modo de escuta mais detalhado e orientado, contextualizado, mas não constitui uma base única de processo composicional. O que se pretende apontar é que a composição musical, assim como a musicologia e a teoria musical, é um campo de trabalho em si mesmo, e que esta não necessita ser legitimada, pensada, normatizada ou contextualizada pelos dois outros campos (teoria e musicologia) para se constituir enquanto produção de conhecimento.

Essa posição toma de inspiração o pensamento de *John Blacking*, citado exaustivamente no decorrer das seis partes da dissertação, que contrapõe a idéia de corporalidade à abordagem da teoria musical e da musicologia. Para ele, em música, não é essencial para ouvintes ou instrumentistas compreender a sintaxe do compositor, ou o significado pretendido por ele em sua obra na medida em que cada um encontra ressonâncias em sua própria sintaxe e sentidos pessoais.

Assim, a primeira parte da dissertação contém o principal núcleo dessa visão crítica da análise, sendo que as outras 5 partes apenas retomam e aprofundam as questões conectadas às idéias de unidade, autonomia, estrutura e teleologia, para contrapor à visão de corporalidade de Blacking.

A segunda parte explora a oposição entre a visão de estrutura de H. Schenker, e a de corporalidade, de John Blacking. Essa oposição é ilustrada por trechos da análise de Pierre Boulez à *Sagração*, na qual as estruturas Stravinskianas são aproximadas a jogos lógicos de permutação e interpolação, numa análise do nível neutro da partitura (notas, valores e acentos). Nesse contexto a visão de estrutura de Schenker dialoga com esse tipo de análise enquanto que a proposta de Blacking remete ao processo improvisatório e intuitivo de Stravinsky como compositor. A independência entre composição e análise, idéia primordial defendida nesta dissertação, encontra na opção de Blacking uma forma de libertar a obra da “racionalização estrutural” dos analistas. No entanto, de forma alguma o texto da segunda parte deste trabalho deve ser compreendido como defesa do pensamento de John Blacking no campo da análise musical, e muito menos como um ataque à análise, como se essa se tornasse inviável a partir do momento em que uma obra é considerada a partir de sua corporalidade. O objetivo da crítica a Schenker e da análise de Boulez é o de evidenciar um ponto cego que tire a análise de sua posição de legislador absoluto no campo de conhecimento musical, o que não significa de modo algum que se inviabiliza enquanto prática de pensamento teórico. Dessa forma, não deve ser vista como contradição a presença maciça das análises “Boulezianas” no anexo dedicado à análise da *Sagração*, que acompanha a dissertação.

A terceira parte retoma uma contraposição entre Intertextualidade e Teleologia, comentada na primeira, enquanto que na quarta parte há um maior enfoque ao tema da tensão entre a obra e a análise. Assim como aquela anedota na qual um nobre pergunta a

Beethoven o significado de uma composição, e ao invés de ter como resposta uma explicação, vê o compositor sentando-se novamente ao instrumento para executar a peça, a análise lida constantemente com a incompatibilidade das palavras ao descrever o universo sonoro. Lê-se incompatibilidade não como algo que inviabilizaria a análise enquanto disciplina, mas sim como um manancial de problemáticas que a transformam numa atividade extremamente rica e diversa, com inúmeras possibilidades de interpretação. Portanto, a tensão entre obra e análise não é vista como conflito a ser apaziguado por uma noção intuitiva ou de corporalidade, como se o corpo (ou mesmo a intuição) fossem instâncias menos “racionais”. Ao contrário, é nessa tensão que a independência da análise enquanto campo de investigação se constitui. Ponto fundamental desta quarta parte são dois níveis distintos de tensão identificados entre análise e obra. O primeiro está na terminologia – o nome das notas, por exemplo, define um parâmetro sonoro, mas estabelece uma tensão com o conjunto da sonoridade visto que não é capaz de definir todos os outros parâmetros, nota permanece como abstração, pois não existe nota sem os outros parâmetros, mas como conceito, pode ser isolado. Nesse raciocínio, toda a tipologia e classificação (como a análise harmônica, por exemplo), enquanto que explica um determinado aspecto, estabelece também uma tensão com a sonoridade geral. Essa tensão aumenta ou diminui na medida em que essa tipologia corresponde aos mecanismos e contextos da obra analisada ou não. O segundo nível ultrapassa a problemática da terminologia, e lida com a de sistema. A partir do momento em que uma obra é analisada por meio de um método analítico que pressupõe um sistema específico, o contato e o entendimento com a obra pode gerar uma tensão teórica ainda maior do que o da terminologia, a ponto de determinados sistemas serem inviáveis a determinadas obras. Um exemplo disso seria a tentativa de analisar uma peça de Beethoven como uma obra serial, ou analisar uma obra dodecafônica utilizando-se da análise harmônica funcional. Outro exemplo, que ilustra o mesmo tipo de tensão (o de sistema) com a obra, porém num nível menos intenso, é a análise de uma sonata clássica tendo em vista a arquitetura escolástica da sonata (exposição, desenvolvimento e re-exposição). A confrontação dessa estrutura com a complexidade das 32 sonatas de Beethoven, por exemplo, confere à análise formal um desafio muito maior do que a simples conformação de uma terminologia. Finalmente, comenta-se nessa quarta parte,

determinados “ajustes” que Boulez faz em sua análise da *Sagração* para conseguir pensar o seu sistema de permutações, bem como os que realiza Toorn, para defender a supremacia da escala octatônica na obra. Não se trata de criticar Toorn ou Boulez pelo fato de minimizarem a visão de exceção para conformar mais a obra ao seu sistema de análise, mas sim de apontar que o mecanismo de análise se fortalece nessa cisão com a obra, na tensão com ela, tornando-se uma forma de renovar escutas, e não de revelar uma “escuta correta”.

A quinta parte retoma novamente a questão da teleologia a partir de um texto de *Blacking* sobre a evolução musical. Desde a primeira parte, com maior ou menor ênfase, a teleologia está interposta como elemento indissociável da problemática entre composição e análise. Nesta parte é explorada a crítica de *Blacking*, da visão segundo a qual a tradição da música ocidental se constitui como uma progressão do simples (cantoção) ao complexo (serialismo integral). É a partir do dismantelamento da dicotomia entre “simples” e “complexo”, noções implicitamente reforçadas por inúmeros métodos de análise, que se abre espaço para a compreensão dos eventos musicais e sua ligação com o aspecto da recepção. Nesse sentido, a complexidade é pensada mais em relação ao ato sociológico da escuta, e não mais identificado com a estrutura interna de uma obra. Finalmente, a sexta e última parte detém-se ainda um pouco mais no pensamento de *Blacking* e sua idéia de corporalidade.

De certo modo, foi a partir dessas ressonâncias que comecei a ensaiar um novo formato de aproximação à *Sagração* e a desvincular minha produção composicional de uma correlação com uma suposta “sintaxe Stravinskyiana”, até chegar no formato atual, onde a dissertação discute e questiona o ato da análise, o primeiro anexo simplesmente pratica a análise (observação da partitura) sem nenhuma pretensão científica.

Foi reservado ao segundo anexo a produção composicional. A produção composicional está separada em dois projetos distintos. O primeiro, “A Primavera Cageana”, desconstrói a visão analítica sistêmica, propondo uma outra escuta da *Sagração da Primavera*. Se trata de uma versão onde todas as melodias (ou grande parte) da *Sagração* na versão de Piano à quatro-mãos são gravadas separadamente em pequenos arquivos de áudio isolados, que depois são tocados por um *Patch* de Max/MSP que

dispara três arquivos simultaneamente em sequências aleatórias. Para manter a potência polifônica, haverá três listas de arquivos, respectivamente, grave, médio e agudo, de modo a evitar um excesso de cruzamento de vozes. Nessa escuta, a *Sagração* é ouvida como um jogo de peças que podem ser invertidas livremente, em atitude de colagem.

O segundo projeto se chama “Agosto”, e não utiliza partitura como suporte composicional. Para tanto, baseei o processo no ato da performance e da improvisação, gravando sessões, considerando-as como composições, sem julgamento de valor. Como parte da filosofia do processo, compus uma música “nova” para cada dia de Agosto, e postei na internet. O procedimento principal da composição era ligar o gravador evitando estruturar uma forma ou um tema à priori, bem como evitar editar a improvisação realizada (com algumas exceções). No caso de não ficar satisfeito de modo algum com o resultado, ao invés de editar, poderia fazer uma nova improvisação/composição. Em muitos momentos, improvisei estruturas no piano em mãos separadas, ou mesmo em diversas camadas (linhas de baixo, contrapontos, etc). Para passagens intencionando maior velocidade do que a que eu poderia executar numa improvisação, gravei em velocidade lenta e depois ajustava na velocidade pretendida. Necessariamente toco todos os instrumentos, a saber: piano, flauta transversal, percussão, escaleta e samplers diversos (acionados por piano digital). Não é um trabalho de música eletroacústica ou eletrônica. Ao invés de buscar uma improvisação não-idiomática, ou “contemporânea”, resolvi assumir a influência da música popular e do meu trabalho como compositor fora da universidade como parte efetiva da minha estética, que não tem apelo à complexidade.

PERSPECTIVAS ANALÍTICAS

I

Ao dissecar seu objeto, os analistas buscam suas “características gerais”, constantes, sistemáticas e organicidades. No campo musical, a atividade investigativa tem paralelo com a disciplina da análise, que procede de uma premissa que permeia não apenas o campo musical, mas a crítica estética no geral. Num prisma analítico, a obra se torna um objeto de reflexão, que se define como arte por meio de um conceito pré-estabelecido. Tanto mais a obra torna-se objeto quanto mais a análise rastreia uma constante, lógica ou sistema. Nesse contexto, o próprio conceito de arte reveste-se de bordas bem delimitadas (o contorno do objeto), e se interpõe a um fundo homogêneo ao qual a obra é contrastada. Jim Samson bem observa essa co-relação: “O modo analítico mais característico equaciona conceito e objeto, permitindo que representações fixas (ou fechadas) do objeto o evidenciem¹⁴”. Da mesma forma, Bohlman identifica na noção de “objeto” uma das condições metafísicas mais recorrentes na música ocidental. Como objeto a música demarca sua territorialização, e adquire a possibilidade de possuir termos que denotem suas partes e características, que a definam musicalmente em parâmetros objetivos. Por outro lado, música existe em condição de processo. Como fluxo, nunca atinge uma objetividade plena, está sempre por tornar-se algo mais, se desterritorializa, suas membranas são abertas, não se constitui na metáfora de objeto. Seja quais e quantos forem os nomes e termos que se associem à obra, nessa perspectiva, serão sempre insuficientes¹⁵.

É no pressuposto de objeto que se atrela o de unidade. Ambas as metáforas sofrem na ação da temporalidade, instância do processual, e são quase que uma reação à sua fugacidade. Inversamente, realçam discontinuidades radicais, ao serem redefinidas e assimiladas em novos programas que contradizem suas funções originais¹⁶. A despeito da caótica do tempo, na narrativa do tempo histórico, a estética engendra discursos legitimadores nos quais a esperança de autonomia e liberdade individual é sub-repticiamente transferida para o “objeto estético”. Como frisa Kevin Korsyn:

¹⁴ SAMSON, Jim. *Analysis in Context/ Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. p.43

¹⁵ BOHLMAN, Philip. *Ontologies of Music / Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. p.18

¹⁶ WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York, 1994.

De fato, quanto mais precárias se tornaram nossas esperanças enquanto indivíduos, maior a tendência a proclamar a arte como região onde se transcendem todas as restrições à liberdade e à autonomia. A isso se devem os clamores inflados pela unidade artística, atribuindo a ela um fantástico grau de autonomia¹⁷.

Partindo dessa ontologia da música como objeto¹⁸, Robert Fink explora sua espacialidade para opor as metáforas de superfície e profundidade. A asserção de que uma obra musical possui uma superfície, e conseqüentemente uma interioridade profunda não explícita, corrobora talvez a mais importante metáfora da análise musical estruturalista¹⁹. Essa topografia teórica se desdobra em hierarquias sonoras numa teoria de “níveis estruturais”, pressuposto sob o qual adquire grande proeminência a análise Schenkeriana e a Set Theory, cujo enfoque delinea toda organicidade e unidade potencial, não importa quão complexa, caótica ou incompleta seja a experiência do ouvinte na “superfície” da escuta²⁰.

Nesse caso, o anseio do pensamento analítico pode muito bem ser comparado a uma ansiedade perante a vida: a busca de um sentido que permaneça e resista às rupturas, um lastro que não se dilua no mar de multiplicidades subjetivas. Encarar a vida sem o filtro da forma, da ordem, do conhecimento, da linguagem, parece insuportável ao humano. Deste modo, forjar uma identidade, uma unidade e uma intenção para a vida é traduzir o desconhecido para o conhecido, uma tradução que nasce de uma busca que não é a de qualquer espécie de causa, mas de uma causa que tranqüilize, que alivie²¹.

“Não se busca somente descobrir uma explicação da causa, mas sim se elege e se prefere uma classe particular de explicações, aquela que dissipa mais rapidamente e em menor número de casos a impressão do estranho, do novo, do imprevisto. (...) O banqueiro pensa imediatamente no negócio, o cristão no pecado, a cortesã no amor.”²²

¹⁷ KORSYN, Kevin. *Brahms Research and Schenker's Organicism Reexamined*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001. p. 60. Trad. do autor.

¹⁸ No capítulo *Ontologies of Music* em *Rethinking Music*, Philip Bohlman traça uma série de ontologias musicais possíveis, dentre elas a de música como objeto.

¹⁹ FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001, p.102.

²⁰ *Ibd.*

²¹ MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Civilização Brasileira, 2005.

²² NIETZSCHE, Frederich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Cia das Letras, 2008.

Desse modo, a análise pode se aproximar de uma visão quase religiosa, onde na busca de um “sentido maior” ou “mais profundo”, conforma a obra, configurando cânones estéticos e interpretativos. Arnold Whittall aponta a visão de Carl Dahlhaus, cuja “escuta estrutural” é um mergulho na obra como se nada mais no mundo existisse, constituindo-se finalmente em uma escuta metafísica no âmbito de uma religião da arte²³. Nesse sentido, Schenker expressa uma aspiração parmenidiana no desejo de unidade e permanência: “o cosmos e suas idéias eternas – apenas isso significa uma vida de beleza, verdadeira imortalidade em Deus²⁴”. É a unidade e a hierarquia de camadas estruturais que possibilita uma idéia de música perene, que realiza o desejo de autonomia – livre do miserável mundo humano, à prova de sua temporalidade: “a estrutura fundamental reúne um tipo de segredo, escondido e insuspeito, um segredo que, incidentalmente, provê a música com um tipo de preservação natural contra a destruição pelas massas²⁵”.

Robert Fink aponta que embora a obra de Stravinsky não apetece ao gosto de Schenker por hierarquias tonais complexas, ainda assim fornecia rastros para uma estrutura profunda²⁶. Contrastando com o exemplo de Schenker, a etnomusicologia mergulha na música de um povo, não de um “gênio criador”. No entanto, o etnomusicólogo John Blacking comenta que, frequentemente, no afã de compreender seu objeto, os pesquisadores inquiram os músicos locais em busca de conceitualizações musicais. Esse mesmo esforço de correspondência incita os próprios músicos a criarem respostas, num esforço de adequação ao desejo do pesquisador. Nas palavras de Blacking: “Eu me pergunto se eles [os músicos locais] haviam já produzido uma exegese tão elaborada antes de se defrontarem com o desafio intelectual proposto pelos

²³ WHITTALL, Arnold. *Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*. In *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.p.74

²⁴ SCHENKER, Henrich. *Free Composition*. New York, 1979. p.9. Trad. do autor.

²⁵ Ibd. Trad. do autor.

²⁶ FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001, p.127.

etnomusicologistas visitantes. Se pode dizer o mesmo acerca dos diálogos com compositores, como as conversações de Stravinsky com Robert Craft²⁷”.

Assim, para não se incorrer em dogmatismos, é necessário admitir que não há neutralidade na análise, e que a palavra “científico”, ao contrário de “cientificismo”, não exclui a presença da incerteza, bem como a análise não exclui a subjetividade do analista. É importante ressaltar que essa “crítica da análise” não se fundamenta sob um argumento que a invalidaria tendo em vista sua indissociável subjetividade, e muito menos sob a pretensão de uma outra proposta de análise definitiva.

Encontrar prazer não mais na certeza, mas na incerteza; nem “causa” nem “efeito”, mas uma criação contínua, a vontade não de conservar, mas de dominar; não mais esta humilde locução: “tudo é apenas subjetivo”, mas essa afirmação: “tudo é também obra nossa – sejamos orgulhosos dela”²⁸.

Partindo desta idéia, análise e criação se aproximam e conseqüentemente uma obra que renova paradigmas pode inspirar análises igualmente transgressoras. Por outro lado, o estudante geralmente ancora-se numa responsabilidade acadêmica que, em vista de uma imparcialidade ou até mesmo de um “método científico”, o leva a produzir grandes volumes de análises que fixam confortavelmente conceitos consagrados pelo uso, confirmando a credibilidade do seu pensamento e dando vazão à própria demanda acadêmica por uma produção crescente de artigos e participações em congressos.

Autalmente, sempre que vou a um encontro de teoria musical, sou interpelado por convicções em velhas crenças que são invocadas como verdades eternas. ‘Tonalidade’, assim como o princípio Aristotélico de alma é afirmada como um agente no mundo. O ‘voice leading’, como o ‘calor’ Aristotélico, é a força causal pelo qual as coisas são como elas são²⁹.

Não apenas Gjerdingen (citação acima) relaciona categorias analíticas a aristotélicas, como em grande parte dos artigos reunidos em *Rethinking Music* sente-se o

²⁷ BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger’s contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 112.

²⁸ NIETZSCHE, Frederich. *Vontade de Potência*, 1881. Liv. III, tomo II, item 27.

²⁹ GJERDINGEN, Robert. *An Experimental Music Theory?*, 2001. Trad. do autor.

mal estar de seus colaboradores com relação a uma idéia que “naturaliza a ferramenta de análise”. Kevin Korsyn vê concepções de unidade e integridade da obra como lugar comum de um discurso estético que se volta à antiguidade clássica; “as pressões históricas que encetam tão estranho estilo de pensamento, assim como o de conceitos de unidade estética, remontam não menos do que à época de Aristóteles³⁰”. Teoria musical, acima de tudo, aparenta ter “regras”, e estas não possuem validade fora do meio para o qual são designadas. Regras estas – mesmo que se relacionando com uma realidade acústica verificável – figuram, no fim das contas, mais como regularidades condicionadas culturalmente do que como leis científicas³¹. Assim, quando padrões métricos ou estruturas melódicas podem ser reduzidos a uma relação matemática, esta surge como a própria identidade da obra³²: “esse processo metafísico torna-se gradualmente uma especificidade histórica e cultural, como o caso da relação entre consonância e dissonância como uma teleologia neoplatônica do ocidente, começando com a hierárquica relação entre a quinta e a oitava no século XII e resolvendo com a emancipação da dissonância no século XX³³”.

Todo rompimento estético com uma corrente dominante implica em certo grau de risco, e assim, uma análise que queira desprender-se de “ferramentas consagradas” incorre igualmente nessa espécie de salto no escuro, no risco da inconsistência. No entanto, criatividade por si só não garante o êxito de uma composição, nem de uma análise, e a oportunidade que se liga ao pensar uma análise da *Sagração da Primavera*, não é apenas de novos métodos, ou “análises criativas”, assim como o autor também não vê na obra analisada “um novo sistema”, mas a chance de repensar o próprio ato da análise. Independentemente do rompimento estético, o ato da interpretação de uma obra de arte (cuja essência é necessariamente indefinível) pode desenvolver-se em “conceitos abertos”, sem a obrigatoriedade da precisão ou mesmo da completude³⁴. Essa postura “anti-essencialista”, que propicia a criatividade potencial do ato analítico, se contrapõe a

³⁰ EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, 1990. p. 4. Trad. do autor.

³¹ SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. p. 45.

³² BOHLMAN, Philip. *Ontologies of Music / Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. p.22

³³ DAHLHAUS, Carl. EGGBRECHT, Hans Heirich. *Was ist Musik?*. Wilhelmshaven, 1987. p.43. Trad do autor.

³⁴ WEITZ, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15. 1956, p.27-35. / *The Opening Mind: A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago, 1977.

conceitos fechados como estrutura, unidade e hierarquia estrutural, produtos de um conhecimento contingencial, num referencial analítico institucionalizado³⁵ e que, segundo desenvolve Jim Samson, não se equacionam à obra de arte³⁶. Assim reforça também Kevin Korsyyn: “Se esperamos escapar da tirania de contextos privilegiados, precisamos de novos modelos para história, novos paradigmas que acomodem descontinuidades, que autorizem novos tipos de narrativa.”³⁷

A esse respeito vale lembrar declaração do próprio Stravinsky “(...) *very little immediate tradition lies behind Le Sacre Du Printemps*.³⁸”, o que confirma seu potencial de rompimento com a própria noção teleológica de rompimento. É uma obra que não gera movimento de oposição ou superação ao curso precedente e tão pouco se constitui enquanto escola (como a de Viena), visto que teve admiradores, e embora continue a ser uma grande influência ativa em inúmeros compositores e obras, não teve “continuadores”. Não se deve confundir esta característica com uma desconexão da obra com o mundo. A grande diferença reside em que sua gênese parte muito mais de pequenas narrativas³⁹ próximas ao universo particular de Stravinsky, do que a uma grande narrativa como a que se pretende inserir Schoenberg e Webern.

Essa característica tem ressonância com uma renovação do ato analítico. Na substituição de uma grande narrativa para o conjunto de pequenas narrativas se evidencia o caráter ideológico e político dos discursos legitimadores, incluindo os pressupostos da análise, “desnaturalizando” o conhecimento⁴⁰. Fazem coincidir simultaneamente uma afirmação e um questionamento de ortodoxias analíticas, uma ambivalência que promove um tom de auto-ironia quase trivializante⁴¹. A essa característica Jim Samson atribui, em termos semióticos, a um foco maior no significante, e uma substituição de um único significado por uma intertextualidade recursiva⁴², dissolvendo uma oposição entre texto e

³⁵ REISS, Thimoty. *The discourse of Modernism*. Ithaca, 1982.

³⁶ SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001, p. 43.

³⁷ KORSYIN, Kevin. *Beyond Privileged Contexts*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001. p.70.

³⁸ STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*. P. 147 University of California Press, 1981.

³⁹ François Lyotard desenvolve a idéia de “pequena narrativa” em contraposição à “grande narrativa (teleológica)” como característica de uma condição pós-moderna. Sob esse prisma, diversos aspectos da obra de Stravinsky podem se relacionar a uma visão de Pós-Modernismo, ao menos sob o prisma de Lyotard no livro “A condição Pós-Moderna”, José Olímpio, 1982.

⁴⁰ HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London, 1988.

⁴¹ Terry Eagleton descreve a arte pós-moderna como “auto-ironia, ou mesmo esquizóide” em “Proust, Punk or Both”, Times Literary Supplement, 18. Dec. 1992.

⁴² SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p.52.

contexto. De acordo com Kevin Korsyn, essa oposição é responsável pela compartimentação da pesquisa musical, separando a análise de estruturas internas, do diacronismo histórico. Análise musical trata peças como entidades estáticas, fechadas, abertas à história somente no nível de paradigmas abstratos (como arquétipos formais).

O desenvolvimento dos métodos analíticos têm paralelo com a noção de “autonomia musical”. Mesmo historiadores, quando analisam um repertório, recorrem a métodos de “análise interna”, como se a peça flutuasse fora da história, para então ser inserida na narrativa. Cria-se um território conceitual constituído pelas instâncias de interioridade e exterioridade. De um lado, pode-se mergulhar numa obra, como objeto bem delineado cujas estruturas internas oferecem o espaço da análise, ou então, volta-se à sua exterioridade, mapeando sua posição frente a outros “objetos de estudo”. Pode-se alternar entre as perspectivas, “internas” e “externas”, mas não abarcar ambas simultaneamente. O problema dessa oposição binária, como Jaques Derrida aponta, é que elas criam uma “hierarquia e ordem de subordinação⁴³”. Essa hierarquia possibilita o mecanismo da grande narrativa, que imprime continuidade na descontinuidade, cobrindo lapsos temporais⁴⁴. A história da música, em seu conceito mais usual (Cantochão, Bach, Beethoven, Schoenberg) propaga narrativas de continuidade por meio do uso de contextos privilegiados, que enquadram as composições na criação de uma narrativa histórica; são privilegiados porque historiadores limitam-se a contextos específicos. Assim, os contextos tornam-se com o passar do tempo estereotipados e previsíveis e modulam as questões que se costuma associar a um determinado tipo de repertório. Como reforça Kevin Korsyn:

A obra do compositor e o período estilístico são dois dos mais óbvios contextos que permitem a historiadores organizar sua narrativa, criando unidades discursivas que reproduzem a estrutura do trabalho autônomo num nível mais elevado.⁴⁵

Esse território habitado pelas metáforas de “dentro” e “fora”, cuja oposição binária enceta a grande narrativa, corrobora por sua vez um aspecto ligado a macro-

⁴³ DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*, Trans. Alan Bass, Chicago, 1982. p.329.

⁴⁴ KELLNER, Hans. *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*. Madison, 1989. p.55

⁴⁵ KORSYN, Kevin. *Beyond Privileged Contexts*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p.68. Trad. do autor.

políticas e ideologias nacionais. Philip Bohlman, em seu capítulo “Ontologias musicais⁴⁶”, desenvolve dentre outras, uma noção ontológica no binômio: “Nossa música/A música deles”, chamando atenção para o papel da música em processos de identificação social. Nesse sentido, resulta de um processo de interação, de compartilhamento, instanciando a comunidade no contexto político e histórico, que no ocidente se traduz na noção de músicas nacionais. “Nossa música” existe em coletividade, encarnada no território do grupo que a detêm, servindo como signo de reconhecimento entre seus membros. A forma resultante deste conhecimento musical tende a uma especialização desta familiaridade, adquirindo contornos que delineiam as fronteiras entre “nossa música” e a “música deles”. A partir do momento que um determinado grupo social expande para além de uma coesão unívoca (como de uma tribo para uma cidade, de uma cidade para uma nação), a noção de “nossa música”, torna-se proporcionalmente problemática. Quando, por exemplo, Johann Gottfried Herder, Richard Wagner, Theodor W. Adorno, e inúmeros outros escreveram sobre “a música alemã”, suas motivações resultavam justamente de uma dificuldade em defini-la. Era necessário estabelecer fronteiras que não fossem transgredidas para se delinear um território. Em contraste, para a música ser Suyá (uma tribo amazônica) – que num prisma eurocêntrico figura como “a música deles”, a atitude é inversa. Pensar a música do outro é transgredir fronteiras. Assim, a bricolagem, a apropriação, surge no contexto desta oposição e demarca uma forma de interação entre territórios estanques:

Outros nativos sul e norte americanos também relacionam ‘nossa música’ para distinguir da ‘deles’, usando práticas de empréstimo e colagem, não tão diferentemente dos realizados a partir dos missionários Jesuitas, na chamada era do Descobrimento, ou pelos Dj’s em Los Angeles e Londres, ou ainda mais recentemente em Bombay e Jakarta⁴⁷.

Vale relacionar essa disposição aos inúmeros “empréstimos” que Stravinsky realizou de melodias folclóricas na *Sagração da Primavera*. Não se justificam como elementos de identificação nacional, ao contrário, no contexto da obra, surgem como

⁴⁶ BOHLMAN, Philip. *Ontologies of Music / Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001. p.20

⁴⁷ *Ibd.* p. 22. Trad. do autor.

elemento “externo”, que perfura o território da obra na forma de “samples” a serem interpolados, colados, justapostos.

Aproximar-se da *Sagração* privilegiando uma contextualização de pequenas narrativas, amplia a visão das estruturas internas para uma multiplicidade de elementos extrínsecos que dialogam com toda problemática da análise. O objeto de estudo abre-se e dissolve a coesão do próprio observador, a unidade analítica se esvai na profusão de suas intertextualidades. Ao não situá-la numa “grande narrativa”, o mapeamento de sua gênese se torna problemático. Os elementos que nortearam Stravinsky pertencem a uma teia que demandaria uma espécie de “arqueologia musical” de sua biografia.

Dois exemplos a perpetrar tentativas quase “arqueológicas” são o texto *Russian Folk-Songs in the Rite of Spring*, no qual Richard Taruskin descortina as melodias folclóricas utilizadas por Stravinsky, e o capítulo *Picture Structure: A Russian Heritage*, no livro *Stravinsky and The Rite of Spring*, de Peiter V. D. Toorn, no qual o autor identifica uma série de similitudes entre passagens de Rimsky-Korsakov (tutor musical de Stravinsky, à época) e Glinka e procedimentos da “fase Russa” de Stravinsky, bem como a importância da influência de Debussy e a presença em trabalhos anteriores como *O pássaro de Fogo*, de características harmônicas que encontram paralelo na *Sagração*. O elemento local do Khorovod, uma tradição de dança circular russa chega a figurar na própria sinopse da *Sagração*“(…) Donzelas com faces pintadas vêm do rio numa fila única. Elas dançam a dança da primavera. Jogos começam. O jogo da abdução. Executam Khorovods. Dividem-se em cidades.”, sinopse escrita pelo próprio Stravinsky, citada por Richard Taruskin⁴⁸. Esses são apenas alguns exemplos mais explícitos de referências que encontram ressonância na obra, cujo mapeamento se torna ainda mais complexo na medida em que surge num contexto que envolve também outras artes. A que ponto o argumento do *Ballet* moldou a partitura, e em que medida a musicalidade de Stravinsky gerou ou fez aderir a ela os argumentos do *Ballet* é tarefa que traçaria um desafio semiótico. Não é a toa que a investigação de Taruskin centrada apenas na relação entre as tradições Russas e Stravinsky soma nada menos do que 896 páginas. Peter Hill em seu “*Stravinsky: The Rite of Spring*” também amplia a visão da obra para além da “visão neutra da partitura”, abordando as correspondências de Stravinsky no período de

48 TARUSKIN, Richard. “*Stravinsky and The Russian Traditions*”, Oxford University Press, 1996.

composição (1911-1913), bem como a importância do cenógrafo Nicholas Roerich, e toda a contextualização à época da estréia em Paris.

É interessante notar como de uma série de redes locais a *Sagração* alçou-se da teia das “pequenas narrativas”, para a “grande narrativa” da história da música. Se neste trabalho ela é vista como emblema de rompimento com o pensamento de “evolução musical”, no decorrer do tempo, consagrou-se no repertório de todas as orquestras como uma das obras mais emblemáticas do século XX. É nesse paradoxo que reside a complexidade de sua classificação, que se torna ainda mais aguda ao relacionarmos aos conceitos de modernidade e pós-modernidade. Por um lado, ao romper com a “linha germânica” e todo o peso teórico e “sintático” de sua tradição que foi levada adiante com Schoenberg e a Segunda Escola de Viena, bem como, ao adotar uma visão da *Sagração* como uma obra estruturada em fragmentos, superposições e colagens, se poderia aproximar Stravinsky de um perfil mais “pós-moderno”, enquanto outro enfoque pode identificá-la como um marco do modernismo no seio da música do Século XX, defendendo sua coesão estrutural cuja aparência de colagem seria resultado de uma mera apreensão superficial da obra. Mapear a teia de influências que circundam a criação da *Sagração*, bem como situá-la dentro da história da cultura na tensão entre os paradigmas do modernismo e do pós-modernismo seriam cada qual tarefas que extrapolariam os limites desta dissertação. No entanto essa polaridade está presente, mesmo quando não é explicitada. Em grande parte das análises que se agarram à partitura como fato musical isolado corrobora-se essa tensão entre estruturalismo e pós-estruturalismo, modernismo e pós-modernismo.

Repensar essa análise inclui enfrentar a problemática da oposição entre texto e contexto. Dentro dessa problemática Jim Samson cita a noção de “raiz dupla”, de Heinrich Wölffin⁴⁹, que no esforço de contextualizar o ato composicional numa “sociologia da poética” multiplica as possibilidades interpretativas para uma rede de significados possíveis. Igualmente, teorias semióticas traçam entrelaçamentos diversos entre a visão do “material neutro” da partitura com elementos extrínsecos, para além de códigos formais e narrativos, desvelando conexões com o mundo. A análise confronta-se, é absorvida ou absorve o contexto. Seja qual for a estratégia, a empreitada envolve a

⁴⁹ WÖLFFIN, Heinrich. *Principles of Art History*. New York, 1950.

realocação da própria disciplina, no ato de desvencilhar-se das austeridades e reducionismos do formalismo⁵⁰.

Uma das maiores conquistas da história da recepção foi apontar o grande paradoxo que concerne o projeto de autonomia estética⁵¹. No curso de sua realização, no seio das noções clássicas e modernas da obra de arte, esse domínio estético foi mais vulnerável à apropriação. Quanto mais a arte negava engajamento com a esfera social (ganhando, como Adorno observa, uma perspicácia crítica), mais facilmente poderia ser manipulada por essa esfera, impossibilitando uma instância crítica realmente desinteressada. A essa inadequação Peter Bürger atribuiu o fracasso do programa de autonomia estética⁵², que deflagrou uma crise no ideário formalista e modernista que tinha na idéia de autonomia um importante pilar. Notadamente, uma segunda geração da escola de Frankfurt, com Jürgen Habermas e Albercht Wellmer revisaram radicalmente a intransigente dialética negativa de Adorno⁵³.

O fim do projeto modernista colocou em relevo a teleologia, e a partir de seu desnudamento, a condição de pós-modernidade. Apesar da multiplicidade de interpretações ao termo pós-moderno, Jim Samson conclui:

Pós-modernismo é o reconhecimento (que leva à desilusão ou à catarse) de que a noção de uma cultura única, na qual a arte moderna tem sido predicada, não é mais viável. (...) A recente realocação da análise não pode ser separada dessas grandes mudanças culturais. Tenho afirmado que modernismo e formalismo estão atados um ao outro, suas fortunas controladas pelo projeto de autonomia estética. Nós podemos esperar que qualquer substituição do modernismo pelo pós-modernismo demanda uma proporcional substituição do formalismo.⁵⁴

Ou seja, quanto mais se aborda a partitura e suas estruturas à procura de unidade e sistema, mais estruturalista ela tende a ser, e mais dentro do cânone modernista enquadra a obra, enquanto uma análise “*poiética*” e “*estésica*” a mergulha numa complexidade semiológica, cuja ressonância se faz muito mais num amparo pós-estruturalista, que pode

⁵⁰ SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 51.

⁵¹ SAMSON, Jim. *Chopin Reception: Theory, History, Analysis*. Cambridge, 1994.

⁵² BÜRGER, Peter. *Theory of Avant-Garde*. New York, 1982.

⁵³ WILLIAMS, Alastair. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot, 1997.

⁵⁴ SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 52.

desenvolver uma visão da obra como potencial pós-moderno. O novo enfoque traz drásticas mudanças à teoria que nem sempre são arcados amplamente. Kevin Korsyn aponta que ainda há muita relutância a encarar as conseqüências mais radicais, mesmo quando se adota um ponto de vista pós-estruturalista. Para ele, não se trata apenas de reconstituir métodos de análise, mas os próprios objetos investigados. Nesse sentido a intertextualidade, ao desconstruir a oposição texto x contexto faz avançar as tradicionais noções de análise musical e história a panoramas mais complexos na medida em que imersos nessa teia⁵⁵.

Dentro dessa problemática entre o “intrínseco” e o “extrínseco”, se insere o modelo tripartite de análise proposto por Jean-Jacques Nattiez⁵⁶ que sugere três níveis de investigação, inspirados na tripartição de Molino⁵⁷, que são o nível neutro, estésico e poiético. O neutro é a análise daquilo que está na partitura, como estruturas harmônicas e rítmicas, o nível estésico abrange o aspecto receptivo, ou seja, como resulta a quem ouve, e o nível poiético abrange o contexto no qual a obra foi criada, traçando um panorama quase ideal de análise.

Ao final de sua análise da *Sagração da Primavera*, Boulez escreveu: ‘Preciso repetir aqui que não tive a pretensão de descobrir um processo criativo’ (...). O estruturalismo pouco ou nada se atém aos processos composicionais e aos perceptivos, ou então considera que a descrição imanente remete, de fato, a eles. Foi isso que me conduziu, muito rapidamente, a uma reação que me levou a adotar, como modelo de referência em minhas pesquisas (cf. Nattiez 1975), a teoria semiológica tripartite de Jean Molino (1975). Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra ou de uma prática musical, é preciso ir além das estruturas imanescentes – recorrendo, no dizer de Molino à ‘análise do nível neutro’ – e considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (poiética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica)⁵⁸.

Embora de proposta abrangente, o sistema tripartite segue com o paradoxo da análise que é falar de música dentro de uma estrutura lógico-textual, como bem aponta o compositor Fabien Levy, ao comentar o sistema de Nattiez:

⁵⁵ KORSYN, Kevin. *Beyond Privileged Contexts*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 56.

⁵⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, éd, 1987.

⁵⁷ MOLINO, Jean. *Fait musical ET sémiologie de la musique*. *Musique en Jeu* n°17. P.37-62.

⁵⁸ NATTIEZ, Jean-Jacques. *O compabre entre Cronos e Orfeu*. Via Lettera, 2005.

Além disso, a aproximação semiológica da análise musical insiste mais sobre os percursos diferentes de um nível a outro do que sobre uma base a partir da qual a criação de novos signos e da tradução de um aspecto da obra em uma méta-língua lógico-textual. (...) Como passar da simples descrição textual de uma obra sem ser muito subjetivo? Para certos teóricos a análise de uma obra não é possível a não ser quando um sistema ou teoria geral comprovem e sustentem a méta-língua de uma análise. A análise, contrariamente à descrição, necessita de uma teoria para existir. Para outros, a análise, é ao contrário, portadora de uma pesquisa de métodos próprios à obra, tentando explicitar os procedimentos de composição ou de linguagem precisando suas particularidades. Yizhak Sadaï⁵⁹ diferencia assim aquele que chama de analista hermético ou de análise pela análise, ‘tributária de um método, de um protocolo, que impõe ao analista uma série de procedimentos pré-determinados’, e uma análise aberta, que se observa, para além da forma, para o espacial, o energético e o gestual⁶⁰ ».

Fabien Levy, em sua visão de compositor não renuncia ao exercício estimulante da análise, e no mesmo artigo cujo nome é “*Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale*” aborda a *Danse Sacrale*. Não é por acaso que tanto ele quanto Nattiez resvalam na questão “*Sagração*” no momento em que se colocam a problematizar a ação analítica. Da mesma forma Arnold Whittall constrói um artigo chamado “*Music Analysis as Human Science? – Le Sacre Du Printemps in theory and practice*⁶¹” no qual na aproximação com a obra de Stravinsky a própria instituição da análise passa por reconsiderações:

O analista – mesmo que escolha discutir que seu trabalho é uma forma de composição – provavelmente concordará que no momento em que um compositor parece estar gozando de mais e mais graus de liberdade, o analista, por sua vez, experimenta cada vez menos. (...) Se há algo como um típico “analista musical”, ele é alguém que não quer ficar livre na vago e amplo território dos estudos culturais e históricos. Ele está feliz com sua própria técnica, suas terminologias e definições, que não possuem relevância fora da esfera sob a qual imediatamente as concerne⁶².

59 SADAÏ, Yizhak. *De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (quelques réflexions sur le paradigme d'une science de la musique)*. Musurgia, 1995.

60 LEVY, Fabien. <http://www.fabienlevy.net/en/theorie/Tindexbr.html>, 2002.

61 WHITTALL, Arnold. *Music Analysis as Human Science?* Music Analysis 1:1, 1982.

62 Ibid. Trad. do autor.

É nesta fenda entre análise e ciência que se dá a oportunidade de olhar mais detidamente o impulso analítico, momento no qual a leitura de John Blacking abre caminho para uma perspectiva ainda mais diversa daquela para a qual aponta Nattiez, não por uma ampliação da análise em mais níveis, que por sua vez produziriam um maior volume “lógico-textual”, mas pelo simples fato de compreender a música como um fenômeno sumamente humano, que aqui se opõe ao “espírito elevado da música” herdado do século XIX, que deu curso a grandes pilares de uma teoria que se sofisticou enormemente no curso do século XX, corroborando o desejo formalista de Eduard Hanslik⁶³.

A oposição entre texto e contexto, não se dá como dialética, e sim como somatória (dialógica), são ambas as instancias igualmente moduladoras de uma comunicação sem nenhuma distinção de hierarquia entre elas. Não se pensa a “música” e “seu contexto”, e sim a música como algo que transborda para além de si por meio do ato único da performance: “a questão é que a performance é um evento multimídia, e seus padrões sonoros são apenas um dos muitos canais para a comunicação⁶⁴”.

Tomando música como um evento, uma experiência, e não uma abstração estética, Blacking dissolve uma grande complexidade semiótica aferindo o humano como território do qual as multiplicidades de sentido partem e se encerram. O desafio da música como linguagem, e seus significados, textos e contextos, encontram-se no ato cognitivo da escuta: “Em música, não é essencial para ouvintes ou instrumentistas compreender a sintaxe do compositor, ou o significado pretendido por ele em sua obra na medida em que cada um encontra ressonâncias em sua própria sintaxe e sentidos pessoais”.

Este alinhamento encontra paralelo com um reposicionamento da análise frente ao esgotamento de enfoques estruturalistas: “Por razões políticas e técnicas, tendo a argumentar que é chegado o momento de evadir-se das metáforas de ‘superfície’ e ‘profundidade’ – indispensáveis até agora – na medida em que avançamos no entendimento de como a música é ouvida e criada atualmente⁶⁵”. Robert Fink avança seu artigo delineando como a visão hierárquica de estruturas na teoria musical opera um

63 HANSLIK, Eduard. *Do Belo Musical*. Edições 70, 2002.

64 BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 112.

65 FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 102. Trad. do Autor.

mecanismo de políticas culturais, estabelecendo relações na construção social do ser (burguês) individual, de sua “interioridade”, e consequentemente da identidade de classes. No campo da análise, a noção de “superfície” pressupõe necessariamente a de “profundidade”, sendo que esta explica aquela. A caótica da superfície tem seu sentido maior revelado por suas estruturas profundas. É no vislumbre de suas estruturas que reside a esperança de livrar-se da incoerência da superfície. Emblemático exemplo citado por Fink é Henrich Schenker: “Toda superfície, vista por si só, é necessariamente confusa e sempre complexa⁶⁶”. William Pastille argumenta que Schenker, seguindo a tradição do idealismo germânico, construía seus gráficos num engajamento transcendental com a idéia de ‘delinear modelos de movimento tonal⁶⁷’. Partindo dessa transcendência, Schenker não tem interesse em análises que dialoguem com a experiência geral da escuta em ouvintes não treinados na apreciação estrutural. Essa visão se agudiza na medida em que a sociedade moderna avança no crescente acesso do indivíduo a uma diversidade exponencial de “superfícies”, estímulos e estilos musicais. Para além da incompatibilidade social, uma teoria hierarquicamente orientada encara um paradoxo ao abordar obras que evocam um passado tonal, com progressões por quintas no baixo, cadências melódicas resolvendo pela sensível e prolongamentos direcionais, que ao mesmo tempo possuam uma estrutura de alturas que fratura níveis estruturais. No artigo “*Stravinsky’s Mass and Stravinsky Analysis*⁶⁸”, Kofi Agawu desenvolve uma análise que problematiza e coloca em relevo esse tipo de incompatibilidade.

Assim como a *Set Theory*, na rotina de musicologia e análise as abordagens Schenkerianas são amplamente difundidas, bem como muitos outros métodos igualmente consagrados e importantes, sem que se atente para o contexto que lhes deu nascimento. Não apenas uma análise musical voltada somente para o “nível neutro” incorre no risco de produzir uma tabela ou uma “*Urfinie*” cujo único uso é corroborar a própria iniciativa da análise, como também o próprio método, utilizado numa perspectiva que não o contextualiza, como se fosse uma “ferramenta neutra”, produz uma espécie de “violência

⁶⁶ SHENKER, Henrich. *Free Composition*, Citado por FINK, Robert. *Going-Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface / Rethinking Music*, Oxford, 2001. Trad. Do Autor

⁶⁷ PASSTILLE, William. *Goethe’s Influence on Schenker’s Thought*. In Hedi Siegal (ed.). *Schenker Studies* (Cambridge, 1990), 37, 42.

⁶⁸ AGAWU, Kofi. “*Stravinsky’s Mass and Stravinsky Analysis*” *Music Theory Spectrum*, 2. 1989. Pgn, 139-141.

teórica” ao submeter o material a um método como se este estivesse livre de pressupostos, reforçando-os ainda mais. Assim, não apenas a análise se torna surda (ignora o âmbito estético), como se torna “cega”, ao ignorar a feição de sua própria ferramenta. Aos poucos, no uso naturalizante de uma ferramenta, atinge-se o desastre de uma ideologia estética, que no entanto se torna ainda mais virulenta porque não se reconhece como tal, sob aparência de um racionalismo amoral e sumamente técnico.

Schenker desprezava a música de Stravinsky, em suas próprias palavras: “muito ruim, não artística e pouco musical (*durchaus Schlecht, unkünstlerisch, und unmusikalisch*)⁶⁹”. Observava que o encadeamento de vozes não desenvolviam-se sistematicamente, o que impossibilitava a construção de uma hierarquia tonal e que o “todo” carecia de coerência e profundidade. Muitos daqueles que defenderam Stravinsky o fizeram no sentido de assegurar a Schenker que sua música continha sim coerência e profundidade estrutural, e muitos trabalhos foram desenvolvidos nesse sentido. No entanto, o próprio Stravinsky se coloca distante dessa problemática. Na *Sagração*, a despeito de toda a sistemática encontrada por diversos analistas, Stravinsky declarou não haver concebido nenhum sistema *a priori*:

Eu não fui guiado por nenhum sistema na *Sagração da Primavera*. Quando eu penso em outros compositores daquela época que me interessam – Berg, que é sinstético (no melhor sentido da palavra), Webern, que é analítico, e Schoenberg, que é sintético e analítico – o quanto suas composições parecem mais teóricas do que a *Sagração*; e esses compositores estavam dentro de uma grande tradição, enquanto muito pouca tradição reside por trás da *Sagração da Primavera*. Eu tinha apenas a minha audição para me ajudar. Eu ouvi e escrevi o que ouvi. Eu fui o canal pelo qual a *Sagração* passou.⁷⁰

Blacking reforça a afirmação de Fink sobre a ligação entre análise e política, e entre um pensamento analítico e o próprio juízo de musicalidade:

Contradizendo convenções musicais eles chamam atenção para a estagnação política. O mesmo tipo de análise de forma e função musical talvez seja aplicado a outros contextos: eu não consideraria uma exagero dizer que Beethoven conseguiu seu

⁶⁹ SCHENKER, Henrich. *Das Meisterwerk, II Jahr*, 39. Citado por Robert Fink in *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 120.

⁷⁰ STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981. Trad. do autor.

extraordinário poder musical sendo “anti-musical” no contexto de sua sociedade. Seus contemporâneos talvez tenham sido mais musicais no tratamento da melodia, mas esta musicalidade foi menos relevante para os problemas atuais embora fossem uma consequência lógica de seus processos cognitivos contemporâneos. (...) Estou sugerindo um sistema de análise que vá mais fundo do que as notas musicais, mas que inicialmente não se coloque para além da cultura. (...) Além disso, métodos de análise que são usados por outras disciplinas, como linguística, ou musicologia sistemática, não deveriam ser aplicados à análise cultural de uma tradição musical, visto que isso importaria nos dados observados um viés estrutural que distorce seus padrões intrínsecos⁷¹.

Com essas considerações, vale interpor duas citações distintas, a primeira de Henrich Schenker, a segunda de Frederich Nietzsche:

Falta às massas a alma do gênio. Elas não estão cientes da profundidade, não tem percepção de futuro. Suas vidas são meramente uma eterna e desordenada superfície, um presente contínuo sem conexão, rodopiando no vazio caoticamente, de modo animal. É sempre o indivíduo que cria e transmite conexão e coerência.⁷²

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da crença na verdade encontrada fluíram, aqui também as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começaram a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso⁷³.

⁷¹ BLAKING, John. *Musical Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1982. p.69

⁷² SCHENKER, Henrich. Citado por FINK, Robert. *Going-Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface / Rethinking Music*, Oxford, 2001. Trad. Do Autor: *The masses, however, lack the soul of genius. They are not aware of background, they have no feeling for the future. Their lives are merely an eternally disordered foreground, a continuous present without connection, unwinding chaotically in empty, animal fashion. It is always the individual who creates and transmits connection and coherence.*

⁷³ NIETZSCHE, Frederich. *Humano Demasiadamente Humano*. Cia das Letras, 2005.

II.

Afirmou-se que num contexto estruturalista, a idéia de unidade musical liga-se a um percurso teleológico interno e externo ao texto musical. Ainda nesse contexto, numa obra-prima todo pequeno elemento é fundamental ao todo e constrói com ele a perfeição da forma: “todo detalhe, não importa quão diminuto, é parte integral da concepção musical”⁷⁴. A consistência da análise está em identificar a organicidade de seus elementos, e a ausência do nível estésico e poiético é uma opção consciente e intencional, que privilegia a idéia de música como linguagem-lógica, a correlação entre som e sentido, que por sua vez resguarda a música como arte autônoma. Essa autonomia, que muito tem a ver com a *não* vinculação a elementos “extra-musicais” liga o conceito de unidade à teleologia:

Para a história das idéias, a diferença, tal como aparece, é erro ou armadilha; ao invés de se deixar prender por ela, a sagacidade da análise deve procurar desfazê-la: encontrar sob ela uma diferença menor e, abaixo desta, uma outra ainda mais limitada, e assim indefinidamente até o limite ideal que seria a não-diferença da perfeita continuidade.⁷⁵

A obra não é contextualizada dentro da história da música senão como função, como elemento fundamental e indissociável do grande sistema dialético-histórico, onde a visão de estruturas hierarquicamente orientadas da análise estabelecem correlação com uma política cultural. A metáfora de superfície a coloca como limite de um pensamento generativo de estruturas hierarquizadas. Por meio da “organicidade”, ela gera a superfície e a mantém coesa a despeito de sua caótica complexidade.⁷⁶

Esta vontade de unidade e coerência se torna patente em uma análise como a que Pierre Boulez realiza da *Sagração da Primavera*. Na juventude de seus 26 anos, o analista-Boulez identifica engenhosamente uma série de procedimentos seriais fundamentais para a verve criativa do próprio compositor-Boulez, mas que dificilmente

⁷⁴ FORTE, Allan. *Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music*. Perspectives of New Music, 1972.

⁷⁵ FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Forense Universitária, 2008.

⁷⁶ FINK, Robert. *Going Flat*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001, p. 105.

teriam norteado o processo composicional de Stravinsky, como bem o próprio Boulez pontua nas páginas finais de sua análise:

“Talvez, ao correr das minhas conclusões tiradas de diferentes análises, possam me atribuir uma certa tendência a exagerar as relações aritméticas, a não levar em conta o inconsciente. Preciso repetir aqui que não tive a pretensão de descobrir um processo criador, mas expor o resultado; e as relações aritméticas são as únicas tangíveis. Se fui capaz de observar todas essas características estruturais, foi porque elas ali se encontravam e pouco me importa, então, se elas foram colocadas na obra . consciente ou inconscientemente”⁷⁷.

Nesse caso, ao excluir a subjetividade de Stravinsky, Boulez evade-se da sua própria, atendo-se a um “fato musical”. Sua análise é rica a partir do momento em que involuntariamente se põe a nu como analista, e de certo modo pode contribuir mais para o entendimento do próprio Boulez do que da *Sagração da Primavera*. Assim a obra de Stravinsky promove a uma grande multiplicidade de análises, suas respectivas confirmações. Pode inspirar sua compreensão pelo viés do melodismo do folclore Russo⁷⁸, assim como se fosse derivada do binômio octatonismo x diatonismo⁷⁹, ou pelos “*unordered pc sets*” de Allan Forte⁸⁰, bem como nos procedimentos de permutação típicos da lógica serial identificados por Boulez. Nesse sentido encerra o próprio emblema Stravinskiano, suas múltiplas facetas, sua camaleônica capacidade de transgredir-se no curso do estilo no decorrer de sua trajetória.

Em um colóquio proferido em 2002 no Ircam, o compositor Fabien Levy aborda essa problemática da análise, inclusive usando a *Sagração* como exemplo, e faz menção a um “teorema de Ramsey”, no qual (falando de modo simplificado) qualquer configuração suficientemente grande conterà, pelo menos, um caso de qualquer outro tipo de configuração, e afirma:

« No caso de repertórios cujo método de análise ainda não está claramente esclarecido, (coisa viva particularmente na etnomusicologia e na musicologia do século XX e XXI), o risco de uma simples descrição paradigmática baseada numa sintaxe de primeiro nível (signos da partitura, registros, etc...) ou aquela cujo modo de elaboração é muito pessoal, implicam num risco maior de que o analista revele mais as convicções e a cultura do analista do que a obra (paradoxo de Duhem), e que o analista se torna dependente da sintaxe escolhida, deixando

77 BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Perspectiva, 1966. P.134.

78 TARUSKIN, Richard. “*Russian Folk Melodies in the Rite of Spring*”, *Journal of the American Musicological Society*, 1980.

79 TOORN, Pieter. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987.

80 FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of the Rite of Spring*. New Haven and London. Yale University Press, 1978.

transparecer, quando esta não é musicalmente aparente, uma relação de ordem arbitrária (teorema de Ramsey).⁸¹ »

Obviamente, inúmeras análises podem decorrer de qualquer fenômeno perceptivo, no entanto a *Sagração* encerra essa multiplicidade de modo especial talvez não apenas pela grandeza da obra, mas também pelo modo ambíguo com que Stravinsky lidou com discursos legitimadores. Ou seja, não surgiu como tese de um ideário estético, como foi o dodecafonismo, e ao mesmo tempo flertou com diversas tendências estilísticas, movediçadamente, não só ao longo da carreira, mas na própria visão mutante acerca de sua obra. Tanto é que, de início, Stravinsky relata a inspiração primeira da *Sagração*, no romântico advento de um sonho:

“A idéia da *Sagração da Primavera* me veio enquanto eu estava compondo ainda o *Pássaro de Fogo*. Eu sonhei com uma cena de ritual pagão no qual uma virgem era escolhida para ser sacrificada dançando até a morte. Essa visão não foi acompanhada por idéias musicais concretas. (...)”⁸²

Anos depois, com a reestria de sua obra em 1920, Stravinsky opta por uma abordagem mais abstrata, renegando o apelo inicial, onde rejeita qualquer traço anedótico ou descritivo, negando inclusive qualquer simbolismo pagão que estava presente à época da estréia em 1913, como aponta Toorn:

“Sua primeira idéia, agora dizia, foi musical, antes do que imagética, e foi essa idéia que gerou a imagem de sacrifício numa Rússia pré-histórica. No que aparenta ser uma óbvia alusão para o celebrado acorde de *Augures*, no número 13 da partitura, ele anunciou que sua primeira idéia veio concebida “de modo forte e brutal”. Essas declarações contradizem todas as outras fontes existentes, que invariavelmente citam o sonho ou a ‘visão’ como gatilho desacompanhado de idéias musicais.”⁸³

É plausível supor que à época de sua concepção em 1911-1913 Stravinsky de certo modo correspondia ao encanto da imagem de uma Rússia Pagã no contexto exótico dos *Ballets Russes* em Paris, e em 1920, já tendo conquistado independência e renome internacional como compositor, preferia destacar as qualidades sumamente musicais da obra, defendendo no jornal *Comoedia*, numa entrevista intitulada “*Le Doux Sacre Du Printemps*”, como sendo “uma

81 LEVY, Fabien. <http://www.fabienlevy.net/en/theorie/Tindexbr.html>, 2002. Trad. do autor.

82 STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*, London, 1959.

83 TOORN, Pieter. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987.

construção objetiva", e que sua concepção havia transcorrido como um trabalho de "pura construção musical".

Na mesma querela se insere a questão do folclore Russo na obra. Ao se distanciar de uma visão simbólica, Stravinsky refuta o uso de temas folclóricos: "Se qualquer uma dessas [peças do período Russo] peças soam como música folclórica, isso deve ser por conta dos meus poderes de fabricação foram capazes de ditar alguma memória folclórica inconsciente"⁸⁴.

No entanto, em livro dedicado especificamente à análise de obras de Stravinsky, o musicólogo Richard Taruskin desvenda um surpreendente universo de melodias folclóricas usadas por Stravinsky, de um velho caderno de melodias Russas, que o compositor recorre durante seu processo de criação, escrevendo à sua mãe que o envie:

"Me envie, por favor, tão rápido quanto possível (você vai encontrá-lo em Jugenson), o caderno de cantigas folclóricas dos povos caucasianos que foram fonograficamente transcritas. Outras, não fonográficas, não são necessárias. E enquanto estiver lá, caso encontre qualquer outra transcrita fonograficamente, pegue-as também. Saiba que já tenho o primeiro fascículo de "Melodias Russas na harmonização folclórica" (transcritas fonograficamente por Linyova). Existe algum outro fascículo além desse?"⁸⁵

De todo modo, o uso de material folclórico por Stravinsky não está revestido da retórica nacionalista, ou de um desejo de "essência", tão pouco entra como elemento exótico ou supre uma deficiência. Sejam quais forem as motivações íntimas que o levaram a recorrer (e não confessar) fontes folclóricas, elas instanciam na obra um grau tão forte de corporalidade quanto o processo de improvisação. Se muito do que foi escrito decorreu de improvisações, e se considerarmos registros folclóricos como rastros de uma infinidade de *performances* que finalmente sedimentaram numa tradição que foi grafada, então a *Sagração* teve em sua larga maioria, senão em sua totalidade materiais advindos de uma prática performática, sendo a composição um jogo com essas peças. Muito diferente do projeto abstrato da música germânica, que elabora e desenvolve temas como estruturas abstratas, germinando uma obra sob a coesão no desenvolvimento de temas, a *Sagração* tem sua contraparte de "vida" ou "organicidade" no uso intensivo de materiais

84 STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Memories and Commentaries*, University of California Press, 1981, p. 98. Trad. do Autor

85 In TARUSKIN, Richard. "Russian Folk Melodies in the Rite of Spring", *Journal of the American Musicological Society*, 1980. Trad. do autor.

retirados de uma prática que não é mediada pela partitura. A pauta no qual o registro folclórico está anotado é nesse caso apenas um suporte de registro que reflete parcamente uma realidade de criação que vive intensamente da prática da performance. Hipoteticamente, transpondo para o contexto atual esses registros folclóricos provavelmente figurariam nos próprios fonogramas ou *samples*, vide o pedido de Stravinsky pelos registros que foram estritamente transcritos do fonograma.

Unidade e desenvolvimento sempre foram atributos diretamente ligados a inteligibilidade da música instrumental, figuram como elementos de linguagem, mecanismos que aproximam uma estrutura sonora abstrata a um modelo que transmite uma vida de sentido nos sons. No caso da *Sagração*, o código da inteligibilidade tem conexão com o processo de criação de sentido nas tradições de música não escrita, que estão atravessadas por conceitos mais ligados à experiência direta entre corpo e som, menos instanciados por uma idéia de linguagem como arquitetura abstrata, como forma. A potência criativa, nesse caso, não encarna uma inteligência sistemática na construção de uma “grande forma”. Talvez a condição de música para *Ballet* libertou Stravinsky da preocupação da inteligibilidade, tendo em vista o grande teor programático de seu contexto. O interessante é notar como, finalmente, a música libertada de seu programa, e também do grande “programa da forma”, resiste e atinge de modo contundente a percepção do ouvinte. Se não se liga a códigos formais, abstratos ou programáticos para fazer sentido, é porque está intimamente ligado a um outro código imensamente mais democrático do que aquele pretendido por Schenker, ele lida com mecanismos muito mais gerais, assim como aqueles presentes na música popular, e agrega um referencial muito mais próximo de uma experiência cultural comum e atávica do que de uma sofisticação formal sofisticada da “música culta”.

Em boa parte de sua obra John Blacking chama atenção para a indissociável conexão entre a vida dentro de uma comunidade e a musicalidade. Não é a comunidade que organizada e civilizada, erige um código de linguagem que torna-se aos poucos música mais ou menos sofisticada, mas sim que o próprio ato gregário já contém antes de qualquer elaboração, musicalidade, e ao contrário da noção “organicista” que vê a forma como decorrência de uma evolução na “gramática dos sons”, Blacking enxerga-a como decorrência natural da correlação entre pessoas e sons. Na doutrina organicista, a forma é

a vida introjetada numa estrutura sonora, na visão de Blacking, é a própria vida (real e não metafísica), que introjeta uma forma:

Nos tornamos conscientes de determinados estímulos por meio da vivência cultural: distinções entre música e ruído, caos e ordem, ou dissonância e consonância são adquiridos como parte de uma experiência cultural. A apreensão artística é de fato, ‘baseada essencialmente na reação de nossas mentes à forma’, mas as formas são produzidas pelas mentes humanas cujos hábitos partem de uma síntese de outros sistemas derivados de padrões culturais de expressão. Os poderes expressivos em música são uma função de seu papel na sociedade, e seu conteúdo – que quer dizer, em última instância, o elemento social – é decisivo para a formação do estilo em arte.⁸⁶

A seu modo, Stravinsky ao abandonar códigos organicistas de coesão e desenvolvimento temático, perfaz um caminho que sintetiza uma malha complexa de sentidos possíveis, aproximando o homem ou mulher (quem escuta) e o tempo (a obra que transcorre), numa estrutura cuja direcionalidade não é dada por ela, mas pelo tempo em si que transcorre no decorrer da execução da obra e pelo próprio homem ou mulher (que escuta). A cerca de música como vivência de uma temporalidade, Blacking cita o próprio Stravinsky: “Music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time (Stravinsky 1963, 83)”. A essa coordenação entre “homem e tempo” que Stravinsky se refere, Blacking relaciona ao que distingue canção de fala na tribo dos Venda, independente das alturas, é a impressão de uma métrica regular (na qual palavras traçam suas irregularidades), que transfigura as palavras ditas em música. Da mesma forma, um jovem discerne um “spoken word⁸⁷” como música sem necessidade de nenhuma conceituação teórica, a partir da intenção temporal intrínseca ao ato da performance.

No testemunho da musicalidade para além do paradigma da música escrita, Blacking toca num ponto sensível para Schenker e para o conceito organicista, a saber, a fobia da mecanicidade (nas palavras de Schenker): “How different is today’s idol, the machine! It simulates the organic, yet, since its parts are directed toward only a partial goal, a partial

⁸⁶ BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1998. p.37.

⁸⁷ Spoken Word é uma forma poética que se utiliza de prosa aliterada ou verso, com uso ocasional da rima e metrificacão para exprimir um comentário social. É necessariamente “falada”, acontece como performance, guardando intensa relação com o Rap e o Hip-hop.

achievement, its totality is only an aggregate which has nothing in common with the human soul⁸⁸”. Essa mecanicidade é no entanto instigante para um compositor como Steve Reich, que no aparente automatismo liberta-se do canone estruturalista. Embora numa estética totalmente distinta da *Sagração*, é possível encontrar na declaração de Steve Reich (transcrita abaixo), uma ressonância com a declaração de Stravinsky a cerca de seu processo de composição da *Sagração* como não partindo de nenhum tipo de sistema específico. A instância da improvisação na *Sagração* de certa forma aproxima-a de uma idéia de composição-processo. Coincidentemente, Reich ao referir-se à sua criação, nega também um sistema analítico hierarquicamente orientado (de superfície x estrutura profunda):

O que me interessa é um processo composicional e uma música que sejam uma e a mesma coisa... o uso de elementos estruturais ocultos nunca me atraíram. Mesmo quando as cartas estão na mesa e todos percebem o que está gradualmente acontecendo num processo musical, existem ainda mistérios suficientes para satisfazer a todos⁸⁹.

Sob a metáfora organicista, a *Sagração* figuraria como um mosaico de peças mortas. Seus temas são desterritorializados, não desenvolvem, são interpostos e justapostos arbitrariamente, como se o compositor encarnasse um *Deus Ex Machina*.

Pieter Toorn, em seu *Stravinsky and The Rite of Spring*⁹⁰, faz um levantamento de ressalvas feitas à *Sagração*, e cita três críticos, Constant Lambert, numa publicação intitulada *Music Ho! A Study of Music in Decline (1934)*⁹¹ e Cecil Gray em *A Survey of Contemporary Music (1924)*⁹², bem como Adorno. É possível notar um eco direto entre uma crítica do mecanicismo e o tratamento de Stravinsky com relação ao ritmo. Toorn transcreve excertos literais do livro de Gray comentando a *Sagração*:

O ritmo é divorciado dos outros elementos musicais constituintes, mudando de caráter, se acentua, se petrifica, sem vida – torna-se métrica. Da mesma forma em que um desenho ou um ritmo quando não representam mais nada, tendem a se tornar

⁸⁸ SCHENKER, Hernich. *Free Composition*.

⁸⁹ Citado por Rober Fink in *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 123. Trad. do autor.

⁹⁰ TOORN, Pieter Van Den. *Stravinsky and The Rite of Spring*, University of California Press, 1982.

⁹¹ LAMBERT, Constant. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. London, Faber and Faber, 3a ed. 1966.

⁹² GREY, Cecil. *A Survey of Contemporary Music*. Oxford University Press, 1924.

um mero padrão geométrico, como um papel de parede ou num carpete, aqui, o ritmo musical, divorciado de suas implicações melódicas, também se torna inerte, morto, mecânico, métrico. (...) Ritmo significa vida, algum tipo de progressão ao menos, mas essa música permanece numa amedrontadora imobilidade. É como um giroscópio movendo-se incessantemente sobre si mesmo, sem ir a direção alguma, até que nos últimos compassos, repentinamente cai de lado com uma guinada, e more.⁹³

Essa apreensão da estrutura rítmica em Stravinsky, desumanizadora e mecânica, encontra paralelo nos comentários de Adorno, elencados por Toorn ao longo do capítulo, que em grande maioria denuncia uma estática, ou mesmo uma estratificação da obra (surge uma interessante possibilidade de ligação entre a *Sagração* e o minimalismo de Reich):

Admiradores de Stravinsky têm se acostumado cada vez mais a declará-lo como um ritmista, testemunhando que ele restaurou a dimensão rítmica da música – que havia sido suplantada pelo pensamento harmonico e melódico. (...) A estrutura rítmica é certamente proeminente, mas isso é conseguido às expensas de todos os outros aspectos da organização rítmica. (...) O ritmo é ressaltado, mas separado do conteúdo musical. Isso resulta não em mais ritmo, e sim em menos ritmo do que em composições que não o tornaram um fetiche; em outras palavras, existem apenas flutuações de algo constante e totalmente estático no qual a irregularidade da recorrência substitui o novo. (...) Esse movimento, no entanto, consiste de uma variada recorrência da mesma coisa: as mesmas formas melódicas, as mesmas harmonias, de fato nos mesmos padrões rítmicos. Mobilidade... é nesse caso incapaz de qualquer tipo de direcionalidade.⁹⁴

Adorno aponta a arbitrariedade do compositor, “a modificação dos acentos, poderia em todos os casos, ser disposta de outra maneira⁹⁵”, e nesse sentido elas se tornam “irregularidades abstratas vazias de sentido”, constituindo um tipo de jogo arbitrário, um “jogo de azar”. Grey atribuiu essa característica a “padrões geométricos como aqueles encontrados em tapetes ou carpetes”, enquanto para Lambert os “padrões rítmicos eram quebra-cabeças”. Portanto, ao não apontar para um desenvolvimento, o ritmo aparece como “elemento concreto”, um fim em si, em “choques convulsivos e explosões repentinas”. Embora fundamental para a música moderna, a noção de choque em Stravinsky foi considerada desumanizadora. Na impossibilidade de apreender uma abstração nas irregularidades, e portanto de comungar racionalmente a obra, o ouvinte, na visão de seus críticos, tornava-se vítima de um bloqueio (na verdade a vítima é o

⁹³ Ibid. Trad. do autor.

⁹⁴ ADORNO, Theodor. *Philosophy of Modern Music*. Continuum International Publishing Group, 2003. Trad. do autor.

⁹⁵ Ibid.

racionalismo). E a cumplicidade do compositor nessa condição foi considerada, por Adorno, no amparo da teoria Freudiana, como “sadista”, ou “sado-masoquista”.⁹⁶

É a violência depravando a alma elevada. “Alma elevada” que ancora uma noção que nasce na pretensão estética de ascese, dissensão entre Apolo e Dionísio, explorada por Nietzsche⁹⁷, no embate entre um princípio ordenador (Apolo) e a potência caótica, mundana e criadora de Dionísio. Essa dicotomia o próprio Nietzsche revê. Com o amadurecimento de sua empreitada filosófica, o “humano, demasiadamente humano” se interpôs entre deidades de ordem e caos, reunindo na dissolução da metafísica, no humano, o desejo de potência. Blacking, da mesma forma, ao voltar-se para o humano, dissolve dicotomias. O pulso regular, a mecânica inexorável do batuque tribal, o jogo arbitrário entre acentos e métricas não se torna nesse contexto o protagonista de uma ameaça ou primarismo, mas um código que atravessa a corporalidade do homem, não em um “âmago espiritual”, mas no cardíaco.

⁹⁶ *Ibd.*

⁹⁷ NIETZSCHE, Frierich. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, 2005.

III.

A partir de sua virada Neo-Clássica, Stravinsky despista de modo desconcertante todos aqueles que tendem a ver a *Sagração* como uma sequência teleológica à história da música ocidental, preocupação com a evolução musical que Boulez expressa na conclusão de sua análise:

“Afim de contas, chego a pensar que essa obra tem, apesar de suas lacunas e graças a elas, uma utilidade tão grande na evolução musical quanto *Pierrot Lunaire*.”⁹⁸

Mais do que discutir a razão de Boulez em uma afirmativa como essa, vale a oportunidade de desvelar o pressuposto que norteia toda sua análise, nesse caso totalmente imbuída do espírito modernista da época, que perpetua uma sequência ironicamente romântica de ideais, como a teleologia da história da música ocidental, bem como sua introjeção na própria estrutura sonora, que se reverte nos ideais organicistas de sistema e coesão, como lastros imprescindíveis para legitimar o rompimento com a estética romântica que na verdade é a grande fonte desse mesmo ideário vetorial ascendente.

Tanto que não é gratuita a estupefação de Boulez ao referir-se à subsequente fase “Neo-Classica” de Stravinsky:

“(…) é impossível evitar certa perplexidade angustiada ante o caso Stravinsky. Como explicar, depois de *Noces*, esse esvaziamento acelerado que se manifesta por uma esclerose em todos os campos: o harmônico e o melódico, pelos quais se chega a um academismo falsificado, e até no rítmico em que se vê surgir uma penosa atrofia? Pode-se então falar de reação de um campo sobre o outro? Com efeito, pode-se constatar no começo do século XX uma curiosa dissociação entre a evolução do ritmo e a evolução do material sonoro: de um lado Schoenberg, Berg e Webern, pontos de partida de uma morfologia e de uma sintaxe novas, mas ainda presos a uma sobrevivência rítmica; de outro, Stravinsky. A meio caminho, Bartók sozinho, cujas pesquisas sonoras não seguem a trilha de Stravinsky, mas estão longe de atingir o nível dos vienenses.”⁹⁹

98 BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Perspectiva, 1966. P.133.

99 *Ibid.* P. 134.

Ainda com o avanço dos anos desde a análise de Boulez, é possível identificar outros laivos do estruturalismo que tentava gerar novas saídas para o advento do serialismo integral, como é possível ver no monumental esforço de Allen Forte¹⁰⁰. Contrastando com a dicotomização Schoenberg – Stravinsky promovida por Adorno, a declaração de Forte revela o quanto um pensamento analítico pode potencializar, ou até mesmo moldar uma escuta de sonoridades dissimilares como similares:

“A *Sagração da Primavera* é unificada não tanto pelas formações repetidas, embora hajam algumas instâncias delas, ou por relações temáticas do tipo tradicional, como o é por unidades harmonicas subjacentes, que são conjuntos de notas a serem considerados desvinculados de outros atributos. Nesse sentido, a *Sagração* lembra os trabalhos iniciais de atonalidade de Schoenberg e seus alunos.¹⁰¹

Unidades analíticas podem aproximar repertories distintos na mesma medida que um enfoque semiótico pode traçar paralelos quase por livre associação. Questionar a unidade, no entanto, não significa render-se ao caos. Mais do que criar um “admirável mundo novo” no qual a unidade não figura, deve-se considerar a problemática de sua identificação.¹⁰² Visto que nenhum conceito se constitui como unicidade, a idéia de unidade é em si problemática e múltipla: unidade não como um inato “único solitário”, mas como uma concordância dialógica de diferentes múltiplos¹⁰³. Assim como o próprio ato da escuta, que de certa maneira unifica a experiência das diversidades sonoras, a idéia de unidade pode prescindir de uma noção que a naturaliza em obras autônomas. Como aponta Kevin Korsyn, um senso de “obra fechada” existe apenas por meio de convenções que ritualizam a arte na criação de uma membrana que a separa do mundo (o museu, a sala de concertos). Paradoxalmente, todos os fatores que isolam a obra, selando suas bordas e lhe conferindo autonomia, referem-se ao mesmo tempo a uma pluralidade de eventos que lhe são exteriores¹⁰⁴.

100 FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of the Rite of Spring*. New Haven and London. Yale University Press, 1978.

101 Ibid. Trad. do autor.

102 CULLER, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell University Press, 1983.

103 BAKHTIN, Mickail. *Problems on Dostoyevsky's Poetics*. Univ. of Minnesota Press. 1984.

104 KORSYN, Kevin. *Beyond Privileged Contexts*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001. p. 64.

Para desenvolver a problemática de unidade, Korsyn recorre à Bakhtin e sua noção de enunciado. Enquanto a sentença é uma unidade de linguagem, o enunciado é fala (*speech communication*). Enunciados e sentenças divergem em inúmeros fatores. Enquanto a sentença é passível de repetição, o enunciado não, pois repetir um enunciado em outro contexto, gera novos enunciados. Diferente das sentenças, que podem existir como unidades isoladas, enunciados possuem sempre uma história, remetendo o que já foi dito ao que ainda não foi dito, e possuem incondicionalmente um interlocutor. Em seu pensamento crítico, Bakhtin sustenta que a lingüística se equivoca ao tomar a sentença como modelo para todo ato da fala, ignorando o enunciado, produzindo um conceito simplificador e distorcido da comunicação, no qual o ouvinte é um receptor passivo de uma mensagem que seria idêntica, mesmo se ele estivesse ausente. Ao contrário, o enunciado pressupõe um ouvinte ativo. É o outro que modula a mensagem, quem fala, antecipa-se à resposta do interlocutor. Assim, Bakhtin concebe o mundo como plano “interindividual¹⁰⁵”.

A lingüística pode desvendar a estrutura das sentenças, mas não a relação entre enunciados. Com essa crítica, o pensamento de Bakhtin pode servir como apoio para um reposicionamento na pesquisa musical, visto que essa privilegia um modelo derivado da lingüística. Korsyn enumera os trabalhos de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff¹⁰⁶, que emulam a teoria de Noam Chomsky, ou Jean-Jacques Nattiez¹⁰⁷, que toma inspiração da semiótica, e aponta que mesmo nas teorias mais antigas a dominância de modelos lingüísticos prevalece. Foucault descreve como no século XVII e XVIII a linguagem era analisada como uma sequência de proposições. Proposições ligam dois signos distintos ao verbo ser. “O gramado é verde liga a cor verde e o gramado, afirmando a coexistência de duas representações¹⁰⁸.” Para Rameau, aponta Korsyn, a cadência assume a função de uma proposição: a cadência liga duas harmonias em uma unidade, do mesmo modo que proposições ligam duas representações. Rameau usa a cadência como modelo para outras progressões, assim a obra torna-se uma série de cadências interconectadas. Toda proposição pressupõe a presença, mesmo que invisível, de um verbo. Assim, para além

¹⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres, and other late essays*. University of Texas Press, 1986.

¹⁰⁶ LERDAHL, Fred. JACKENDORF, Ray. *A generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, 1996.

¹⁰⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et semiologie*. 1987.

¹⁰⁸ FOUCAULT, Michael. *A ordem do Discurso*. Gallimard, 1971.

do componente cultural, a ligação entre uma dominante e uma tônica é naturalizada como “linguagem”, é o “verbo” que dá sentido aos seus componentes e os desenvolve na obra e nas visões não apenas da teoria, como da própria história da música. O conceito de unidade, de suma importância para a “linguagem musical” reúne de certo modo a metafísica do verbo ser, na medida em que reúne sonoridades dissemelhantes sob um conceito unitário, onde os componentes são nomeados a partir de sua articulação, como numa seqüência de proposições.

Assim, a continuidade e a lógica são naturalizados como “propriedades da linguagem musical”, e a diferença é o elemento que a desafia, passível de uma ação analítica que a explique e conforme:

Prestar atenção à mudança é tacitamente assumir que mudança (especialmente quando aparenta ser anômala) é o que pede por explicação, e correlativamente, tomar por certo que a persistência é a norma da existência. Portanto, o axioma da constância subjaz não apenas a interpretação histórica mas a quase todas as formas de compreensão humana.¹⁰⁹

Kevin Korsyn discorre que continuidade e unidade tornam-se entidades problemáticas na medida em que entram em contato com a instância temporal. A tensão entre o fluxo do tempo e continuidade que sobreviva a ele já em si implica um processo dinâmico. Desse modo ao correlacionar a seqüência histórica a um binômio de figura e fundo, como se sob um fundo homogêneo se destacasse o gênio criador, a narrativa histórica apenas reproduz a própria tensão entre um desejo cognoscível que impetra a teleologia (“o sentido histórico”) na força desagregadora do tempo.

A unicidade e autonomia da obra de arte se estende para o conceito histórico e a repressão da heterogeneidade na análise tem paralelo com a repressão da descontinuidade na dialética histórica.

É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos

¹⁰⁹ MEYER, Leonard, B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia, 1989. Trad. do autor.

livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. Essas formas prévias de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude com a qual as aceitamos; mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem mais ser admitidas. Seria bem possível, por exemplo, que as noções de "influência" ou de "evolução" originassem uma crítica que as colocasse - por um tempo mais ou menos longo - fora de uso¹¹⁰.

¹¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. – Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

IV.

Distanciamento é prerrogativa a qualquer investigação, científica ou empírica, e essa é uma característica que John Blacking acentua ao voltar-se para circuitos musicais exteriores ao ocidente. Da mesma forma com que Debussy encontrou elemento de fascínio durante a exposição de 1900 no Gamelão Javanês, numa Europa dominada pelo Wagnerismo, Bártok absorveu manifestações folclóricas, e muitos outros compositores voltaram-se igualmente para a percepção de uma diversidade de outros mundos sonoros. A etnomusicologia surge como contraparte teórica a esse panorama, num movimento que por um lado poderia resultar numa “colonização”, ao submeter o objeto de estudo aos conceitos e métodos de análise que se aplicavam à música clássica e romântica, mas que por outro poderia traçar uma saída profícua buscando no impacto com o diferente, um modo de ver e ouvir compatíveis. Nesse sentido a etnomusicologia forçosamente rompe com a “independência da música pura”, e religa-se a uma teia complexa de música, território e cultura. Assim, se para o compositor a riqueza dos sons não ocidentais seduz e inspira novas formas de articulação, para o etnomusicólogo o fascínio dá-se sobretudo no desafio de aproximação que elas implicam, numa disciplina de reinventar-se a partir do objeto. Assim, mais do que definir-se por seu objeto, define-se pelo modo de aproximar-se, como afirma John Blacking:

“Enxergo a etnomusicologia como um método, mais do que uma área de estudo. Não é apenas uma preocupação com o estudo do chamado “folklore”, ou das músicas “populares” ou “primitivas”, ou da arte asiática. Não é apenas uma musicologia comparada, no qual sistemas exóticos são analisados em relação a propriedades acústicas e musicalidades, a partir de testes culturais específicos. É antes um enfoque que compreende todas as músicas e o fazer música no contexto da *performance* e das idéias e habilidades que compositores, instrumentistas e ouvintes trazem para aquilo que eles definem como situações musicais. Uma das primeiras coisas que os etnomusicólogos aprendem é que música é um fato social e uma comunicação multimídia: existem muitas sociedades nas quais inexiste a palavra ‘música’, e que não a isolam conceitualmente da dança, do teatro, do ritual e da vestimenta”.¹¹¹

111 BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. Trad. do autor.

Nesse caso, um grande desafio é a impossibilidade da afirmação “tudo está dado pela partitura”, porque não somente a partitura inexistente, como a própria idéia de música como a concebemos implica-se com outras de modo complexo. Resulta que ao analista fica impossível furtar-se do estésico: é imprescindível ver e ouvir, embora o fonograma, paralelo etnomusicológico da partitura, pode em laboratório, distante do campo, ser submetido a qualquer método, e analisado da mesma forma como se faria a uma obra serial. De todo modo, esse processo de tradução – gravar o que se ouve – transcrever o que se gravou – analisar o que se transcreveu - suscita discussões desde o início da etnomusicologia. Ao retomar *Percy Grainger*, um compositor e etnomusicólogo australiano nascido em 1882, John Blacking remonta a essas questões primordiais de sua área. Á época dos artigos de *Grainger*, “*Collecting with the Phonograph*” (1908), e “*The Impress of Personality in Unwritten Music*” (1915) era comum o pesquisador “corrigir” pequenas imperfeições advindas da performance de modo a preservar a “estrutura” do registro na partitura que era transcrita de um fonógrafo. Nesse sentido, o jogo entre uma “estrutura profunda” e a “apreensão superficial”, no contexto da análise musical, está longe de ser um jogo de imparcialidades.

Jim Samson discorre a cerca de uma preocupação que permeou por muitos anos a teoria musical: a busca por regras sistemáticas e “leis” que condicionem a arte, que fossem derivadas das próprias obras. Inicialmente essa busca não era direcionada a obras específicas mas sim às “propriedades gerais”, da mesma forma que a disciplina do contraponto muitas vezes figura num curso de graduação como um conjunto de normas gerais, ao invés de contextualizar-se a partir de obras musicais específicas. A virada teórica de “leis gerais” para uma teoria orientada para as obras marcou uma mudança de um paradigma “doutrinário” para um “racional”. O efeito dessa reorientação implicou numa mudança no status da obra musical, de um objeto prospectivo, para um retrospectivo.¹¹² Ao colocar a obra no meio da problemática teórica, esta cada vez mais tornava-se território de investigação ou crítica formal, pensamento que ganhou ainda mais força a partir do século XIX e subseqüentemente com as formulações de Riemann, Mermann, Schoenberg e Schenker, na gênese de uma disciplina que tornou-se

¹¹² GARNETT, James. *Complexity in Music: Studies in compositional, theoretical and Analytical Thought*. Oxford Phd Diss. 1993.

independente da “teoria musical”: a análise. Unidade, sistemática e coerência de certa forma traziam na visão da peça analisada a confirmação de uma teoria geral e ao mesmo tempo sua superação por meio dos estratagemas específicos de cada obra-prima do cânone ocidental: “a obra tornou-se estrutura, e nela residia seu valor. Foi nesse ponto que a teoria musical encontrou base comum com o surgimento da poética estruturalista em outras artes”¹¹³. A transposição da análise para o contexto acadêmico norte-americano reforçou a cisão com a categoria da teoria musical, embora permanecesse extremamente ancorada em seus pressupostos. Se ferramentas analíticas conectam-se explícita ou implicitamente à teoria musical, essa necessariamente deriva de um contexto histórico. No entanto, identificar essa “raiz dupla” da ferramenta, teórica e histórica, perpetra uma atitude interdisciplinar que conflita com a crescente especialização da própria disciplina da análise. O *ethos* de profissionalismo no qual os analistas se entrincheiram na academia, dotou a análise de uma linguagem esotérica que a isola das outras disciplinas, fortalecendo seu território como independente, autônomo. Fundamentalmente, esse *ethos* de profissionalismo ameaça separar disciplinas, e ela mesma, de seu próprio assunto¹¹⁴.

A transformação do pensamento de Schenker numa verdade científica despida de metafísica é sintomática desse último estágio de investigações analíticas, alimentado subsequentemente por meio de analistas britânicos e norte-americanos, se diferenciando claramente dos teóricos alemães. E foi acima de tudo que esse estágio, exemplificado pela hegemonia da chamada análise Schenkeriana, junto com os enfoques de teoria dos conjuntos desenvolvidos por Milton Babbitt e Allen Forte, que definiram análise como uma categoria autônoma. De nossa presente perspectiva, é útil questionar a natureza e a competência dessa categoria. Qual tipo de conhecimento musical é o conhecimento analítico? Existe uma única categoria geral que englobe esse conhecimento? Quais as condições precisamos obter para que se torne válida? E como ela se relaciona com as ciências humanas?¹¹⁵

No mesmo incômodo, Blacking chama atenção, assim como Fabien Levy, para a incompatibilidade de descrever um discurso não verbal, que é a música, em linguagem textual, mas acrescenta que, para além da mistificada objetividade do fato musical, seu

¹¹³ SAMSON, Jim, *Analysis in Context*, in *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 41.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 38.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 43

sentido é revestido positivamente de uma ambigüidade que nasce no contato com a especificidade do ouvinte.

Interpretações ambíguas de signos musicais são provavelmente as mais potentes fontes de inovação e mudança musical: quando a circunstância social de alguém encoraja o desenvolvimento de uma forma mais idiossincrática do que culturalmente aprovada de se ouvir música, é que se cria algo que atinge novas direções.¹¹⁶

Análise, na medida em que é escuta, torna-se de certa maneira ato composicional, e como escuta desviante, modula reconfigurações totalmente novas cuja pertinência fica submetida ao impacto da novidade que faz emergir no analista, mais do que na sua “propriedade analítica”. Blacking comenta o caso de uma análise realizada por um estudante de uma universidade no Kenya que abordava a sonata para piano Op.49 nº2 de Beethoven. O aluno produziu uma análise “errada”, partindo do modelo de Tovey, enquanto que todos os outros alunos atingiram análises “corretas”. Enquanto professor convidado, Blacking viu-se obrigado a discordar da avaliação negativa feita ao aluno por parte dos professores da casa, levando em conta que este havia produzido uma análise perfeitamente lógica, embora “desviante”, contrastando períodos e padrões rítmicos, linhas de baixo e texturas, mais do que armaduras de clave e motivos melódicos. Frequentemente, observa Blacking, são justamente essas “análises desviantes” que geram as grandes somas de dinheiro de inúmeros regentes, instrumentistas e gravadoras; fato ainda não reconhecido por musicólogos e teóricos que muitas vezes assumem uma missão de produzir a análise definitiva de obras-primas¹¹⁷.

No momento em que a disciplina da análise afasta-se do risco, oblitera-se à própria ambigüidade que lhe é inerente, e produz mais um modelo reificante que novas formas de escuta.

Não apenas uma nova análise gera uma nova escuta, como muitas vezes transfigura a própria partitura em um sistema analítico. Quanto mais forte é esse pensamento de sistema, mais esse pensamento molda o recorte do material. Assim, em diversos momentos da análise que faz Boulez da *Sagração da Primavera* é possível

¹¹⁶ BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1998.

¹¹⁷ *Ibd.* p. 255

vislumbrar uma série de escolhas arbitrárias cuja única função é “fechar o esquema”, como se o analista tivesse intuído uma conclusão de antemão, que guia o seu olhar sobre a obra, gerando compartimentações que surgem apenas para dar corpo a proporções desejadas. É o que muitas vezes acontece na investigação dos números áureos em obras clássicas.

Para flagrar esse tipo de “ajuste”, é necessário aproximar-se a uma situação muito específica da análise, acercando-se da partitura de modo a questionar as escolhas e justificativas do analista. Boulez percorre a *Sagração* com uma régua, e descobre uma infinidade de relações métricas. Quando encontra simetrias ou permutações, ele aponta, quando não, apenas enumera materiais e proporções. Por mais neutra que pareça, a descrição pura e simples recorta a obra segundo critérios específicos e uma terminologia que já define uma “janela analítica”. Stravinsky nunca contestou a análise de Boulez e provavelmente tomou conhecimento dela no ano de sua publicação em 1953, período que coincide com sua “fase serial” (*Agon* – 1954, *Canticum Sacrum* – 1955, *Threni* – 1958). De todo modo, a análise musical implica sempre uma tensão com seu objeto, visto que desenvolve em uma linguagem “lógico-textual” acerca de um fenômeno sonoro. Como diria João Cabral, “é difícil defender só com palavras, a vida”, desafio que encontra paralelo entre música e análise. Essa tensão no entanto pode conter muitas gradações, e é a partir dela que visões de análise disputam território numa obra. São ferramentas de apropriação. Ao percorrer o artigo “Stravinsky Permanece”, de Boulez, que contém a análise supracitada, é possível relacionar dois níveis de tensão com a obra, um intermediário e outro mais intenso. O intermediário é aquele no qual obra e análise estão conformados numa descrição, êxito que muitas vezes já é suficiente para uma denotação conclusiva. É importante ressaltar que essa tensão reside em grande parte pela escolha da terminologia – palavras que se referem a sons. Abaixo, um trecho a título de exemplo.

Primeiramente, Boulez enxerga a obra ligada a uma tradição tonal: “A linguagem de Stravinsky, longe de representar uma libertação do ponto de vista tonal, consiste em poderosas atrações criadas em torno de certos pólos, pólos estes que não poderiam ser mais clássicos: a tônica, a dominante, a subdominante¹¹⁸ (BOULEZ:1995,

118 BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Perspectiva, 1966. P. 76.

p.75)”. Esse “background tonal” é um exemplo que deflagra uma linha de tensão com a sonoridade da *Sagração*. O exemplo retoma uma passagem de *Cercles mystérieux des Adolescents*, no número [91] da partitura, identificando os fragmentos melódicos a partir da terminologia que se usa no repertório clássico:

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a tempo marking of 'Andante con moto' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is divided into five sections by brackets and labels:

- Antecedente I:** The first section, starting with a piano (*p*) dynamic, consists of six eighth notes grouped in two measures of 4/4 and two measures of 2/4.
- Antecedente II:** The second section, consisting of seven eighth notes grouped in two measures of 4/4 and one measure of 3/4.
- Consequente I:** The third section, consisting of four eighth notes in a single measure of 4/4.
- Consequente II:** The fourth section, consisting of five eighth notes in a single measure of 5/4.
- Conclusão:** The final section, consisting of a sustained chord in a measure of 4/4.

Independente da adequação terminológica, o foco de Boulez, não só nesta passagem, como em grande parte da sua análise, começa com uma observação de proporções métricas:

1. Antecedente I = Seis semínimas agrupadas nas fórmulas de compasso 4/4 e 2/4.
2. Antecedente II = Sete semínimas agrupadas nos compassos cujas fórmulas são 4/4 e 3/4.
3. Consequente I = Quatro semínimas agrupadas num compasso 4/4.
4. Consequente II = Cinco semínimas agrupadas num compasso 5/4.

5. Conclusão = Seis semínimas em dois compassos 3/4.

A partir dessa observação da partitura, Boulez começa a procurar pelas relações de prolongamento ou condensação entre os trechos:

Entre o Antecedente I (4+2) e Consequente I (4)

“O conseqüente I baseia-se na condensação do antecedente I pela supressão da bordadura inicial e a transferência da dominante $fa\#$ para a tônica si (ibid. p.79).”

Entre o Antecedente II (4+3) e Consequente II (5)

“O conseqüente II, paralelo ao antecedente II, usa o mesmo processo do conseqüente I, ou seja, o acréscimo de um $fa\#$, mas esta nota, desta vez, está situada antes das duas últimas semínimas, sendo assim transformada em apojatura da subdominante mi ; como figuras de valor temos duas semínimas + três semínimas (ibid)”.

Na conclusão (3+3): “Na conclusão temos três semínimas + três semínimas.”

“Temos então quatro membros de frase de duração desigual, 6, 7, 4, 5 e uma conclusão cuja duração vai ser a mesma do primeiro antecedente, mas com a seguinte diferença da divisão interna: 4+2 e 3+3. (ibid, p.80)”

Boulez prossegue com uma observação detalhada deste mesmo trecho. Aponta em seguida a relação que essas frases em métricas irregulares estabelecem com um ostinato constante de quatro colcheias que ocorre simultaneamente a essa passagem:

Nos antecedentes, o ostinato está sempre em “fase” com o início das frases. No conseqüente, entra em “defasagem”, para retornar na conclusão em “fase”.

“A conclusão volta ao tempo forte e une os seus próprios ‘duas vezes três semínimas’ às ‘três vezes duas semínimas’ do pedal rítmico” (ibd.).

Tendo analisado o Ritmo, Boulez passa a abordar a estrutura harmônica, e chama atenção para os seguintes acordes:

Acorde 1: [si, re#, fa#]

Acorde 2: [si#, re, fa#]

Acorde 3: [si#, re#, fa#]

Em seguida relaciona a sua recorrência:

O antecedente I utiliza os acordes 1 e 2.

O antecedente II utiliza os acordes 3 e 1.

O conseqüente II utiliza o acorde 2.

“Demonstremos claramente o jogo destas simetrias: o antecedente II utiliza o acorde 3 ainda não utilizado e termina com ele simetricamente em relação ao acorde 1; este acorde 1 está colocado sobre o fa# após a bordadura simetricamente em relação ao antecedente I, onde ele se acha sobre o fa# antes da bordadura; finalmente no conseqüente II, o fa# apojatura utiliza o acorde 2, já que o antecedente II utilizou o acorde 3” (ibd p.80). Assim por diante, Boulez descreve minuciosamente a passagem em tom conclusivo. Existe a tensão da terminologia, mas a obra está totalmente conformada à descrição.

Um outro nível de tensão se estabelece a partir do momento em que Boulez flagra uma lógica que a princípio não se mostrava aparente. Quanto maior é a lógica, mais surpreendente é a descoberta. O ato de desvelar uma série ou um padrão de permutações, faz com que a análise avance da mera descrição para “matar a xarada”. O exercício instigante da *déchiffrage*, que encontra referência fundamental em Olivier Messiaen, um dos mentores de Boulez e professor de “decifração musical” no Conservatório de Paris, permeia todo o texto de Boulez (essa correlação está amplamente desenvolvida no decorrer do anexo presente nessa dissertação, que aborda mais detidamente diversas passagens da *Sagração* a partir de ambos autores). Quanto mais a partitura é encarada como enigma, mais o analista encarna o investigador. Êxito nesse caso, não é descrever, é revelar. O desfecho ocorre ao por a nu uma relação que não estava aparente, e que quando percebida, parece óbvia e irrefutável.

Fez-se referência a dois níveis de tensão na análise de Boulez, um intermediário, e outro mais intenso. O intermediário foi identificado com o êxito de uma descrição cuja tensão reside apenas na terminologia. O intenso está identificado com o ato da decifração, e sua tensão reside na comprovação ou refutação de uma “lógica oculta” na confrontação da partitura. Nessa incursão, a tensão pode chegar ao ponto de “forçar” literalmente a partitura para extrair dela a confissão que encerraria o caso. É quando o analista procede com “pequenos ajustes”, após os quais, tudo se encaixa. Muitas vezes, esses ajustes não são declarados. Tomado pelo vislumbre de uma sistemática, o próprio autor é involuntariamente levado a cercar-se apenas ao conjunto de elementos que a corroboram, e não aos que a contradizem. Por outro lado, quando o ajuste é declarado, isso significa que a sistemática modula a própria escuta e impõe os critérios de discriminação, não apenas à partitura, mas à própria percepção da obra, visto que o analista passa a considerar como elemento estésico primordial e significante, aquele que encarna o sistema desvelado, num esforço que seria correspondente ao “escutar a forma” proposto por Adorno.

Como exemplo desse conflito, vale abordar um trecho no qual Boulez analisa *Danse Sacrale*, a partir de [151] que Fabien Levy aborda largamente em seu artigo *Fascination Du Signe* e identifica:

Em sua análise Boulez realiza pequenos ajustes em relação à sintaxe que pretende fixar : os números 152 e 164 não correspondem a nenhum novo fragmento afim de não interromper a lógica dos agrupamentos. (...) Os ajustes que Boulez opera localmente refletem igualmente essa importância dada aos signos, que são aqueles da partitura ou então aqueles da sintaxe da análise. (...) As adaptações sintáticas e de segmentação permitem que Boulez obtenha em sua análise paradigmática uma figura geométrica e singular.¹¹⁹

A mesma coisa ocorre no decorrer da análise no qual Toorn identifica inúmeras passagens da *Sagração*, com a escala octatônica. A simples conferência torna flagrante a arbitrariedade que molda o texto musical ao conceito. Diversas passagens octatônicas citadas por Toorn não conferem.

interval order: 1 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2
pitch numbering: 0 1 3 4 6 7 9 10 (0) 0 2 3 5 6 8 9 11

Collection I 

Collection II 

Collection III 

Tendo em vista as collections (escalas octatônicas) destacadas acima, é possível ver destacado nas cores, as notas que não se encaixam numa análise que ele desenvolve em *Stravinsky and The Rite of Spring*¹²⁰. Praticamente todas as páginas da sua análise contém exceções à octatônica que não são destacadas ou comentadas por Toorn. Vale dizer que Toorn não chega a defender textualmente a *Sagração* como uma “obra octatônica”, e sim como um misto diatônico e octatônico. No entanto, em sua análise na pauta, interpõe sempre estruturas octatônicas que refletiriam a estrutura de alturas da passagem. Abaixo, três excertos escolhidos aleatoriamente:

¹¹⁹ LEVY, Fabien. *Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale*.

¹²⁰ TOORN, Pieter. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Illustration

FORA DA COL. I

FORA DA COL. II

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains two measures of music, with a box around the first measure containing the number '64' and a '+4' superscript, and a box around the second measure containing '66' and a '+2' superscript. The second staff is a treble clef with a 'lms.' marking above it. The third staff is a bass clef with a 'rubas' marking above it. The fourth staff is a bass clef with a 'bnt.' marking above it. There are several handwritten annotations: orange scribbles over notes in the second and third staves, and a green scribble over a note in the third staff. A long arrow points from the handwritten text 'FORA DA COL. II' to the second measure of the top staff.

A single staff of musical notation with a treble clef, showing a sequence of notes and accidentals.

A single staff of musical notation with a bass clef, showing a sequence of notes and accidentals.

Two staves of musical notation, one treble and one bass clef, showing a sequence of notes and accidentals.

Two staves of musical notation, one treble and one bass clef, showing a sequence of notes and accidentals.

Collection I D-scale on G Collection I Collection II

Two staves of musical notation, one treble and one bass clef, showing a sequence of notes and accidentals. A '1' is written above the first measure of the treble staff, and 'L II' is written below the first measure of the bass staff. The text '(continued)' is written at the end of the system.

Illustration

FORA E I

FORA DA COL. III

FORA DA II

"Dance of the Earth"

Musical score for the first system of "Dance of the Earth". It features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is marked with measure numbers 75 and 76. Handwritten annotations include a blue dot on the first staff, an orange dot on the second staff, and a green dot on the third staff. A blue 'X' is drawn over the word 'FORA E I' at the top right.

Musical score for the second system, continuing the melody from the first system.

Musical score for the third system, continuing the melody.

Musical score for the fourth system, continuing the melody. This system includes a double bar line and a repeat sign.

Musical score for the fifth system, continuing the melody.

Collection III Collection I Collection II

Musical score for the sixth system, continuing the melody. It features a grand staff with treble and bass clefs.

(continued)

Introduction

79

82 + 1

84. . . .

Strings

cls.

Ins.

b. ca.

1 III 1

FORA
da
Col. III

III

II

I

Collection III

Collection I

1, III

1 III 1 III

(continued)

Na etnomusicologia A. L. Loyd chama atenção para essa mesma classe de questões ao comentar a atuação de Percy Grainger:

O cantor popular expressa o humor de uma canção por uma sutil alteração de pulso, uma leve mudança no timbre vocal, e por uma quase imperceptível acentuação ou suavização do ritmo, bem como que por nuances de ornamento que nossos folcloristas, com exceção de Percy Grainger, tem constantemente negligenciado em suas transcrições. ¹²¹.

Interessante notar que os registros folclóricos que Stravinsky dispôs no curso de seu processo composicional da *Sagração* estão revestidos dessa “correção escolar”, de transcrições em compassos regulares, sem nenhum sinal de variações como as referidas na citação acima, e que no entanto, no seu punho, retomam um largo potencial de assimetrias e ornamentos:

(a) Juskiewicz, no. 157



(b) Introduction



122

Uma descrição transcrita por *Percy Grainger* de um registro da época faz pensar numa plasticidade do material sonoro, em oposição a um “organicismo”. Não mais aquela idéia baseada no passo clássico e regular, de proporções equilibradas, mas outra no qual a assimetria, as escalas sobrepostas e dissonâncias não surgem como “atitude moderna”, e sim como decorrência natural do material:

121 LOYD, Albert L. *Folksong in England*. Lawrence and Wishart, London, 1967.

122 TOORN, Pieter. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987.p. 11.

Irregularidades rítmicas de todos os tipos estão em evidência em todos os lugares e as escalas folclóricas, nas chamadas melodias modais, não são finalmente fixas como são as nossas, mas estão repletas de alternâncias velozes entre terças maiores e menores, sustenidos e sétimas bemóis, e (mais raramente) sextas maiores e menores, e onde quer que a sexta da escala ocorra, usualmente como nota de passagem, todos os outros intervalos são atacados livremente, seja por saltos, ou como notas iniciais em frases.¹²³

Descrições relevam signos que possam indicar um sentido para análise. Para Blacking, formas musicais estão intimamente relacionadas à organização social, assim sua análise não se ancora numa “teoria musical”, e sim de uma observação de correlação entre sonoridade e cultura. A seleção de materiais escalares nesse enfoque se liga mais a um processo social do que a propriedades acústicas intrínsecas ao som, e nesse sentido revelam o quão revestido de artificialidade está o próprio conceito ocidental de escala no contato com sociedades de tradições musicais não escritas. Na terra dos Venda, aponta Blacking, escalas pentatônicas, hexatônicas e heptatônicas são todas usadas, isso não reflete um processo de desenvolvimento musical do simples para o complexo. Reflete um processo de mudança social no qual diferentes grupos, com diferentes tradições se amalgamaram numa sociedade com uma cultura aparentemente homogênea.¹²⁴

Assim, no contato com culturas não ocidentais, ficou evidente, desde o início, que os conceitos derivados da então recentemente emancipada “teoria musical” não eram apropriados para explicar a organização tonal de outras culturas. Blacking cita o físico e filólogo Alexander John Ellis que em 1885 investigou a escala musical de diversas sociedades, e conclui:

A escala musical não é uma, nem natural, nem mesmo fundada necessariamente nas leis de constituição do som musical tão belamente trabalhado por Helmholtz, mas muito diversa, muito artificial, e muito caprichosa.¹²⁵

123 BALOUGH, Teresa. *A musical Genius from Australia*. Selected Writings by Percy Grainger. Music Monographs, n.4 Nedlands: University of Western Australia Press. Trad. do autor.

124 BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1998. p. 47.

125 *Ibid.* p. 223.

Igualmente, no contexto da *Sagração*, a escala passa a ser mais uma instância de ferramenta analítica do que uma realidade sonora. Obviamente, seja na África, seja na Rússia, determinadas alturas são selecionadas e recorrentes numa peça, mas nem o pentatonismo, nem o octatonismo são estruturas de criação ou disparam um processo composicional na *Sagração*, são conceitos cuja única função é nomear e reduzir a organização das alturas a conjuntos específicos, num procedimento que não difere tanto assim da abstração de Allan Forte em seu *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*.

Ao tirar o foco de uma análise musical que rastreia sistemáticas ancoradas numa teoria da música ocidental, Blacking se aproxima da organização social como parâmetro para construção de sua própria teoria de *sonic order*¹²⁶. No entanto, identifica que é possível uma conexão com a experiência musical para além da intermediação de padrões culturais e que o sentido musical transborda tais padrões, “sobretudo por que muitas convenções culturais são realizadas de modo análogo a pensamentos musicais, e porque a habilidade do cérebro humano de relacionar as diferentes transformações de uma figura não dependem inteiramente da experiência cultural”¹²⁷. A despeito de todas as diferenças contextuais, geográficas e temporais, o homem carrega em si um elemento de lastro ordenador, o próprio corpo, traço comum à sua espécie.

¹²⁶ BLACKING, John. *How Musical is Man?* Washington University Press, 6a ed.2000.

¹²⁷ BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago University Press, 1998.

V.

O advento de uma nova linguagem que fosse “dominar a música pelos próximos 100 anos” seria necessariamente uma que rompesse com os ditames estéticos da música clássica-romântica, e Schoenberg ao declarar seu otimismo com relação à música dodecafônica, certamente o fazia tomado pelo êxtase da própria experiência sonora. Blacking retoma os escritos de Grainger para introduzir um tema central no seu pensamento, e de certa forma o faz para reforçar também a necessidade de dar passagem a um manancial de novas sonoridades. No entanto, para Blacking, legar “oportunidades iguais a cada voz” não reside num sistema dodecafônico que regule alturas, mas passa necessariamente por uma reflexão a cerca da idéia de evolução musical.

Phillip Bohlman, em seu capítulo *Ontologies of Music*¹²⁸ aborda a noção ontológica que opõe “a música” (*Die Musik*) - a “músicas”. Essa oposição entre um conceito geral de música e um outro “plural” deriva do contexto da gênese do Romantismo na história germânica durante o século XIX. “A música” pertence a um grupo privilegiado com um status econômico e educacional específico, não menos do que práticas artísticas no sul da Índia “pertencem” a uma alta casta Bramane, ou práticas elitistas na China a uma *intelligentsia* ligada às teorias sociais de Confúcio. Circunscrever a ontologia da música no singular não apenas fez vender enciclopédias como provê a base para um tipo de “poder imperial”, um controle intelectual. Tais políticas não se tornam menos evidentes em um mapa musical com muitas músicas¹²⁹. Se cada cultura tem a sua música singular, então o mundo pode ser analisado por acadêmicos que figurem seus sistemas individuais, um após o outro. A pluralidade no entanto, continua encerrada dentro da oposição “*Die Musik*” e “músicas”. Dentre outras problemáticas, essa é uma das que lega ao termo “World Music” não apenas um rótulo mercadológico, mas uma noção que numa atitude aparentemente pluralista ainda resguarda um alto grau de auto-referência.

Assim, se ainda persiste uma idéia de “música” no singular, é notório que o conceito de sua evolução esteja calcado na crença no “gênio criador” individual, onde

¹²⁸ BOHLMAN, Phillip. *Ontologias Musicais*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 25.

¹²⁹ *Ibid.*

numa visão mais esclarecida inclui os aspectos sócio-econômicos que coadunam para a difusão de uma nova linguagem. Blacking aponta que este conceito implícito em muito da musicologia histórica não é derivado de sua contraparte científica, a teoria da evolução, de Charles Darwin, que aliás insistia; a idéia de evolução jamais deveria se confundir com um ideal vitoriano de “ascensão à perfeição”, e havia advertido em suas cartas: “jamais use as palavras ‘inferior’ e ‘superior’”. Segundo Blacking, a noção de “história da música” se liga muito mais do que à “teoria da evolução”, a uma noção de processo histórico orgânico, do homogêneo para o heterogêneo¹³⁰. A própria série harmônica serve como metáfora e exemplo para uma história que começa no cantochão – a simples linha melódica, para evoluir no contraponto à oitava, quinta, para finalmente incluir a terça, a sétima, e assim evoluir até o cromatismo. Nessa corrente, Blacking cita Guido Alder que em 1885 escreve: “(...) starting from the beginnings of simple melody the structure of works of art grows by degrees”¹³¹.

Nesse princípio, do simples ao complexo, se identifica também na *Sagração da Primavera* o elemento “mais simples”, a melodia, que se articula num tecido complexo. Dessa forma, a grande atenção deve se voltar necessariamente à forma de articulação desse tecido e assim, seus elementos constituintes passam a ser menos fundamentais. Um notório exemplo é a defesa da idéia da unidade octatônica por Pieter Toorn. Nessa visão, as “peças simples”, a saber, todos os fragmentos de melodias modais que compõem a *Sagração da Primavera*, figuram como “peças neutras” de um quebra-cabeça que é unificado pela octatônica. Boulez e Allen Forte, do mesmo modo, exploram grandemente o potencial de complexidade da obra, e em todas essas visões, há uma prerrogativa óbvia: de uma simples melodia modal, o que se pode dizer que seja de interesse analítico? Richard Taruskin responde a essa questão num pensamento de gênese, investigando a complexidade das remissões musicais protagonizadas na *Sagração*, e confirma um interessante fenômeno, a pouca “coesão temática” é inversamente proporcional à alta quantidade de apropriações dos temas folclóricos. A capacidade de reunir remissões exteriores coincide com as poucas remissões temáticas internas, como se o mecanismo de unidade e coesão temática apontasse a um sujeito oculto, fora da obra. De todo modo, de

130 BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987.

131 MUGGLESTONE, Erica. *Guido Alder's The Scope. Method, and Aim analytical commentary*. Yearbook for traditional music. V.13. 1982.

um ponto de vista hermenêutico, a questão a ser posta não é “que estrutura a unifica” a análise, mas quais são aquelas que motivam suas rupturas¹³².

Ao comentar a regência de Karajan da *Sagração*, Stravinsky recusa um status de profundidade. Em sua declaração essa profundidade figura mais como metáfora de interioridade psicológica, mas em sua defesa da “superfície”, Stravinsky de certa forma renega também as visões hierárquicas de “estrutura profunda”, que corroboram as metáforas da profundidade do sentido musical mais geral:

Me pergunto como a *Sagração* pode ser satisfatoriamente executada nos termos da tradição de Herr Von Karajan. Eu não quero dizer que está fora de sua profundidade, mas ao contrario, que está no raso – ou chame a isso de simples concreções e reificações. Simplesmente não há regiões para a busca da alma na *Sagração da Primavera*.¹³³

Conforme desenvolve Robert Fink, a busca de uma unidade orgânica da composição contemporânea é sumamente uma tarefa quixotesca: é impossível insistir que a música reflete não a “heterotopia” na qual vivemos, mas mais uma utopia na qual não mais se acredita¹³⁴. A conexão entre superfície e estrutura profunda forma um baluarte fundamental contra a dissolução do ego burguês em decadência e de sua música, numa era dominada pela cultura de massa, como na reação de Schenker: “Somente o gênio é conectado com Deus, não o povo. É necessário desfazer a deificação das massas.”¹³⁵ Se interposta num contexto de asserções como essas, que inclusive permeiam o próprio *business* da “arte diferenciada”, da “música erudita”, cujos maestros figuram como virtuosos avatares, a declaração de Stravinsky pode ressoar como uma crítica não apenas à mania de romantizar a relação da música por meio de metáforas psicológicas; mas na medida em que essas mesmas metáforas se travestem de uma pseudo cientificidade por meio das figuras de estrutura e coesão, a reforçam ainda mais. De modo menos ingênuo, porém não menos romântico, ganham um status de objetividade, e degeneram finalmente ao puro e simples fascismo.

¹³² KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice*, Berkeley, 1990.

¹³³ Citado por Fink, Robert. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 113. Trad. do autor.

¹³⁴ *Ibd.*

¹³⁵ SCHENKER, Hernich. *Free Composition*, 159. Citado em *Rethinking Music*, Oxford, 2001. P. 135.

Interioridade, estrutura, hierarquia – essas propriedades não definem apenas o espaço de uma prima; eles definem o espaço psíquico no qual nós (burgueses) podemos experienciar subjetividade. É a nossa busca interior que nos torna – e não às massas – realmente humanos.¹³⁶

Seria leviano, no entanto, legar o anseio de unidade e estrutura apenas a um “ego burguês”. Blacking não refuta a idéia de *sonic order*. De todo modo, a etnomusicologia ao deslocar seu referencial em direção a uma cultura não européia enfrenta o desafio de uma análise que não imprima uma ideologia colonialista. O desafio não reside enquanto “postura moral”, e sim que o etnomusicólogo está naturalmente predisposto a utilizar os mecanismos de análise de sua própria tradição e cultura. Para não incorrer em reducionismos, como por exemplo, analisar uma melodia modal apenas identificando “qual a escala”, a etnomusicologia encara ainda um outro desafio: o de desvelar a teia complexa de relações em elementos tidos como “simples”, passando a incluir a relação com aspectos culturais específicos à comunidade e sua ligação com a música, e ainda um passo além. Esse passo é dado a partir do momento em que uma dicotomia entre “simples” e “complexo” a cerca de suas estruturas se dissolve conjuntamente com outras dicotomias, como “mente” e “corpo”, “racional” e “irracional”, o que abre caminho para novas investigações, como por exemplo, a cerca do “gesto musical”, bem como a relação entre corporalidade e a geração de estruturas sonoras:

Similarmente, embora a comunicação não-verbal é particularmente apropriada para a expressão da qualidade e intensidade dos sentimentos (Bateson, 1973, 388), rejeito como inúteis aquelas dicotomias que situam o lado direito e esquerdo em oposição, musica e dança em contraste com a linguagem verbal, emoção à razão, e por aí vai.¹³⁷ (...) Isto traz à tona o problema do quanto a *performance* física é necessária para que se entenda música. Eu tenho defendido que a *performance* é uma forma de saber, e que ouvir é tanto uma *performance* quanto cantar e tocar. Tenho também insistido que o único objetivo de um progresso musical deve ser abolir a divisão entre o trabalho mental e manual no campo das artes.¹³⁸

¹³⁶ FINK, Robert. *Going-Flat*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 135. Trad. do autor.

¹³⁷ BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*, Califronia Press, 1998. Trad. do autor.

¹³⁸ BLACKING, John. *A commonsense View of All Music*. Cambridge, 1987. Trad. do autor.

É debate que aparentemente nada tem a ver com a *Sagração da Primavera*, mas que pode rapidamente se conectar com ela a partir do fato de que foi uma obra concebida em processo que incluía improvisação. Se tomarmos improvisação para além de um jogo com um sistema de “escalas e acordes”, como muitas vezes ocorre no estudo do Jazz, mas como uma entrega corporal livre da premeditação estrutural, uma idéia de gesto musical e corporalidade se torna pertinente, e agrega complexidade a estruturas que analiticamente são consideradas como “simples”.

Retomando o paralelo com Charles Darwin, John Blacking ao criticar a visão de evolução com base no vetor simples – complexo, faz algumas observações sobre a música no contexto da evolução biológica, que negam a conexão pura entre a noção de música e linguagem. A partir dessa reflexão a caracterização de um material musical como simples ou complexo figura como flagrante reducionismo.

Por conta da crescente complexidade de carros, aviões e tantas outras máquinas estão relacionadas à sua eficiência enquanto meios de comunicação, se acha que o desenvolvimento técnico em música e nas artes deve da mesma forma ser um sinal de mais profunda ou melhor expressão. (...) Simplicidade ou complexidade em música é em última instância irrelevante. É o conteúdo humano do som organizado humanadamente que ‘liga’ as pessoas. (...) A questão da complexidade musical se torna importante apenas quando se trata de acessar a musicalidade humana. (...) Comparando diferentes sistemas não podemos supor que uma aparente complexidade musical é cognitivamente mais complexa do que qualquer coisa produzida por um homem em particular ou culturas.¹³⁹

Blacking cita um estudo de Frank Livingstone¹⁴⁰ com evidências de que espécies humanas ainda anteriores ao *homo sapiens*, e anteriormente ao desenvolvimento da linguagem verbal, já cantavam e dançavam, o que de certa forma tem paralelo com uma passagem de outro livro, *How Musical Is Man?*, do mesmo autor, no qual chama atenção para uma correlação entre música e linguagem menos direta do que se pensa comumente: “As atividades musicais estão associadas a partes específicas do cérebro, e essas partes não são as mesmas dos centros de linguagem¹⁴¹”. Com essas observações, Blacking reforça que a conexão entre música e linguagem é atravessada por inúmeras outras

139 BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Washington University Press, 1973. p.34. Trad. do Autor.

140 LIVINGSTONE, Frank. "Did the Australopithecines Sing?" *Current Antology*, vol. 14. 1973

141 BLACKING, John. *How Musical Is Man?*, Washington University Press, 1973.

contingências do humano, como a motricidade, e a própria interação com o meio, e que a comunicação entre a música e ouvinte não se dá por conta de uma “gramática musical” absoluta: “Music can communicate nothing to unprepared and unreceptive minds, in spite of what some writers have suggested to the contrary”¹⁴². Ou seja, a significação musical é fruto de uma longa sedimentação de códigos sonoros de uma determinada comunidade, e esses códigos não são apenas sonoros, nem “códigos de linguagem”, mas uma infinidade de outros fatores que atravessam a cultura e a cognição.

O poder da música como música deve depender em última instância da percepção das pessoas a padrões rítmicos, melódicos e texturais, e das sensações corporais que elas incitam. Mas ao pensar a música, somos também influenciados por outras comunicações que tocam nossos sentidos, pelas experiências sociais que a *performance* pode evocar ou que requer, e especialmente pela quase ritualística associação e concentração de corpos humanos no tempo e no espaço e os vários graus de intensidade e energia gerada pelos *performers* como participantes de uma situação social. Em muitos casos, o uso da música como foco simbólico de atenção e interação social é mais significativo do que qualquer uma de suas características musicais intrínsecas.¹⁴³

Nessa discussão se mergulha no vasto campo da psicologia musical como um ramo que se conecta com tendências da neurociência que há muito evoluíram da concepção simplificada de lado “direito” e “esquerdo” do cérebro, e que caminham para alocar a especificidade da experiência musical para além da mera correlação com a linguagem. Relacionado a essa questão, Robert Gjerdingen cita uma experiência realizada por Nicholas Cook, numa pesquisa na qual o autor investiga a percepção de percurso tonal numa grande forma (“large-scale tonal closure”)¹⁴⁴. Cook selecionou seis obras do século XIX e as alterou de modo a conduzir o final para uma outra tonalidade que não a tônica original. Ele tocou as peças originais e as alteradas para estudantes de música, e pediu para que avaliassem a escuta tendo em vista quatro parâmetros: prazer, expressividade, coerência e sensação de conclusão (sense of completion). Os resultados o levaram a concluir que a percepção de um percurso tonal longo é relativamente fraco e restrito a períodos de tempo mais curtos. Uma experiência como essa não invalida de

142 BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 30

143 *Ibid.* Trad. do autor.

144 COOK, Nicholas. *The Perception of Large-Scale Tonal Closure*. Music Perception. 5, 1987.

modo algum toda a ferramenta de análise desenvolvida em relação à música tonal, mas chama atenção para o fato de que no processo de audição estão em jogo uma quantidade muito maior de variáveis do que aquelas identificáveis pela análise tradicional.

Robert Gjerdingen chama atenção para a distância entre experiências desse tipo e uma real colaboração entre a psicologia cognitiva para desvendar os processos de percepção sonora. No entanto, ambas as correntes, a da psicologia da música e da teoria musical, têm avançado para desconstruir mitos que se arraigaram na musicologia do século XX, que em grande parte se construíram sobre o pressuposto da identidade total entre música e linguagem. Também nesse contexto cita uma outra pesquisa, de Clarke e Krumhansl, na qual estudantes apontavam a estrutura formal de uma peça de Stockhausen e outra de Mozart. As mudanças de textura, dinâmica, métrica e outras funções não tonais revelaram-se estruturas mais determinantes para definição da forma em ambas as obras.

O que é notavelmente ausente do critério adotado em Mozart é a ausência de qualquer signo específico em relação às ferramentas tonais, como modulações, pontos de cadência, ou arco tonal... A conclusão parece inescapável: as pessoas (musicalmente treinadas) ouvem a uma música tonal ou atonal de modo similar, e se a música atonal não é muito grammatical, a música tonal não pode ser grammatical também.¹⁴⁵

Existe portanto uma íntima relação entre a noção organicista de “evolução musical” com a de “simplicidade” e “complexidade”, e por fim com a própria dependência dessas noções da idéia de linguagem sistemática, que encerraria em si todas as prerrogativas de sentido musical. No entanto a própria percepção é suficiente para dissolver o mito de sistema até mesmo em obras que se encaixariam de modo menos artificial na análise. Por outro lado, considerado todo esse relativismo seria leviano condenar a escuta da análise e ao mesmo tempo aceitar todas as outras. “Esses projetos [de análise estrutural] adquirem um novo significado num mundo pós-moderno. O ‘modernista’ atual, paradoxalmente uma figura conservadora, trabalha em um campo de pluralidade cultural. (...) São uma das muitas opções válidas a uma grande comunidade de analistas”¹⁴⁶. Levar em conta a percepção e o contexto cultural muitas vezes pode levar a uma conexão com um modelo de análise que se torna pertinente não mais por sua

145 CLARKE, E. / KRUMHANSL. *Perceiving Musical Time*. Music Perception, 7. 1990 (213-51). Trad. do autor.

146 SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*. Oxford, 2001. p. 52.

generalidade, mas por sua especificidade, como paralelo teórico totalmente ligado a uma tradição musical. Assim, o conhecimento de tratados de teoria da idade média se tornam referências fundamentais para conhecer a música da época, bem como a análise estruturalista desvela um potencial incontestável no âmbito do serialismo. Nesse sentido, a crítica da análise, que se fundamenta no pressuposto da cisão que provoca entre a sonoridade e seu contexto semiótico não pode excluir também a própria análise como elemento ativo nesse território. Ao acusar que uma análise das “estruturas neutras” desconsidera o “fator humano” transversal à obra, não se pode deixar de lembrar que a própria análise decorre também de um contexto cultural e social e como tal é fato legítimo. A única visão que parece improvável é o retorno a uma crença na análise como processo objetivo. Como aponta Jim Sanson, é sabido que até no campo das ciências naturais perdeu-se a fé na estabilidade de descrições objetivas nas décadas recentes, o que levou a uma reinvenção do próprio objeto de estudo¹⁴⁷. Acontecimento que possui irremediável paralelo na análise musical, dissolve no campo da música o status do “científico”. Análise torna-se desse modo uma disciplina hermenêutica: na observação do objeto, procura revelar seus próprios mecanismos, passa a ficar mais permeável à obra no sentido de abrir uma via de mão dupla: não é a análise que explica o objeto, é a atitude relacional entre análise e “objeto” que desvela um processo de escuta, a construção de uma percepção, quase como que uma “análise da análise”, ou mesmo uma forma de auto-análise¹⁴⁸. Assim, os programas estruturalistas supra criticados nesse trabalho, figuram nesse novo contexto, como uma grande oportunidade de pensamento múltiplo, a partir do momento em que fica decretada sua contingência: “O rigoroso programa do estruturalismo nos leva, não à terra prometida da verdade objetiva, mas à aceitação da pluralidade¹⁴⁹”. Uma refutação radical dos métodos de análise leva paradoxalmente à uma reação de afirmação dos mesmos, na medida em que negação radical pressupõe a expectativa de um substituto que revele verdade, que dissolveria a aporia da análise. O enfoque semiótico, ao por em relevo a gigantesca teia “intertextual”, as lacunas e arbitrariedades de uma análise “neutra”, de certa forma tenta substituí-la sem abrir mão, muitas vezes, da pretensão de revelar a obra, e assim, “revela o quanto a noção de obra de

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 42

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 46.

¹⁴⁹ MOONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Switzerland, 1992.

arte unificada é poderosa e controla até mesmo aqueles que procuravam desconstruí-la¹⁵⁰».

Uma análise como a de Boulez, vista como a contingência da aproximação serial, enriquece a escuta da *Sagração*, e ao mesmo tempo não exclui outras escutas. É possível considerar todo o potencial sistemático e construir uma série de algoritmos composicionais extremamente ricos a partir dos conjuntos apontados por Allan Forte, da mesma forma como é possível considerar seus elementos “simples”, a saber, todos os fragmentos de melodia pentatônica ou modal, não como peças neutras de um sistema complexo, e nem somente como remissões da tradição russa, mas como fragmentos que isoladamente já detém um potencial de comunicação pleno e autônomo, e que encontram na *Sagração* não um sistema ou uma articulação de maior complexidade, mas a simples oportunidade de ocorrer em simultaneidade.

¹⁵⁰150 SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In *Rethinking Music*, Oxford, 2001. P. 46

VI

Padrões rítmicos, melodias e harmonia têm sentido por que pessoas são capazes de escolher e integrar diferentes tipos de experiência; raramente, senão nunca, são usadas formas diferentes simplesmente por conta de um desejo por equilíbrio puramente musical ou por conta de uma lógica de evolução. A utilização por compositores de números áureos ou da série de Fibonacci não dotam as formas musicais de melhores e mais absolutas formas de comunicação, e as diferentes estruturas dos *ragas* indianos não garantem que os humores e conceitos associados a eles serão evocados para todos os ouvintes sensíveis. Idéias musicais são construções humanas que estão relacionadas com outras idéias nos sistemas culturais.¹⁵¹

A passagem acima figura nos primeiros parágrafos de um capítulo denominado “‘Irregular rhythms’: movement, dance, music and ritual¹⁵²”, no qual John Blacking se aproxima de uma indagação que está o tempo todo ativa em qualquer estudo da *Sagração*, que concerne ao “irregular”, ao “assimétrico”. Fundamental notar que Blacking inclui aspas na palavra “Irregular” no título do capítulo, pondo em cheque a naturalização da idéia de “regularidade”. A conceitualização de natureza é uma noção primordial que molda as diversas maneiras com as quais compositores lidaram com a questão da regularidade no decorrer da história da música. Não se trata de uma complexificação do regular para o irregular, nem o oposto, mas sim como no percurso histórico esse tempo que perpassa a obra é observado sob o prisma da época, das prolações perfeitas e imperfeitas da Idade Média, à quadratura clássica, ao tempo psicológico, romântico, até as simultaneidades contemporâneas. Nesse percurso a própria idéia de regularidade e irregularidade se relaciona com um outro ideal, o de “naturalidade” ou “organicidade” no estabelecimento de cânones estéticos, de diferentes maneiras. No classicismo, regularidade e naturalidade possuíam correlação mais estreita, enquanto que no modernismo, o irregular se aproxima da idéia de orgânico:

O grande objeto do compositor moderno é trazer a música mais e mais próxima das irregularidades e complexidades da natureza, distanciando-se das linhas

¹⁵¹ BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 52 Trad. do autor.

¹⁵² *Ibid.*

retas e simplismos impostos pelo homem...Devemos seguir a natureza e nos permitir toda forma possível de liberdade de expressão¹⁵³.

Nesse contexto, não se pode subestimar o impacto que a música Africana exerceu no restante do ocidente, seja no âmbito da música popular, como na música de concerto, e que no campo teórico teve papel determinante para o desenvolvimento da etnomusicologia. Blacking, ao comentar a idéia de Percy Grainger (expressa na citação acima) de que o “irregular” é mais próximo à natureza, contextualiza-a com o advento de suas incursões no estudo de campo no continente africano, e da sofisticação da percepção daquilo que inicialmente poderia soar como imprecisão do *performer*, que era finalmente compreendida como constituinte intrínseco ao material. Grainger aponta:

A menor irregularidade rítmica é repetida sem com não menos uniformidade do que são os ritmos regulares... Essa frequente e uniforme repetição de irregularidades, vai, a meu ver, provar que muitos deles não são displacências ou desvios momentâneos de uma forma normal e regular.¹⁵⁴

Blacking no entanto não deixa de frisar que a visão de Grainger a cerca de uma suposta “naturalidade” creditada à ritmos irregulares estava também dentro de um conceito (ou doutrina) estética:

Quando, então, Grainger acreditou que havia algo mais natural sobre os ritmos irregulares? Grainger não percebeu que os músicos cuja música admirava por sua proximidade com a natureza estavam de fato fazendo algo que estava muito deslocado de seu conceito de natureza. Ele pensou que cantores populares e que a música folclórica estavam de alguma forma mais próximos da natureza do que os músicos de concerto. Considerando que muitos deles vivem em áreas rurais, isso era verdade; mas a sua repetição cuidadosa de ritmos irregulares era um padrão cultural, institucionalizado, que não tinha por intenção refletir a natureza, e que de modo algum aproxima os cantores da natureza.¹⁵⁵

¹⁵³ LOYD, Stephen. *Grainger's Original Compositions*. Percy Grainger Centennial Volume. Nedlands, 1982. P.11-17. Trad. do autor.

¹⁵⁴ BALOUGH, Teresa. *A musical Genius from Australia*. Selected Writings by Percy Grainger. Music Monographs, n.4 Nedlands: University of Western Australia Press.

¹⁵⁵ BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 53

Tentando uma analogia com o estudo e a indagação a cerca dos ritmos e métricas irregulares na *Sagração*, duas hipóteses são refutadas. A primeira, de que figuram em forma de um sistema, como uma sintaxe da irregularidade, como se esta fosse apenas uma decorrência de uma gramática que existe à priori. A segunda, de que no processo intuitivo, a irregularidade surgiria como elemento mais natural, não modulado por um princípio ordenador que conformasse o material em simetrias e regularidades.

Longe de querer traçar uma “ontologia da irregularidade” em Stravinsky, Pieter Toorn¹⁵⁶ descreve a estrutura rítmica da *Sagração* por meio de dois “tipos” distintos, que seriam modos específicas de jogar com o ritmo na obra. O primeiro tipo consiste numa sequência cuja métrica é irregular (mudança nas fórmulas de compasso), onde a construção está atrelada a um mecanismo de justaposição e interpolação desses blocos. Ou seja, a composição passa a vicejar no jogo de justaposição dessas assimetrias, e os retornos métricos muitas vezes ligam-se com motivos melódicos específicos que não retornam como “repetição” ou “re-exposição”, mas como uma peça de encaixe, num “jogo de montar”. Se organiza em blocos de compassos que podem se condensar ou se alongar, conduzindo a assimetrias para além dos compassos, em “quadraturas irregulares”. Os blocos são verticalizantes, e seu vetor é métrico, não contrapontístico. O movimento não se dá pela “condução de vozes”, e nem por sequências harmônicas, mas pelo discurso das assimetrias contidas nos blocos justapostos. No tipo I, as fórmulas de compasso mudam, mas todas as vozes seguem em paralelo a mesma figuração rítmica.

O segundo tipo, ao contrário do primeiro, parte de uma métrica regular. Nele a feição vertical passa a ser horizontal, e não são mais blocos irregulares que se justapõem, mas camadas que se sobrepõem, ao invés de várias fórmulas de compassos carregando motivos em bloco, são diversas linhas melódicas cada qual com seu período distinto sob um fundo de compasso regular. Tipo um e tipo dois de certa forma encontram relação com as caracterizações de harmonia *versus* contraponto. No contexto da *Sagração*, a verticalização não vive por sua estrutura harmônica mas pelas disrupções métricas, e da mesma forma, o vetor horizontal não está numa sistemática contrapontística, mas num jogo de camadas métricas horizontais, em certa medida, o parâmetro vertical do tipo um é

¹⁵⁶ TOORN, Pieter. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley, 1987.

uma “harmonia de encadeamento de métricas”, e o tipo 2 um “contraponto de condução de métricas”. Os compassos regulares do segundo tipo estabelecem um epicentro de tensão, a partir da referencialidade de um compasso fixo, compasso que é transgredido pelas vozes, cada qual com sua métrica, que se sobrepõe sobre o seu “*ground*”. Assim, o tipo 1 lida com camadas irregulares de métrica na horizontal (compassos diferentes), e blocos regulares de métrica na vertical (todas as camadas seguem em paralelo a mesma métrica), enquanto que o Tipo 2 lida com blocos regulares de métrica na horizontal (compassos regulares) e camadas irregulares na vertical (as camadas contrapontísticas possuem períodos melódicos distintos). Um exemplo do tipo 2 pode ser observado no movimento *Cortége Du Sage*, e o tipo 1, na *Danse Sacrale*. Enquanto no tipo 1, os blocos assimétricos de certa forma fixam a figuração rítmica, no tipo 2, a figuração rítmica torna-se “figura de fato”, e os ritmos são escritos pelas notas e não pelos compassos e os acentos são grafados na partitura, e não são apenas decorrência natural das mudanças de compasso. Nesse sentido, o início de *Augures Printanieres* guarda maior relação com o tipo 2, visto que os acentos são grafados e os compassos seguem regulares. A opção entre um compasso regular com acentos escritos e um compasso irregular sem acentos tem íntima ligação com a dinâmica contida nesses dois tipos de organização rítmica. Para além de uma adequação terminológica ou da aferição da propriedade de Stravinsky ao escolher escrever os acentos assimétricos e manter uma fórmula de compasso ou vice-versa, tais escolhas apontam para a maneira como Stravinsky sentia o ritmo em cada passagem de sua obra. No tipo 1, é o próprio pulso que sofre disrupções, e no tipo 2, elas se inscrevem sobre um *ground* fixo e ganham relevo a partir dele. A decisão entre um tipo e outro pode por vezes ter cambiado no processo composicional, da mesma forma que a escolha de uma fórmula de compasso para adequar um registro folclórico numa partitura pode causar um dilema no etnomusicólogo.

Certamente, é preparando-se para esse tipo de dilema, que Blacking na aproximação com seu objeto busca uma “anterioridade”. Logo no início do capítulo, Blacking expressa literalmente a questão de fundo que norteia a discussão: “de onde vêm as idéias musicais?”¹⁵⁷ Refutando a idéia de sistema e o conceito de natureza, Blacking continua sua investigação citando Clifford Greetz: “an artist works with signs which have

¹⁵⁷ lbd. p. 52

a place in semiotic systems extending far beyond the craft he practices”¹⁵⁸, apontando não mais para uma resposta, mas para a amplitude da pergunta.

Nesse grande panorama, Blacking escolhe aproximar-se da idéia de corporalidade. Evitando um percurso semiótico extensivo, ele retorna ao ponto de partida. A idéia musical, por mais ampla que seja a cadeia que encerra, é gerada e produzida no homem. O percurso proposto por Blacking pode encontrar um paralelo na investigação das irregularidades em Stravinsky, ao retomar a idéia de que a prática da improvisação envolve um grau elevado de corporalidade. Ritmos, escalas, tudo na improvisação nasce como impulso gestual ao instrumento.

Estou apenas propondo o corolário do que muitos professores de dança ou ginástica reiteram: se ‘o movimento está no seu pensamento’, eu sugiro também que as idéias também vêm do movimento. E tão importante quanto desejar dançar, é ser capaz de mover-se sem pensar, ser dançado, então eu sugiro que nos esforcemos para sermos movidos a pensar, sermos pensados. Às vezes se chama a isso de inspiração, insight, genialidade, criatividade e por aí vai. Mas essencialmente é uma forma inconsciente que é mais evidente na criação artística: é um movimento do corpo.¹⁵⁹

De certa forma, ao relacionar a fruição de ritmos irregulares a uma corporalidade, Blacking se aproxima bastante da visão de Grainger que atribuíra naturalidade. No entanto, o que perpassa os escritos de Blacking desde *How Musical is Man?* é que cultura e natureza encontram no ser humano sua realização semiótica, e que independente da complexidade que a pergunta “de onde surgem idéias musicais” implica, ela está contida sempre no âmbito da natureza do homem (e não de uma natureza idealizada como pensou Grainger). Na aproximação com registros fonográficos, o mito de que a música folclórica era sinônimo de improvisação relevou que a *sonic order* (termo que Blacking usa constantemente) existe não como abstração de “música erudita” cuja a contraparte não escrita se limitaria a proto-estruturas ou estruturas anômalas. Pelo contrário, ao analisar diversos fonogramas Blacking muitas vezes concluiu que elementos

¹⁵⁸ GREETZ, Clifford. *Art as a cultural system*. Modern Language Notes, 1976. p.1473-99.

¹⁵⁹ BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger’s contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987. p. 53 Trad. do autor.

que outrora atribuía a uma prática improvisatória, na verdade eram fixos, como numa composição escrita¹⁶⁰. Da aparente desolação na descrença de um sistema de análise que fosse efetivo por si, imerso numa tradição onde nem sequer a música é escrita ou mesmo conceitualizada na palavra “música”, o etnomusicólogo fica face a face com o ato da performance sem intermediações teóricas, nesse momento, a escuta torna-se testemunho de uma corporalidade que toca, sem abstrações que a absorvam, reconhece-se também como corpo e no próprio ato da escuta encarna a performance, a introjeta de tal modo que sua experiência passa a ser também, corporal, e nessa comunhão, escuta e composição se fundem.

Quando eu falo de entender a música por meio da performance, eu quero dizer pela palavra *performance* tanto o envolvimento físico quanto a experiência de fazer música pelo ato de ouvir.¹⁶¹ (...) Se eu quero aprender e apreciar música, meu melhor caminho é ouvi-la e tocá-la. Isso é uma questão de usar, tanto quanto possível, o aparato cognitivo não verbal que possuo enquanto ser humano, mais do que formas particulares que têm sido enfatizadas em minha própria sociedade.¹⁶² (...) Eu acho a análise formal menos útil do que ouvir a diferentes *performances* da mesma música ou de trabalhos similares, e ouvindo minhas próprias performances, nas quais eu explore diferentes formas de sentir a música fisicamente e tecnicamente – descubra dedilhados alternativos e movimentos de braço no teclado ou formas alternativas de conduzir uma passagem.¹⁶³

A visão de Blacking não está isolada do panorama problemático da análise atual. Jim Samson reforça que, com a relativização dos programas estruturalistas, a intertextualidade e a semiótica, na relação da obra com as esferas sociais e culturais, chega-se ao contexto primordial, o ato da escuta e performance, local do entroncamento entre as teorias da percepção, e os desenvolvimentos e descobertas da ciência cognitiva. Ironicamente, é no longo percurso que a teoria musical fez da “alma” para o corpo, percurso no qual teve de abrir mão do pesado fardo de status científico, que a análise se encontra com aquela figura, por tantas vezes poetizada como o “amador”, que “sabe

¹⁶⁰ Ibd. 110.

¹⁶¹ Ibd. p. 124. Trad. do autor.

¹⁶² Ibd. p. 127. Trad. do autor.

¹⁶³ Ibd. p. 129. Trad. do autor.

tocar, mas não lê partitura”, ou com o “selvagem” no âmbito etnomusicológico, das culturas musicais não escritas. Desse re-encontro, a análise já despida da prepotência de ciência, já ciente da contingência frágil de sua autonomia e da de seu objeto, pode entrar num contato relacional cada vez maior. Assim, abre-se um campo fértil para a troca criativa de incertezas, que não veta de modo algum a aventura da ciência no encontro desta mesma com o corpo, na maravilha de sua teia cognitiva, humana, “demasiadamente humana”.

John Blacking nasceu em 1928 e morreu em 1990. Embora na filosofia, desde Nietzsche, Espinosa, a toda a filosofia pós-estruturalista, dicotomias hierarquizantes são substituídas pela rizomática contemporânea, Blacking, como músico, viveu grande parte de sua vida no período das “dicotomias modernas”. De 1990 até os dias de hoje a neurociência desenvolveu-se exponencialmente, possibilitando aos poucos uma aproximação menos *behaviorista*, não mais questionando se “tomates crescem mais se ouvem Mozart”, mas dissolvendo antigas categorias, aquelas mesmas que se interpõem na análise musical, entre razão e sentimento, mente e corpo. A seu modo, Blacking arriscou uma aproximação semelhante, amparado, contrariamente ao que se poderia supor, não à tecnologia, mas ao grande mistério tecnológico de nossos dias, o corpo. Assim, supondo que Blacking fosse estudar a *Sagração da Primavera*, certamente privilegiaria sua introjeção corporal, seja como instrumentista, seja como regente. Coincidentemente, na última página do capítulo *Irregular Rhythms: movement, dance and Ritual*, é justamente a *Sagração* que ele comenta para concluir sua colocação.

A métrica complexa da *Sagração da Primavera* de Stravinsky bem como os ritmos irregulares das canções de iniciação da escola dos Venda, vushua, são típicos casos que colocam um velho dilema analítico. Em que medida sua expressividade surge de uma incorporação da idéia de tensão musical? (...) Os ritmos de Stravinsky podem ser facilmente rearranjados (e regidos mais facilmente!) reagrupando os padrões, inorando as barras de compasso.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 68.

Abaixo, a transcrição de Blacking para dois exemplos de escrita em “compassos irregulares”.

'Irregular rhythms' 69

Ex. 4a Regrouping of rehearsal nos. 186–201 of Stravinsky's *Rite of Spring*, according to rhythmic patterns characteristic of traditional sub-Saharan African music. This is an alternative way of making sense of the music which ignores the composer's barring.

The image shows a musical score for a section of Stravinsky's *Rite of Spring*, specifically measures 186 through 201. The score is presented as a single melodic line with rhythmic notation. The notes are grouped into measures, but the grouping is based on rhythmic patterns rather than the original composer's bar lines. The measures are numbered on the left side of the staff. The notation includes various note values, rests, and stems. At the end of the sequence, there is a 'Coda' label. The overall appearance is that of a handwritten or typeset musical manuscript.

Ex. 4b Diagram of rhythmic patterns of songs of the Venda girls' initiation schools *vhusha* and *tshikanda*, showing their interrelationships (derived from Fig. 1 in Blacking 1970:8).

Ex. 4b

The diagram illustrates the rhythmic patterns of songs from the Venda girls' initiation schools, *vhusha* and *tshikanda*. It is organized into several sections:

- Top Section:** A complex rhythmic pattern consisting of multiple staves of music. It features various note values and rests, with some notes grouped together. The pattern is divided into measures by vertical bar lines.
- 'STANDARD PATTERN' Section:** A section enclosed in a box, showing a simpler, more regular rhythmic structure. It consists of several staves of music, with notes and rests arranged in a more predictable sequence.
- Bottom Section:** Further variations and repetitions of the patterns. It includes a section marked with 'x 4', indicating a repetition of the preceding pattern.

A experiência da transcrição sem barra de compasso, assim como os “ajustes” de Boulez e Toorn, transgridem o texto original. Em todos os casos, o que transparece é uma relação específica apontada pelo analista. Na transcrição de Blacking, essa relação propõe uma crítica ao próprio suporte, a partitura. Assim como um desejo de forma modula uma escuta, de modo a transformá-la quase numa “escuta partiturada”, aqui o pensamento de gesto gera resultado oposto, considerando o barramento da partitura como elemento não totalmente adequado à representação métrica.

(...) algumas idéias rítmicas são naturais na origem a partir do momento em que expressam no movimento aspectos de estruturas de corpos humanos. Em muitos sistemas musicais, e especialmente na África, ritmos irregulares são percebidos como padrões inteiros, ou ‘gestalts’, e não como subdivisões desiguais de um metro regular ou acréscimos de diferentes métricas, como Percy Grainger e Cyril Scott conceberam. Isto é o motivo pelo qual eu produzi um agrupamento diferente nos números 186-201 da *Sagração da Primavera*, que dispensada da frequente mudança nas fórmulas de compasso revela ondas maiores de movimento.¹⁶⁵

Assim, é possível não apenas considerar que as análises produzem uma tensão com a obra, como a própria partitura também, na medida em que o compositor, no momento de grafar, deve tomar decisões “interpretativas” com relações a sonoridades que tem na cabeça. No entanto, existem obras cuja sonoridade emerge de um projeto desenvolvido no papel, nesses casos, uma investigação profunda da partitura leva de modo menos capcioso a uma investigação do processo composicional. Diversamente, como na música folclórica, existem obras cuja sonoridade emerge de uma corporalidade, aquela do instrumentista-compositor, que o pesquisador grava e transcreve. Transcrição que implica já um grau de interferência no objeto de estudo, que pode em si conter escolhas arbitrárias do pesquisador, e por ventura podem inclusive comprometer seu objeto. Transcrição essa que não é um suporte tão ideal quanto a partitura seria numa composição planejada e desenvolvida no papel. Considerar um novo barramento para um

¹⁶⁵ lbd. p.76

trecho da *Sagração* é de certa forma desconsiderar a partitura como seu suporte ideal, visto que não foi o único suporte do processo composicional. Enquanto resultado, a *Sagração* foi grafada numa partitura bem acabada, enquanto processo, ela ocorreu no corpo-a-corpo entre a improvisação e o papel, e assim, o regente que deve devolvê-la ao corpo, muitas vezes, no processo de estudo, absorve suas estruturas atendo-se mais à sua agógica do que à sua matemática, e a liberta da partitura novamente, no momento do reencontro com o gesto.

ANEXO I

Análise

L'adoration de la Terre

INTRODUCTION

Lento ♩ = 50

a piacere

Lento ♩ = 50

mp

Foi uma cantiga folclórica Lituânia que inspirou o célebre início da Sagração da Primavera. Na orquestração inicia com um fagote em um registro agudo, incomum para o instrumento, que sozinho, nas palavras de Messian expressa “desolação, solidão atroz, ausência, inumanidade”¹. Com as notas do-si-sol-mi-la-ré, Stravinsky desenvolve esta melodia num ritmo fluido. A mesma sequência de notas aparece em semicolcheias, tercinas, colcheias, e por fim uma quintina de semicolcheia. Uma idéia simples, que no entanto, já desconstrói a feição mais regular do Tema folclórico original. A estruturação direcional dá lugar a um jogo assimétrico (semicolcheia, tercina, colcheia, quintina), na qual a estrutura temática não evolui em sentido melódico, e sim, reitera-se transfigurada em cada métrica.

¹ MESSIAEN, Olivier. “*Traité de Rythme, de Couleur, et D’ornithologie*”. Alphonse Leduc. p.97.

Cada agrupamento ocupa, respectivamente 2, 2, 3 e 4 tempos:

Período 1:

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with the tempo marking 'Lento' and a metronome marking of a quarter note equal to 50. The score is divided into four groups labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' with brackets above them. Group 'a' consists of two measures in 4/4 time. Group 'b' consists of two measures in 4/4 time, each containing a triplet of eighth notes. Group 'c' consists of three measures in 3/4 time, with a '(4)' above the first measure. Group 'd' consists of four measures in 4/4 time, with a '(6)' above the first measure. The lyrics 'a piacere' are written below the first measure. The score ends with a double bar line.

Aqui, entre as assimetrias é possível vislumbrar uma organicidade, identificada por Boulez², em sua análise: A e D perfazem quase um palíndromo, D como retrógrado de A. Enquanto que B e C revelam uma brincadeira: em B – dois tempos cada um com três notas, em C – três tempos, cada um com duas notas.

Na trompa, o do# intercede sobre o panorama eólio do tema (em La). Além das características emblemáticas do tema, o contraponto prenuncia a ambigüidade modal que perpassará a obra.

² BOULEZ, Pierre. "Apontamentos de Aprendiz". Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. Perspectiva, 1995. P.81

Período 2:
(compasso 4)

1

Em [1], a melodia segue harmonizada por quartas que descendem cromaticamente:

Período 3 (retomada do tema):

A melodia iniciada pelo fagote nos primeiros compassos (melodia 1) segue com economia de materiais. No contexto da obra, isso revela uma dupla função, dramática e sintática. Dramática no sentido de incorporar no senso da cena a atmosfera de início, o “acordar da natureza”, e sintática porque revela o modo de construção da própria obra: o tema não se desenvolve, ele se prolonga em comentários (variações rítmicas) e configura-se como jogo, ora interpolando (figuras rítmicas) ora reiterando (material melódico).

Boucourechliev, transcreve as reiteraões³ (todas as frases começando a partir do dó):

Invasão do cromatismo:

Em [2], a melodia sustenta o lá em nota longa e prenuncia o mecanismo de sobreposição modal, com um segundo “pássaro”, aqui ainda solitário:

2

A melodia na mão direita do *secondo*, executada na orquestra pelo corne inglês, revela um material elementar (re#, fa#, sol#, do#). Outra característica marcante da obra: sobreposições de materiais simples. A complexidade vai nascendo da sobreposição dessas simplicidades.

³ Boucourechliev, ANDRÉ. “Igor Stravinsky”. Holmes & Meier P



Melodia 2



Ao final da frase, encontram-se polarizados o re# (tônica dessa segunda melodia) e o lá (tônica da primeira melodia). Um contraste de trítono, um contraste entre brancas e pretas e primeiro repouso da obra, o fim da primeira seção da introdução.

Entre as duas melodias ocorre uma ligação cromática. Com os três materiais (melodia 1, 2 e o cromatismo) as doze notas já foram acionadas, porém em contextos estanques. O próprio modalismo dessas duas melodias não expande um modo para suas características marcantes se vistos como “modos eclesiásticos”, o que corresponderia, por exemplo, ao reforço da 4ª aumentada no lídio, da sexta maior no dórico, e assim por diante. O eólio da primeira melodia embora reforce a terça menor característica do modo, não tem a sexta menor revelada (o que diferenciaria o eólio do dórico, que tem a sexta maior). Já na segunda melodia, não é produtivo procurar um dos modos, e sim reconhecer a pequena gramática de uma melodia de quatro notas: a nota de repouso (ré#), duas notas de bordadura (fa# e do#) e o sol#, que é uma espécie de “nota de ressonância”, pois embora não esteja tão presente na melodia, está no baixo como nota pedal, e faz com o ré# uma quarta (ou quinta, se pensarmos a quarta invertida), que é o grande padrão intervalar desse trecho: sol#-do# (no grave), e na melodia do#-fa# (aparece três vezes), finalizando o desenho melódico com um percurso também de quarta, que começa no sol# e termina no ré#.

Pode-se verificar nesse início duas características simultâneas de construção do discurso musical, uma que chamarei de articulação e outra de justaposição. A primeira diz respeito à justaposição dos blocos e a outra se refere à articulação do material no interior dos próprios blocos. A palavra bloco aqui significa o elemento da justaposição apenas, que nesta introdução são a melodia 1, a melodia 2 e a passagem cromática (os três materiais encontrados e referidos na análise dessa primeira seção da introdução). Embora o cromatismo (em quartas na mão esquerda) sugira um ambiente de intersecção entre melodia 1 e melodia 2, este ambiente não se dá numa lógica de transição, como se daria numa ponte de forma sonata. Ele é apenas um material neutro no qual as melodias concorrem. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso entre melodia 1 e melodia 2 se dá por justaposição. Porém, ao observar o comportamento do material no interior de cada um desses blocos, verifica-se algo distinto. Pegando-se a melodia 1 e a melodia 2 como exemplos, verifica-se que as notas do modo não estão apenas listadas como numa estrutura serial qualquer $n_1+n_2+n_3+n_2+n_3$ etc, mas estão articuladas de um modo muito característico. Ou seja, a identidade dos blocos não repousa apenas no seu material modal, mas principalmente na característica que ele adquire quando articulado. Nasce o que *Messiaen* chama de “Personagem Rítmico”⁴, que é um dos modos de articulação de Stravinsky no interior desses blocos. Assim como se identifica um melodismo de tez folclórica ou até “infantil”, elementar. Desenhos característicos que Stravinsky confere ao material modal com o qual monta os blocos de seu jogo. Taruskin em seu *Stravinsky and the Russian Traditions*, revela que há muito mais de Rússia em *Sacre* do que preferiu fazer acreditar Stravinsky aos seus contemporâneos. Inúmeras melodias folclóricas foram identificadas no interior da obra. Inclusive, não só Stravinsky copiou as melodias de um velho caderno de etnomusicologia russo, como ele mesmo era também russo. Ou seja, possuía naturalmente a vocação melódica daquele material que utilizava, e poderia gerar suas próprias “melodias russas”. Nesse sentido, a arqueologia em busca de fragmentos originais de folclore russo torna-se mais difícil, pois a transcrição literal de um tema folclórico ou apenas a criação em tez russa se imbricam totalmente no percurso da obra, variando apenas em complexidade, ora como personagem rítmico, ora como uma melodia elementar com poucas notas, em articulações simples, como na melodia 2, e por fim, como uma melodia folclórica completa,

⁴ MESSIAEN, Olivier. “*Traité de Rythme, de Couleur, et D’ornithologie*”. Alphonse Leduc. 1995 p.93.

como a melodia 1. Não se pretende nesse trabalho efetuar uma tipologia precisa dessa articulação modal. Os nomes “folclórico” e “elementar” geram categorias subjetivas demais para a instauração de uma tipologia.

3

Fagote retoma melodia 1 (mão direita do *Primo*) que ganha característica fortemente cromática no fim, e melodia 2 se comporta de modo análogo à melodia 1, ou seja, não desenvolve o material melodicamente, mas brinca com reiterações, pequenas variações rítmicas e interpolação das mesmas, tendo o cromatismo como amálgama.

Melodia 1

Melodia 2

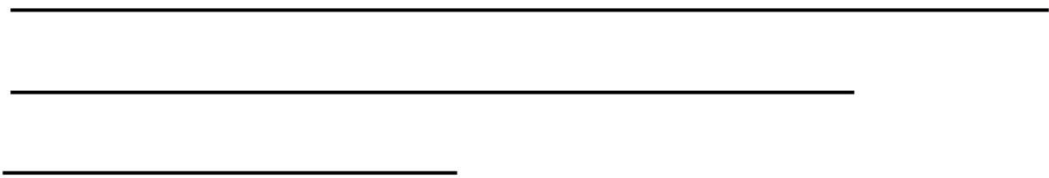
Più mosso $\text{♩} = 66$

Melodia 2



No entanto, diferentemente da melodia 1, a melodia 2 propõe uma direcionalidade por meio da crescente atividade: começa no compasso 10 com um par de colcheias e uma tercina, e termina no compasso 19 com semicolcheias e sextina.

Nesse momento o jogo de justaposição já começa a revelar seu modo expressivo que é a métrica, o tamanho dos blocos. A melodia 1, se observada desde o primeiro compasso, até o compasso 16, obedece a uma tripartição. A primeira, vai do compasso 1 ao compasso 6, totalizando 19 tempos (contando-se a unidade de tempo como semínima), a segunda parte, do compasso 7 (na verdade uma colcheia antes), até o 12, totalizando 13 tempos, e por fim, na terceira parte do compasso 13 ao 15, com 7 tempos. Graficamente, essa proporção em centímetros:



Tanto 17, como 13 e 7 são números primos, e ilustram de maneira categórica como Stravinsky estabelece a relação métrica em *Sacre*. É possível vislumbrar proporções e

tendências, mas cada bloco é indivisível ou é irredutível ao outro, assim como o número primo, que possui apenas dois divisores: o número 1 e ele mesmo. Ao invés de dissolver uma quadratura, Stravinsky opera constantemente com a métrica em tensão com ela. A estrutura clássica de motivo – frase – período – seção, se mantém, no entanto, o melodismo não incorpora a métrica, como no classicismo, onde uma frase de quatro compassos encaminha elegantemente o discurso rumo à construção de uma direcionalidade na quadratura. Em Stravinsky é como se a força da métrica fosse subordinada ao caráter ritmicamente indomado da melodia. Se no classicismo a melodia incorpora a métrica, aqui a métrica incorpora a melodia, que surge num caráter apriorístico, sem subordinação métrica anterior. Se uma melodia folclórica é cantada por uma lavadeira à beira do tempo de um riacho, suas inflexões, respirações, acentos e terminações, não são nem *rubato* nem assimetrias, são apenas a manifestação da intimidade de seu tempo pessoal, e nesse sentido, pode-se dizer que é uma musicalidade “orgânica” (inerente àquele corpo vivo, que canta). Em Stravinsky, a melodia é trazida para métrica conservando esse seu “ambiente orgânico” - que não concebe uma quadratura, um regente, ou mesmo um músico (no sentido de profissional da música), mas que joga a interpretação caótica de um ser do povo, da criança ou de uma natureza, para dentro de uma obra mensurável.

De acordo com *Boulez*, é no número 4 que começa a segunda seção da obra. *Messiaen* divide a sessão precedente também em 4 períodos (c.1-3/4-6/7-12/13-19). Agora, intensificam-se densidade e atividade, que na orquestração inclui trompas e um clarinete Piccolo, além das madeiras que já figuravam anteriormente. Um outro motivo aparece (na mão esquerda do *primo*, pelo Oboé na orquestra). Na mão direita (Clarinete Piccolo na orquestra), desenvolve-se uma melodia cromática que já antevista no compasso 14, como prolongamento da melodia 1. Sobreõem-se três comportamentos harmônicos distintos: o triádico (trompas), o pedal rítmico (oboé) e o cromático. Respectivamente, existe uma gradação rítmica, da vibração (tremolo) no material triádico, para a sextina no pedal rítmico e tercina no cromático.

4

c.20

Clarinete Piccolo (melodia 3)

mf *espress.*

6 6

Oboé

trem.

mp Trompas

Dessa gradação rítmica pode-se deduzir uma contraposição que pode ser associada à idéia de textura, em um sentido mais genérico. As trompas (maior atividade) imprimem uma aura harmônica, como um fundo (na música popular se chamaria de “cama”). Sobre ele, dois traços distintos, o curvo (cromático), e o pontilhado (pedal rítmico em Re#). As três estruturas resguardam seus respectivos territórios no campo das alturas. As trompas reforçam, mi-sol#-si, a melodia 3 abrange la#, sol natural, fa# e fa natural, e finalmente, o clarinete Piccolo traça uma linha incisiva sobre o re#. Das 12 notas, suprimiu-se apenas dó, do# e ré natural (utilizam-se portanto nove).

É no entanto na melodia 3 que reside a informação temática mais característica da passagem, com uma tessitura de um trítone (mi e lá#), a melodia incorpora um conflito harmônico partindo de um acorde diminuto mi-sol-sib, varia as notas de passagem entre a tríade diminuta. Entre sib e sol, ocorre o lá e o sol#, entre o sol e o mi, ocorre o fa# e o fa natural. O jogo antevê o que depois pode ser confundido com politonalidade, ou com a própria escala octatônica (da qual derivam acordes diminutos). Nesse início, Stravinsky propõe não só as assimetrias, mas as sobreposições (melodia 1 e melodia 2), mas também faz pensar que tais sobreposições são resultado da incorporação de um sentido orgânico, assim como o é no caso das assimetrias. Para fazer valer esse ponto de vista, torna-se crucial assumir o piano como suporte fundamental para o nascimento da obra. Se as assimetrias de uma melodia podem fazer referência a uma melodia folclórica livre de domesticação (que não poupou as orquestrações originais de Mussorgsky), a liberdade

harmônica coincide com uma postura da mão frente ao piano, numa postura muito mais empírica do que especulativa, que no entanto imprime recorrências: a palma da mão repousa sobre os extremos – polegar e mindinho – os principais pilares da mão do pianista. Na melodia 3 as únicas notas fixas são também as extremidades da melodia (o la# e o mi). Em segundo lugar, o 3º dedo, que reforça ainda mais a estabilidade da mão por estar no centro da palma, e está fixo em sol. Polegar, mindinho e 3º dedos formam naturalmente uma tríade ao piano, seja ela maior, menor, diminuta ou aumentada. Nas diversas passagens nas quais as melodias brincam entre maior e menor, o modalismo fica definido pela pequena variação de posição deste 3º dedo, e a liberdade dessa manipulação modal está mais próxima de uma liberdade de movimentação corporal do que de uma razão formal ou estrutural pensada no papel. Ela se torna característica, não gramática. Na melodia 3, é possível observar claramente a organicidade da frase na mão. O primeiro e quinto e 3º dedos estão fixos, e as mudanças ficam aos “dedos de passagem”, segundo (fa e fa#) e quarto (la ou sol#).

A arbitrariedade que o material adquire, em cortes, assimetrias, passa mais por um corpo que por um intelecto abstrato, e isso atinge também as alturas, constituindo o sentido da palavra “orgânica” aqui empregada. Ao que muitos poderiam supor uma “razão maior”, pode estar relegado a uma palma. A busca por uma “super-estrutura” seria análoga à procura de um Deus no universo bárbaro de *Sacre*.

Aqui uma reconfiguração e uma adição: o material harmônico das trompas no número 4 se torna um intervalo de sétima maior, o trilo em dó sustenido é executado pela flauta e confere ao par de notas da trompa a ambiguidade de 3ª maior (la-do#) e menor (la#-do#). De todo modo, ainda se pode interpretar o *secondo* como uma “cama” harmônica, uma estrutura de base, sob o qual se desenvolve a polifonia nas vozes superiores. O pedal rítmico que estava no Oboé desaparece repentinamente, mas uma trompa marcada na partitura com *um peu em dehors* executa uma linha oscilando entre mi#-mi natural – intimamente relacionada com as tríades desenvolvidas na voz superior pelo oboé. O jogo fica claro, quando o oboé, ao executar uma variação da melodia 2, estabelece uma tríade de do# maior, a trompa *em dehors* executa a respectiva terça menor, o oboé muda logo em seguida para do# menor, e a trompa, em contraste executa a terça menor. Não só a ambigüidade permeia cada estrato da passagem, como está presente na relação entre eles: no *secondo* o lá# tem maior relação harmônica com o acorde de do# maior (integra o campo harmônico de do# maior), e o la natural, com o acorde de do# menor (pois integra o campo harmônico de do# menor).

Do início da música até aqui, fica patente o percurso de densificação e aumento da atividade, da lúgubre quintina executada pelo fagote solo no início, se atinge a velocidade das fusas na flauta e clarinete, numa profusão orquestral cada vez maior. A direcionalidade se estabelece em uma série de procedimentos não direcionais e ambíguos. O procedimento é simplíssimo, menos som – mais som. Duzentos anos antes, o compositor competente mostrava maestria com uma modulação que não soasse brusca. Inversamente, nesse percurso inicial as mudanças saltam à vista, como no artigo *Music as a Gradual Proces* no qual *Steve Reich* declara que o ouvinte deve flagrar um percurso, ao invés de ser tocado por ele sem notar (como o era numa elegante modulação). O caminho de Stravinsky certamente é muito mais brusco e menos medido que o de *Reich*, mas guarda com ele uma simplicidade que o colapso do tonalismo com Wagner e Schoenberg não conseguiu antever.

7

Melodia 2

Corne Inglês:

Flauta em G: Melodia 4:

Clarone

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes the English Horn (Melodia 2) and Flute (Melodia 4). The second system includes the Clarinet and Piano accompaniment. The third system includes the Flute and Piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. There are various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Novos pássaros aparecem (motivos tocados pelo *secondo* nos compassos 28-31), que na orquestra são executados pela flauta e pelo clarone. O Corne Inglês retoma a melodia 2, agora polarizada para sol (e não para re# como era nos compassos 10-12, 15-19). O cromatismo organizado em quartas se distribui pelas flautas (incluindo uma em sol).

A frase do Clarone se estrutura nas notas re-mi-fa#-sol-la# (tessitura de uma 4ª aumentada assim como a melodia 3), com polarização sobre o mi, e um caráter gestual de nota repetida e harpejo. A frase da flauta em sol, na mão direita do *secondo*, está nas notas re-mi-fa-sol-la-si-do#, com polarização sobre o mi. No corne inglês, fa-sol-la#, com polarização sobre o sol. As três estruturas conservam forte relação diatônica, no entanto, não parecem surgir de uma escala pensada a priori, e sim, de impulsos melódicos, sempre de pouco material. Os motivos de cada uma dessas melodias são organizados em três ou quatro notas apenas, o que facilita a sobreposição.

The image displays a musical score for piano, organized into two systems. The first system features three staves: the top staff contains Melodia 3, the middle staff contains Melodia 2, and the bottom staff contains a rhythmic accompaniment. The second system features two staves: the top staff contains Melodia 4 and the bottom staff contains Melodia 1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, espress., legato). Brackets labeled 'A' and 'B' indicate specific sections of the music.

Diversos elementos já anteriormente representados aparecem (o pedal rítmico em la#, a melodia 3 e a melodia 2). Existem duas estruturas que são permutadas (mostradas pelas letras A e B). Esse corte esvazia bruscamente uma sonoridade que se adensava desde o início, e evidencia o pensamento por blocos assimétricos. A aparição sucessiva das melodias 1, 2, 3 e 4, no decorrer da introdução serve a um efeito dramático, sugerindo vidas simultâneas que perscutam o ouvinte das trevas (a cortina ainda está fechada). Não são elegantes apresentações de tema de uma fuga, nem tão pouco pomposos *leitmotivs*.

O *secondo* (clarinetes), apresenta um acompanhamento por trítonos. Desde o início, existe sempre um rompimento da sonoridade diatônica dos temas com a incrustação de texturas cromáticas ou em trítonos (que aqui aparecem no *Secondo*). A melodia 3 aparece agora meio tom abaixo, e confirma: as melodias não estão concebidas numa escala comum, embora seja possível encaixar em diversos trechos escalas de tons inteiros e octavônicas, cada melodia configura-se como um fragmento modal, que na sua qualidade de fragmento pode ser apresentado em tons diferentes sem perder-se no meio de outra melodia.

8

Melodia 3

Musical score for Melodia 3. The top staff is for the clarinet, marked *mf*, with a triplet of eighth notes. The bottom staff is for piano accompaniment, marked *mf sempre legato*, with a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for Melodia 4. The top staff is for the clarinet, with a triplet of eighth notes. The middle staff is for piano accompaniment, marked *mf sempre legato*, with a triplet of eighth notes. The bottom staff is for piano accompaniment, with a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

A linha superior (escrita em tamanho menor) é executada pela flauta em sol: figurações velozes de cinco notas, com pequenas variações, incluindo numa quiáltera de 10 fusas. Cada estrato de duração está identificada com um timbre, um modo e um motivo, como se fossem seres vivos, alguns mais morosos (como no fagote do início), e outros sorrateiros e velozes (como este tema na flauta em sol). Num panorama orgânico de uma floresta, percebem-se os contornos maiores no primeiro instante (sejam folhas, troncos ou animais), sente-se seu hálito, mas o mergulho só acontece realmente quando os pequenos animais se revelam.

Como se fosse pelo efeito de um filtro, a massa orquestral desaparece deixando a mostra os “pequenos seres”, como se estes estivessem lá desde o início.

Melodia 6

Melodia 5:

A mão direita do *Secondo* é realizada na orquesetra pela flauta em sol:

[do-re-mi-fa#-sol-la].

A melodia 5 pelo eloqüente clarinete Piccolo:

[do-mib-fa-sib].

A melodia 6 está no Oboé tem as mesmas notas da melodia 5.

Boulez chama atenção (p.84) para a construção rítmica deste trecho, analisando a organização rítmica da melodia 6. Se variação e reiteração é o mais forte mecanismo para estabelecer um desenvolvimento, aqui ele é engrenagem de um jogo que opera por adições, subtrações, permutações, aumentos e diminuições.

O processo de densificação interrompido no número anterior volta ainda mais forte. Pela primeira vez na obra três melodias estão sobrepostas simultaneamente, entram as cordas, e os fagotes executam um ostinato com um violento choque entre sol# e sol natural, em arpejos que perfuram mi maior e mi menor respectivamente. Desse conflito toma partido de sol # o harpejo *à la Chopin* (segundo *Messiaen*) no terceiro compasso após [10]. Neste trecho tudo concorre: harmonias triádicas, melodias em modos de 4 notas, melodia cromática e ressonância em harpejos.

10

Melodia 2

[11] (transcrito abaixo) atinge a densidade e atividade maior da introdução, e confere sua forma (o que seria um ponto culminante numa obra clássica). Pela primeira vez, a partitura orquestral apresenta mais de 20 sistemas, numa profusão de notas. A partitura

agrupa quatro organizações, que podem ser pensadas como gesto ou desenhos: traços verticais (acordes em ostinato), linhas curvas (as melodias com sua agógica característica), o arco (harpejo que sobe e desce) e o traço descendente (escalas cromáticas descendentes). Observando cada uma dessas estruturas é possível desvendar a orquestração em camadas.

Traços verticais – acordes em ostinato:

Fagotes, Contra-fagotes, contrabaixos, trompa, violinos e flauta em sol, polarizam em torno da tríade de mi com ambigüidade maior menor [si (nota pedal) mi, sol, sol#, re].

Linhas curvas – melodias:

Corne inglês executa melodia 2 (ou uma variação dela), Clarinete em Lá melodia 3, clarinete Piccolo melodia 5, 1º Oboé e trompete Piccolo melodia 6.

Arco – harpejos:

Viola [do-mi-sol-sib-re]

Clarone [mi-sol-sib-re-fa#]

3º Clarinete e 2ª Flauta [fa-sib-do-mib]

Piccolos [sol#-re#]

Traço descendente – escalas cromáticas:

2º Clarinete, 1ª Flauta, 2º, 3º Oboé e flauta em sol.

As alturas se agrupam em idéias em média de quatro notas:

Nos acordes temos a tríade de mi maior-menor [mi-sol-sol#-si]

Nas melodias: melodia 2 [fa-sol-lab-sib], melodia 3 [cromática entre si e fa], melodia 5 [do-mib- fa-sib], melodia 6 [mib-lab-sib]. O conjunto comum, com exceção da melodia 3: [do-mib-fa-sol-lab-sib]. Os harpejos reúnem notas em comum com esse material destacado das melodias, principalmente o harpejo com [do-mib-fa-sib] na flauta e clarinete.

Essas disposições abrem caminho para inúmeras interpretações. É possível verificar tendências modais mixolídias, lídias, a escala octatônica, ou até de tons inteiros, cromáticas, tríades maiores, menores, e no entanto nenhuma estrutura melódica, de acorde ou de arpejo apresenta um modo ou escala completa. São como pequenas peças que se inter-colorem, uma influenciando na percepção modal da outra, numa ambigüidade que vai além da harmonia: a simplicidade geradora de complexidade, a unidade (de cada fragmento melódico ou harpejo) gerando a ambigüidade (com choques entre os modos), a heterogeneidade gerando ressonâncias (coincidências de notas nas melodias e harpejos).

9

11

Picc.

Fl.

Fl. c-a. (G)

Ob.

C. Ing. l.

Cl. picc. (D)

(A)

Cl. (B)

(B)

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-ba picc. (D)

11

V-no solo

V-le

V-c. soli

6 C-b.

5 V-le arco

glissando ml C

i (pizz.)

and. f

The image shows a page of a musical score, page 10, with the number '10' in the top left corner. The score is written for a large orchestra and includes the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl.
- Fl. c-a. (G)
- Ob.
- C. ingl.
- Cl. picc. (A)
- Cl. (B)
- Cl. b.
- Fag.
- C-fag.
- Cor. III.IV
- Tr-ba picc. (D)
- V-no solo
- V-le div.
- 2 V-c. soli
- 8 C-b.

The score is in a 2/4 time signature and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like accents and slurs. The woodwinds and strings are playing active parts, while the brass section has some rests.

A introdução chega a termo no número 12. Uma pausa abrupta na profusão orquestral e o retorno à melodia 1, com o fagote solitário. Chamar o retorno do tema de re-

exposição seria trair a natureza de sua aparição. Ele não é “retomado”, ele simplesmente interrompe, ou melhor, corta repentinamente um fluxo cuja energia vinha se acumulando desde o início, quebrando a lógica dramática do arco clássico – ponto culminante e resolução. Cada pequena melodia ou harpejo é como um ser vivo que ganha relevo na lupa do compositor no momento em que soa. Ao invés de fazer mover o som em direção ao ouvinte, é como se Stravinsky movesse quem ouve por veredas da sua sonoridade. Mais ou menos como o processo de entrada de luz pelo diafragma de uma máquina fotográfica: a imagem existe plena, e o fotógrafo revela mais ou menos de sua intensidade. No final dessa introdução é como se Stravinsky fechasse propositalmente (e bem rápido) a entrada de luz, e dos milhares de seres vivos que estavam se revelando assustadoramente, retorna como um *flash* ou *feedback* cinematográfico, o soturno ser fagote inicial.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It begins with a tempo marking 'Tempo I' and a metronome marking '♩ = 50'. The music features a complex rhythmic pattern with various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4). The second system is for bassoon, also in two staves (treble and bass clefs). It includes markings for 'poco accel.' and 'a tempo', and a dynamic marking of 'mf'. The bassoon part features a melodic line with a triplet and a 'una corda' marking.

Curioso notar que a melodia I é apresentada um tom abaixo, inviabilizando qualquer interpretação formal baseada no percurso tonal (que numa sonata clássica aliás, é parte inerente à sintaxe). Depois de respirar o hálito da floresta o ouvinte já não ouve exatamente a mesma coisa que ouvia no primeiro instante, sua percepção foi alterada, como se o peso da estrutura apresentada pendesse o material um tom abaixo.

Além da melodia, à espreita, surge o material da próxima sessão. Os *staccatos* na mão esquerda do *primo* (violinos na orquestra) prenunciam as notas superiores do famoso acorde de *Augures*. O clarinete, que na redução para piano está na mão direita do *secondo* apresenta um pedal em dó, depois em fa#, interligados por uma sequência de quintas [sib-fa-do-sol-ré]. Essa polaridade do clarinete em notas de um trítono conserva grande identidade com toda atmosfera harmônica da introdução. Enquanto todas as melodias e motivos rítmicos se desenvolvem, sempre há, desde o início, um “molho” com sonoridade cromática, ou intervalos de um acorde diminuto. Todos os modos de 4 notas utilizados nas melodias têm uma sonoridade brilhante (como [do-mib-fa-sib] por exemplo). No entanto toda a introdução é soturna, não só pelo cruzamento entre os modos, mas sobretudo pela constância de materiais cromáticos e trítonos. Sobre o pedal em fa# há um acorde com forte aparência de dominante (com sétima, nona, e 13ª menor, e 11ª aumentada), estruturado em quintas, que logo em seguida se transmuta no acorde que será integrante do principal elemento da próxima parte.

13

The image shows a musical score for 'Les Augures Printaniers: Danses des Adolescents'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a flat key signature and a common time signature, with the tempo marking 'Tempo giusto' and a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The second system has a bass clef staff with the same key signature and tempo marking, featuring a series of chords with accents and a dynamic marking of *f*.

A snippet of a musical score showing a bass clef staff with a flat key signature and a common time signature. It features a series of chords with accents and a dynamic marking of *f*.

No final da introdução, em algumas edições, é possível notar a indicação “*Rideau*” – cortina, definindo o momento exato em que a cena se revela: *Augures*. O *ballet* irrompe concomitantemente com uma frase de oito compassos – ironicamente, nada mais clássico. No entanto, são apenas vestígios. Stravinsky inicia os primeiros compassos de *Augures* com uma estrutura rítmica e harmonicamente marcante, a qual segundo *Messiaen*, surge como primeiro tema eminentemente rítmico da música ocidental – não existe melodia, apenas uma estrutura harmônica que é repetida intermitentemente com acentos deslocados, que perfazem o discurso. Talvez assim como o coral do quarto movimento referencia a nona sinfonia, este trecho, ao lado da melodia inicial, referencia *Sacre*. É aquele que resta indelével na memória depois da primeira escuta.

O famoso “acorde da Sagração” é o tambor sob o qual se inscreve o ritmo:

A snippet of a musical score showing a bass clef staff with a flat key signature and a 2/4 time signature. It features a series of chords with accents and a dynamic marking of *f*.

Numa cifra de música *popular*, pode ser expresso como um Fb ou E ao qual se sobrepõe Eb7 na primeira inversão. Boucourechliev elenca seis interpretações a esse acorde: 1, como um acorde tonal de fá bemol cujas três aporjaturas inferiores (mib, sol e si bemol) aparecem sobrepostas juntamente com um ré bemol adicionado; 2, o inverso,

sendo considerado o acorde principal mi bemol com sétima menor adicionada e a aporjatura fá bemol; 3, mi bemol com a sétima como uma dominante, que no entanto não apresenta subsequente resolução; 4, como um acorde poli-tonal; 5, como um processo de desvio cromático, um artifício para gerar a dissonância específica do acorde, sem um pensamento sistemático por aporjatura ou poli-tonalidade; 6, decorrência da posição das mãos ao piano, como um ato intuitivo que aloca geograficamente no piano brancas e pretas, numa polaridade incorporada pelas próprias mãos à procura de uma sonoridade determinada (BOUCOURECHLIEV, 1995, p.80).

Cada uma das interpretações elencadas por Boucourechliev revela, mais que o acorde, um analista. Aquele que enxerga as apojeturas ou dominante, tende a buscar vestígios de funcionalidade harmônica. A interpretação do acorde como poli-tonal faz pensar num Stravinsky com pretensões teleológicas de linguagem – o tonalismo, com seu legado decodificado, agora atualizado numa, ainda mais complexa, poli-tonalidade (o que não significa que todo uso poli-tonal tenha uma pretensão semelhante). Mas notá-lo como mera decorrência da posição das mãos no piano, no entanto, tem por virtude desmistificar as hipóteses anteriores. Ao invés de inferir uma análise conclusiva, o acorde serve de emblema para uma característica sumamente Stravinskiana – as várias facetas.

O corte revela o sabor pretendido: uma confissão de que este acorde foi resultado apenas de uma busca intuitiva ao piano teria gosto de truque. No entanto, no seio do modernismo, a música se desvencilhava do século XIX com uma narrativa de superação, mais do que de negação: Schoenberg. Escola de Viena. Não se tratava de uma guerra insolente e juvenil contra um panorama estabelecido. A aridez do dodecafonismo não tinha sabor (quanto mais de truque), nem perfume (que ainda hoje serve como pejorativo a Ravel). O próprio Schoenberg admitia que suas obras eram “difíceis de ouvir”. A música livrava-se de categorias do belo, para galgar uma pretensão de linguagem amplamente emancipada e autônoma. Talvez esse panorama tenha levado Stravinsky a negar a utilização dos inúmeros temas folclóricos, o que poderia ser confundido com uma postura retrógrada. Seguindo esse raciocínio, descrever um processo que talvez tenha partido de escolhas intuitivas, como o gestual no piano, municiaria seus críticos. No entanto, como “objeto de múltiplas entradas”, *Sacre* pode oferecer tanto uma tabela de procedimentos

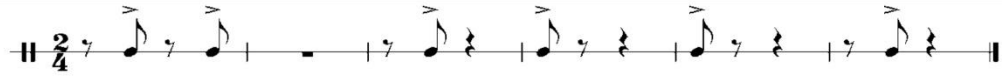
harmônicos desenvolvida por Allen Forte⁵, quanto servir de inspiração para um pensamento pós-modernista (no sentido de que se contrapõe ao modernismo mais teleológico). Por um lado, pode-se imaginar Stravinsky como um grande engenheiro justapondo heterogêneos rítmicos, temáticos e harmônicos com um agudo senso de linguagem. Por outro, um compositor que improvisa ao piano novas verticalidades, no fluxo de sua intuição, a priori de qualquer responsabilidade frente a um ideal de linguagem

De todo modo, a harmonia nesse início gera um acorde que é intermitentemente repetido, e não existe enquanto progressão harmônica, enfim. Boucourechliev conclui o acorde como sendo um “som complexo” (BOUCOURECHLIEV, 1995, p.81), que no entanto é simples teoricamente. O discurso está no ritmo. Os acentos irregulares sob o acorde disposto em colcheias apresentam 4 configurações rítmicas distintas intercaladas nos oito compassos. Interessante notar uma estrutura em espelho [c – d – d – c]. O jogo da assimetria surge num contexto que preserva relações de simetria: oito compassos, que apresentam uma diferença de material nas suas metades [a-a-b-a] x [c-d-d-c]. Enquanto a segunda metade apresenta a lógica do espelho, na primeira, a lógica é de variação (a-a, que varia para b-a). Ou seja, embora as células rítmicas a, b, c, d se intercalam de modo a dotar os acentos de imprevisibilidade, a mesma se dá num caráter de jogo, com suas regras subjacentes (BOULEZ, 1995, p.90).



Messiaen identifica três estratos nos quais o ritmo se faz presente nesta parte: quantitativo (valores de notas), dinâmico (amplitudes), e fonético (que seria o tímbrico, também relativo ao “envelope” do som, descrito pela sigla – ADSR *attack, decay, sustain e release*). Do quantitativo, Messiaen transcreve os valores acentuados nos oito primeiros compassos de *Augures*, descontando os dois primeiros nos quais não há acento algum (MESSIAEN, 1995, p.100):

⁵ FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven and London University Press. 1978.



Tendo feito isso, cobriu todas as pausas com valores:



Transcrevendo apenas os valores, livrando-os do compasso, que em realidade é apenas um mecanismo para viabilizar a leitura dos músicos, tem-se os valores:



Identificando, alternadamente os valores com A e B, Messiaen chega numa estrutura que já havia analisado anteriormente: o ritmo hindu, Simhavikrídita. Essa estrutura hindu possui dois valores que se alternam. O valor “A” cresce, enquanto o valor “B”, permanece fixo (p. ex. colcheia – semínima / semínima – semínima / semínima pontuada – semínima, e assim por diante). Talvez a observação deste mecanismo rítmico hindu tenha aguçado ainda mais a perspicácia de Messiaen, levando-o a identificar um jogo nos valores da estrutura acima transcrita: “A” cresce – inicia como semínima, depois semínima pontuada, e por fim, uma mínima ligada a uma colcheia, enquanto “B” decresce – uma mínima pontuada, depois uma mínima e por fim uma semínima pontuada. Incrível perceber que a proporção dos *crescendos* e *decrecendos* de valores obedecem uma lógica aritmética entre “A” e “B”. Isso se confirma ao transcrever, ao invés das notas, apenas os números correspondentes à quantidade de colcheias presentes em cada valor.

Transcrevendo os valores em números, obtêm-se:

2 6 3 4 5 3

A B A B A B

Observando o crescendo dos valores separadamente em A e B:

A estrutura “A”: 2, 3, 5.

A estrutura “B”: 6, 4, 3.

Ou ainda:

A: 2, 3, (pula um), 5.

B: 6, (pula um), 4, 3.

Se à primeira vista, o procedimento pode parecer excessivamente racional, sua identificação demonstra sobretudo o potencial de jogo da linguagem Stravinskiana em *Sacre*. Diferentemente de Bártok, tão afeito aos números, e de Schoenberg; tais mecanismos podem ter sido gerados intuitivamente. Se Stravinsky estava ou não ciente das progressões de valor que Messiaen apontou, não se sabe. O fato é que Stravinsky adota sistematicamente em toda a obra, uma série de procedimentos que na sua simplicidade de interpolar motivos e brincar com simetrias, gera condições para o nascimento de relações imprevistas. Assim, o jogo não nasce como um projeto de composição, anterior a ela. Ele decorre do próprio ato de compor e re-compor elementos. Ao invés de buscar uma lógica, construí-la e aplicá-la, ela emerge do material como resultado natural de uma humanidade, como Shaeffer que desvela no âmago do som concreto sua linguagem, ao invés de imputá-la.

Retomando Messiaen; após identificar esse aspecto de “bi-direcionalidade” no tema rítmico de Stravinsky sob o aspecto quantitativo, aborda o aspecto dinâmico – os acentos, que na orquestra estão timbrados, reforçados nos metais – e o aspecto fonético: “timbre gordo, soprado, das trompas. Timbre raspado, arranhado, das cordas. Ataques secos seguidos de silêncio” (MESSIAEN, 1995, p. 100).

Os famosos acentos divertem aqueles que tentam prever sua recorrência. Golpes imprevisíveis. A qualidade do ataque soma mais um fator de tensão a essa imprevisibilidade, e Messiaen descreve esse efeito sob o nome de “*Loi des rapports attaque-durée*”(Lei da relação entre ataque e duração): Os elementos som e silêncio, dependendo de sua disposição no tempo, mudam a sensação do ouvinte quanto a sua duração. Um som *stacatto* seguido de um silêncio, parece ao ouvinte um evento mais longo do que uma nota que surja com uma ataque gradual após um momento de silêncio, mesmo que ambos os eventos tenham a mesma duração cronológica. Isso porque no caso “som seguido de silêncio”, registramos dois eventos (som – silêncio), e no caso da nota que surge aos poucos, apenas um (som). Desse modo, os ataques incisivos nas trompas, em *stacatto* e *sf*, distendem mais o tempo entre os ataques do que se fossem reforços dinâmicos ligados por toda extensão compreendida entre eles, e assim, além de imprevisíveis, se tornam elemento ainda mais expectante (MESSIAEN, 1995, p.100).

14

84

O jogo entre simetria e dessimetria continua, o período de 8 compassos segue com a quadratura binária, só que a cisão agora é mais forte, com o mesmo material harmônico sendo tratado em harpejos e depois de volta os acordes.

Além da distinção entre harpejo e acorde, existe também uma oposição rítmica clara. Na primeira metade, o tempo forte e o terceiro tempo são acentuados, na segunda os acentos naturais do compasso voltam a ser contrariados pelas células b e c. Na primeira parte, as alturas desenharam o modelo rítmico, são elas que o definem, na segunda, os acordes são apenas o seu receptáculo. Não só na partitura para piano, como também na orquestral, os sistemas se identificam com uma das tríades, o que reforça a idéia de sobreposição de tonalidades (Fa bemol, ou Mi x Mi bemol).

O sentido de tonalidade, no entanto, (e conseqüentemente de poli-tonalidade) no contexto da *Sagração*, significa apenas uma justaposição de centros tonais, mas não da tonalidade em si, com sua inerente funcionalidade. Dois elementos reforçam essa característica constantemente. A primeira é que a maioria dos materiais justapostos não chega a se configurar como diatônico pleno, com as sete notas, mas varia entre tríades, tétrades, até um material pentatônico. Ou seja, não é uma escala de fá bemol maior sobreposta com uma escala de mib mixolídio, mas antes a sobreposição de uma tríade e uma tétrade que poderiam ou não pertencer a essas escalas. Existe uma força de descontextualização do material, como se arquétipos do modalismo tomassem a forma de “peças de encaixar”. De todo modo, muito mais forte é a idéia de poli-modalismo, se comparada à de poli tonalismo, visto que a maioria dos conflitos harmônicos surge mais da diferente disposição modal, do que na sobreposição de centros tonais.

14

mf

f

pizz.

meno f

Ao lado, pode-se ver o conflito maior x menor (portanto uma sobreposição modal) num detalhe da orquestração que não aparece na redução para piano. O contrabaixo realiza o padrão (aqui escrito como uma tríade de Mi, não como fá bemol, enquanto os fagotes, no dobro do valor, realizam harpejos em Mi menor).

Os acentos irregulares descolam dos acordes, fazendo-se presentes na forma de um tema que conjuga tercinas e colcheias, numa forte tendência cromática. O binômio – sobreposição modal x cromatismo, presente desde a introdução, reaparece.

[15] apresenta as notas características de Fb e Eb7, que iniciam esse fragmento melódico. E aqui o caráter de sobreposição afirma seu potencial eminentemente tímbrico. O motivo rítmico nos contratempos, reafirma a célula rítmica chamada de “B”, presente no terceiro compasso de [13] e segundo de [14], saltando dos acordes como uma energia melódica. Como em qualquer melodia acompanhada, o material do tema surge relacionado ao acorde, mas nesse caso, a melodia faz saltar sobretudo uma configuração tímbrica, para além de qualquer funcionalidade harmônica, dispondo segundas menores, quartas e quintas, como formantes percussivos que enfim decaem sarcasticamente no desenho cromático. Boucourechliev atenta para a construção motívica de simetria em espelho (BOUCOURECHLIEV, 1995, p.83):

2 oboes

Trumpet 1

Considerando esses cinco compassos, pode-se perceber o jogo de correspondências rítmicas: o primeiro compasso igual ao último (ritmicamente), o segundo e o terceiro em espelho, o quarto compasso pode ser visto como um prolongamento que impede a simetria total do conjunto.

16

O material continua se transfigurando. Em [13], surgiram os acordes, em [14] os acordes e harpejos dividiram ao meio a quadratura (4 compassos para cada). Em [15] os acordes aquiesceram o novo elemento – o tema melódico (que não deixa de ser também rítmico). E finalmente, em [16] os acordes estão completamente sublimados nos acordes em emiloas, um suporte fluído para frases velozes do píccolo e flautas.

Se nos acordes a estrutura triádica surgia mesmo fora de um contexto tonal, agora nos harpejos o intervalo de quinta a substitui. O acorde de Mib com sétima menor segue representado pelo ostinato (na mão direita do *secondo*), uma figura medida, simétrica, que divide os compassos binários nos seus dois tempos, com a regularidade de um metrônomo enquanto o material da mão esquerda se prolonga num harpejo cujo ciclo se conclui não após 4 notas, mas após 6, gerando uma assimetria 2/3. O acorde repetido do início da sessão é como a encarnação do ritmo que agora segue “descorporificado”, deixando de identificar-se diretamente com o elemento percussivo, sendo mais um resultado de proporção e justaposição de linhas, como reforçam as tercinas, que criam a polirritmia na mão direita do *secondo*, que na orquestra está com as violas.

A energia de ataque daqueles acordes do início de *Augures* no entanto, segue presente, e sua forma triádica deu lugar também a uma estrutura em intervalos de 5ª, executados em figuras rápidas pelos metais que outrora reforçavam os acentos nos acordes. Não necessariamente pretendido por Stravinsky, o presságio primaveril pode também ser descoberto como uma narrativa que poetiza o atavismo do “rítmico”. De sua manifestação bruta, concreta nos acordes, até sua disseminação por camadas polifônicas, como num

germe de vida que se prolifera para além da verticalidade de sua concretude, sempre impulsionando ao mesmo tempo em que retorna.

A ágil orquestração das duas flautas e piccolos alterna as figuras rápidas entre os instrumentos, e na somatória, mais uma melodia toma vulto, que mais tarde retornará destacada nos graves do fagote e contra-fagote. Como uma variação invertida, surge primeiro apenas como uma sugestão em meio a uma intrincada orquestração em [17], para depois se revelar como tema sem adorno algum no número [19].

The image shows a musical score for four parts: Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), and Flute III (Fl. c. a. (G)). The score is written in a single system with four staves. The Piccolo part is marked with a box containing the number 17. The Flute I and II parts are marked with 'I Flatterzunge' and 'II Flatterzunge' respectively. The Flute III part is marked with 'Flatterzunge'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'ff' and 'f'. The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/8 based on the note values.

Interessante notar que desde o início *Augures* obedece à clássica periodicidade de oito compassos. Recapitulando, oito compassos no número [13], oito no [14]. No 16º e 17º números contam-se oito exatos harpejos da mão esquerda (aquele começando na mão esquerda do *secondo* no mi bemol, numa sequência de quintas, na orquestra com os contrabaixos). Embora o compasso permaneça o mesmo, esse baixo determina uma nova unidade de tempo, que dura um compasso e meio (uma semínima pontuada), e perfaz a periodicidade de oito até o número [18], momento em que a partitura retorna ao estágio inicial (ou iniciático) de *Augures*. Fugindo à regra do 8, o número [15], que apresenta o primeiro fragmento melódico da seção, tem apenas 6 compassos. Marca o ponto central, que divide o que pode ser visto como a primeira seção de *Augures*, do número [13] ao [17] (13,14 [15] 16, 17). Curiosamente, considerando a unidade de tempo de uma semínima pontuada a ser subentendida apenas em [16], o número [15] cumpriria oito tempos.

Em [18], retornam os oito compassos do início de *Algures*, mais à moda de um *copy-paste* do que de uma re-exposição. A narrativa do retorno a “A”, da forma sonata, não encaixaria em *Algures*. Assim como na introdução, *Stravinsky* mantém um ou outro traço que existiria numa peça clássica. Tríades, melodias, períodos de quatro e oito compassos, etc. mas investe nos materiais uma cáustica. Esta cáustica é potencial de reinvenção e dissolve suas antigas funções. Alguém bastante escolástico e que não conhecesse o conjunto da obra, poderia dizer que no número [13] inicia-se uma sonata, com seu primeiro tema, rítmico. Chegando ao número [15], passaria pela ponte, até o segundo tema, entre nas seções [16] e [17]. Em [18], como em todo o livro de sonatas de Mozart, é a vez do Ritornello. No entanto, ao invés da barra de repetição, os elementos do início re-surgem grafados novamente, porque de fato, o retorno, não é o retorno do mesmo (e mesmo em Mozart não o é). Mas ainda mais forte do que em Mozart, em algum lugar de *Algures*, antes ainda do nascimento da suprema razão grega e clássica, ressoaria a famosa frase de Heráclito: “Ninguém entra no mesmo rio duas vezes”.

Após os oito compassos do número [18], com as mesmas figuras do [13], o número [19] apresenta um emblemático tema que já havia sido prenunciado pelas flautas e pícolos em [16] e [17]. Sobre a ambigüidade de Fb x Eb7, esse tema está mais polarizado para o segundo que para o primeiro. Os dois acordes supra referidos são “batidos” intermitentemente até o número [21], sendo que a nota grave (fa bemol) estabelece uma relação de trítono com uma das principais notas desta melodia, o Si bemol: Sib (algumas vezes), lab, sol, fa, sol / fa, sol, lab, sib, lab, sol, fa, sol. – no caderno de notas de *Stravinsky* descrito como “canto selvagem”. Esse pequeno modo de quatro notas, com tessitura de uma quarta justa, guarda dois importantes pontos de relação com o acorde FbEb7: o trítono já mencionado, com o baixo do acorde; e a ênfase no sol natural, que é a nota final da melodia. Assim como no canto gregoriano, a nota final, que define o seu repouso, não é o que chamamos de tônica. Esse sol natural é também o epicentro do conflito entre Fb e Eb7. Uma tensão cromática característica em toda a *Sagração*, que encarna a sobreposição entre dois modos. Como nas primeiras notas da introdução, no qual o Do sustenido da trompa perfura o modo em La menor da melodia do fagote, a nota Sol aqui, sendo terça de Mi (ou Fa bemol) e também de Mi bemol, protagoniza do mesmo modo, a ambigüidade entre eles. A rica funcionalidade da harmonia de tão incríveis arcos até Wagner não existe em *Sacre*,

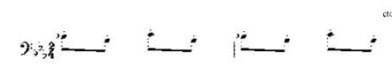
mas sua queda deu lugar a outras novas, como se na demolição de uma gramática, surgissem “proto-gramáticas”. Crianças ainda não alfabetizadas também inventam as suas, criando outros sentidos, como bem capta Manoel de Barros. 99089225

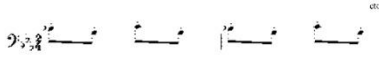
É a vez do *dikaya popevka*, o “tema selvagem”, que percorre a partitura do número [19] ao corte abrupto no [22], sendo o primeiro elemento a subsistir ao ritmo dos acordes intermitentes. Uma vida que nasce em simbiose com seu meio inóspito. Numa metáfora menos selvática, retoma a correspondência de toda melodia com seu entorno. Qualquer tema de sonata clássica encarna a harmonia de seu respectivo baixo de Alberti, assim como um jazzista percorre a horizontalidade do improvisado com a verticalidade dos acordes. Aqui, o jogo entre “figura e fundo” não se dá no universo de simultaneidades da harmonia, como se propositalmente retornasse a uma condição anterior. Nesse sentido, *Augures* e a modernidade da *Sagração* está mais para uma futurística máquina do tempo de Júlio Verne, que possibilita um retorno ineditamente atávico. Não é o desmonte de uma tradição, é sua anterioridade. O jogo de correspondências, como pergunta e resposta, tão presentes na infância quanto no limiar de civilizações, é a relação que um meio rítmico, estrutura cujo vetor é horizontal (relaciona-se com o tempo), pode fornecer para uma estrutura melódica. É nessa simbiose que nasce o “tema selvagem”. *Boulez* traça uma série de correspondências entre os acentos deste tema e aqueles do “tema rítmico” presente nos acordes (nos números [13] e [19]). Aí se identificam simetrias, recorrências, dissimetrias, numa análise que pode ser até intrincada. O resultado no entanto soa simples. A massa dos acordes desperta os fagotes e contra-fagotes (na redução com a mão esquerda do *primo*) nas sintomáticas acentuações de contratempo. Alternam-se, acentos nos acordes, melodia nos contra-fagotes. O jogo porém não é de uma imitação literal dos acentos de um pelo outro. São como figuras vivas, reagem, pontuando, não imitando. A estrutura de “pergunta e resposta”, ainda não está organizada em imitações simétricas, permanecendo cada elemento (acorde ou melodia), com seus comportamentos estanques. Esse tema melódico (com aspecto rítmico marcante) nasce de um motivo contido no tema rítmico. Enquanto este tema rítmico é composto de vários motivos rítmicos (nomeados acima por “a ,b, c, d”) essa “melodia selvagem” tem apenas dois motivos (a saber, “b” e “d”). O tema rítmico é cambiante, suas células se alternam com os motivos a, b, c e d, enquanto o tema melódico segue fixo. Não existe progressão harmônica, não existe um arco melódico que se desenvolve


dramaticamente. E no entanto há uma tensão crescente. Pela primeira vez, um elemento não cambia, o tema melódico. Ele segue, sendo pontuado pelos acordes que variam seus motivos rítmicos, sem impedir o retorno da mesma melodia. Esse retorno instaura a direcionalidade. Enquanto os acentos caíam em pontos imprevistos, e nada retornava, não havia passado nem presente formal, numa espécie de estática; golpes violentos no silêncio. A melodia que retorna, implica em caminho, e este, mesmo não sendo um arco dramático clássico, já traz o ciclo de re-começo, que vai aos poucos, mais e mais, clamando por um fim. Torna-se mecanismo de tensão. Se não resolve, tende a se densificar por repetição, e quando repetir se torna sinônimo de perda de energia (e portanto direcionalidade), tende a se densificar por sobreposição. Surgem os extratos polifônicos, em [21] a melodia aparece defasada no oboé, e depois nas flautas. A tensão gerada no retorno do elemento melódico vai sendo incorporada nessa forma de adensamento, rumo a um crescente cujas perspectivas de resolução próxima vão se tornando remotas. O fluxo é violentamente interrompido com um ataque e um corte nos baixos. A violência da interrupção é dupla. Dinâmica e formal. Pelo fortíssimo, com a presença massiva dos metais, e pela interrupção do fluxo tensivo que crescia exponencialmente. Do número [18] ao fim de [21], embora haja essa tensão crescente, existe um decréscimo na presença de padrões acentuados. Abaixo a linha indica a proporção entre os compassos acentuados em vermelho e não acentuados em preto:

Fica clara a tendência crescente das estruturas não acentuadas, quase num movimento contrário à tensão crescente, que num percurso mais óbvio levaria a uma profusão maior de acentos. Uma sublimação gradual do som bruto do acorde que aparece desde o início de *Augures*, cujos acentos geram uma proto-melodia, e no corpo a corpo com sua estrutura geradora, impulsionam mais estratos (em [21]), como parciais da batida iniciática dos acordes. Assim, o peso literal de acentos batidos dá lugar à incorporação da tensão por um espectro mais amplo.

Em [22], ocorre o que Boucourechliev chama de retorno ao “ponto zero” (BOUCOURECHLIEV, 1995, p.84). Semelhante corte havia ocorrido no número [12], quando a densidade crescente da introdução dá lugar a um repentino recomeço, que já renunciou a entrada da próxima parte, em [13]. É o mesmo motivo de “prenúncio”

 || que afinal incorpora tão bem o próprio sentido da palavra *Augures* (“presságios” em francês). Assim como no final da introdução, aqui, essa estrutura expectante fornece o “*rideau*”. A cortina reabre: um ponto de ritornello, que agora com a presença de um trilo do fagote+violino não recai sobre os acordes intermitentes, como se os panos agora se afastassem mais lentamente, pra dar lugar a uma visão ainda mais grandiosa. Do início da introdução até aqui, motivos heterogêneos se cruzaram, jogando com simetrias e interpolações, construindo uma direcionalidade por meio da densificação polifônica. Número a número, novos elementos surgem, sobrepõem-se e recomeçam. O fagote solitário, como que anterior ao começo, perfaz na primeira página da introdução, sua narrativa de retomadas, sempre voltando à nota dó. Esses retornos têm forças distintas, e é nesses extratos que a obra se articula como algo que progride temporalmente, não sendo exatamente uma *collage*. A direcionalidade de *Sacre* se dá pela idéia de arco – o começo, ápice e re-começo – mas surpreende ao mesmo tempo pela desconstrução de articulação clássica. O arco não nasce de uma elegante linha protagonista, não perfaz a trajetória de Ulisses. Anterior ao arco Romano e Grego é como se resultasse de pedras empilhadas, mais do que de um plano arquitetônico. Um Pórtico de pedras desiguais sem argamassa. A pedra é mais resistente à compressão que a forças torcionais, sua consistência depende mais da justaposição de elementos do que da plasticidade e formato dos mesmos. O peso de uma pedra contra a outra em justaposição, as sustenta. O corte abrupto corresponde á condição periclitante daquelas pedras colocadas entre as duas colunas que formam o arco, bem ali sobre a cabeça do ouvinte. Às vezes desmoronam para recomeçar.

O número [22], que retoma o motivo de “*rideau*”

 abre a seção que vai culminar na dança dos adolescentes, seguindo até o fim de *Augures*, no número [36]. Nesse trecho, constrói-se passo a passo, um caminho de maior densidade e atividade orquestral, um processo Stravinskiano de construir direcionalidade, observado na introdução e na seção precedente de *Augures*. A diferença é que até então esses processos se davam em poucos compassos, envolvendo figuras heterogêneas, e agora, pela primeira vez, Stravinsky faz sentir um percurso de 198 tempos, no qual um único motivo vai ganhando cada vez mais força, como numa dança circular. Antes, pedras de diferentes formas e tamanhos construíam arcos que desabavam abruptos quando no rumo de seu vão livre. A introdução tem uma grande retomada após 148 tempos do início, o que abrange do número [1] até [11] (a retomada ocorre em [12]). No entanto, diferentemente do presente trecho [22]-[36], a introdução [1]-[12] aglomera um grande número de materiais heterogêneos, fragmentando a densificação e crescente atividade. Dificilmente se ouve a introdução como um momento uno e exponencial do primeiro compasso até o momento da retomada, quando se lê na partitura “Tempo I”, número [12]. De lá até o fim da introdução, somam-se apenas 26 tempos. Do tema rítmico de *Augures* ao seu retorno [13-17], após 34 tempos, seguem mais 35 tempos [18-21], na seção onde aparece o tema selvagem. Sintetizando, do início da peça até o número [22], os pontos de retomada se dão após, respectivamente, 148, 26, 34 e 35 tempos, sendo que os 148 do início podem ser divididos em várias partes devido à heterogeneidade dos materiais, como aponta a análise da introdução. Tendo em vista essas proporções, os 198 tempos, nos quais ocorre a dança dos adolescentes, podem ser tomados como um momento grandioso, um golpe que a partitura apresentava em potencial, que agora se revela.

O processo de justaposição da introdução dá lugar à força da reiteração. O motivo

 segue, ininterruptamente até o fim. O trilo, elemento intermitente e ao mesmo tempo mais fluido do que os acordes do início de *Augures*, servem de amálgama, com seu timbre especial de violino e fagote, para a escalada

22

que começa. Em [23], os primeiros violinos reforçam uma nota que tem papel fundamental na passagem – Do. Se antes, o conflito harmônico se personificava no acorde Fb+Eb7, agora, o Do, que não integra nenhum desses acordes surge para inaugurar uma nova cor modal, o trilo, uma nova textura, acompanha essa tendência, além de reforçar também o Do. Isso se confirma, pois o trilo (do-re) se alterna com os ataques em colcheias *stacatto* em [23]. O reforço da região “Do” fica ainda mais patente na orquestração no qual a viola e o clarinete harpejam a sua tríade maior.

Em [22], após os dois primeiros compassos nos quais a retomada de *Augures* tem início, os dois primeiros elementos: um ritmo regular, as notas *stacatto* – mi b, re b, e sib, formando a estrutura 1, e o trilo com dó e ré, formando a estrutura 2.

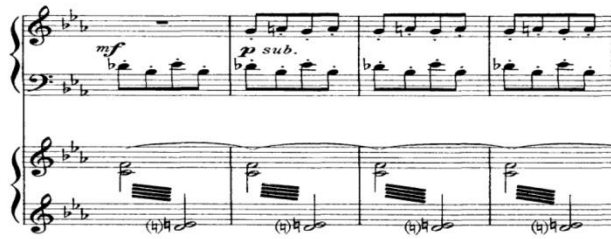
23

Em [23], o elemento 3 (a nota dó atingida pelo grupeto na mão direita do *primo*, na orquestra com os violinos) alterna-se com o trilo, também em dó. O material harmônico segue o mesmo. O jogo segue na “regra” de assimetria, característico de *Sacre*.

24 A Prim



Em [24], dois elementos ampliam os anteriores. Derivada da estrutura 1, na mão direita do *primo* no compasso 161, as notas em *stacatto* sol-lá. Como ampliação da estrutura 2, com um trilo duplo, fa-mi/do-re, aos poucos vai se tecendo uma atmosfera diatônica, estruturas 1 e 2 (*stacatto* e trilo) perfazem do, re, mi + mib, fa, sol, la, sib. O choque maior-menor marca os territórios de ambas estruturas. O conflito harmônico desde o início da peça mostra-se absolutamente funcional: distinguir planos heterogêneos.





Passados 15 compassos expectantes, o corn inglês, com a mão direita do primo, faz soar a melodia, que um pouco à maneira do “tema selvagem”, vai surgindo de seu entorno numa delicada simbiose. A tessitura de Fa a Do perfaz uma melodia que nesse entorno revela um transparente diatonismo, que na melodia adquire matiz pentatônico. Três estruturas claramente convivem, a 1 e a 2 acima referidas, e esta nova melodia, como a terceira. Em dez compassos, a melodia aparece duas vezes, a segunda com pequena variação da primeira, separadas por um compasso.

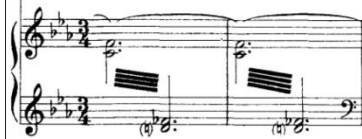
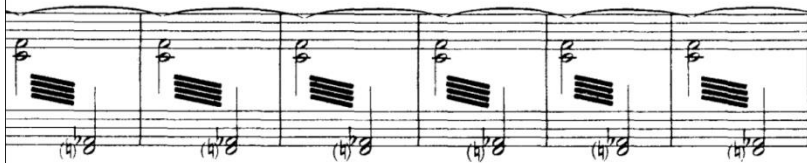
The third system of musical notation is a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The upper two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

26

Musical score for measure 26. The score is written for piano and bass. The piano part (top staff) begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with several triplet markings. The bass part (middle staff) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The measure concludes with a *p* dynamic marking and the word "Появненіе" (Appearance) above the staff.

Musical score for measure 26, showing a different perspective or continuation of the piano and bass parts. The piano part (top staff) features a melodic line with a triplet marking. The bass part (middle staff) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The word "щогодихі" (Every year) is written above the piano staff.

Em [26] reaparece um motivo que teve sua primeira incursão no número [15], na primeira seção de *Augures*. Embora a conexão entre a presente seção e a precedente se dê pela estrutura 1, esse motivo que lembra “trombetas de anúncio”, reforça essa ligação, a despeito do sumiço do acorde FbEb7. Ao fim dessa recorrência, vê-se grafado na partitura: “*des adolescents*” - a segunda marcação de cena na partitura, depois de *Rideau*.



A melodia (estrutura 3) reaparece no mesmo contexto harmônico, mas transposta agora com tessitura entre lab e mib. Ela traça um jogo entre as estruturas 1 e 2. Na sua primeira aparição, a

pentatônica [**fa**, sol, la, sib, **do**] estabelecia ressonância com a estrutura 1 [**do**, re, mi, **fa**], numa tendência mixolídia (considerando que o baixo da harmonia está em dó). Desta vez, a ressonância maior se dá com a estrutura 2. A melodia com [**lab**, sib, do, **reb**, mib], em plena ressonância com [**sib**, **reb**, mib] da estrutura 2, se aproximando assim de um Sib eólio. A simplicidade da melodia contribui para sua elasticidade e ambiguidade modal. A melodia tende a um padrão ternário, o que se torna fórmula $\frac{3}{4}$ no compasso 188. Mais do que os modos

eclesiásticos, são as próprias notas, independente do centro tonal ou configuração modal, que geram narrativas de polarização. Nesse sentido, o enfoque de Allen Forte, extrapolando as categorias de escala e modo, chega numa precisa visão da organização harmônica da obra, ao observar os agrupamentos e recorrências de notas (com sua importante técnica de análise por *Pitch Class*). Assim, mais do que construir modos ou tonalidades, as notas realizam trajetórias por contextos modais independentes, como energias autônomas. Sua autonomia no entanto é totalmente diversa daquela proposta pelo dodecafonismo no qual a liberdade da dissonância encontra seu *habitat* na série. Em *Sacre* a nota migra de um modo a outro, não menos que no tonalismo, no qual uma nota pode ser a tônica, para numa sessão modulante, passar a outra função. A diferença é que, visto que *Sacre* não opera dentro da

funcionalidade tonal, as diversas trajetórias que uma nota pode percorrer em centros tonais e configurações modais, não são capazes de revelar a articulação do material no tempo. Pegando-se como exemplo, a nota ré bemol, ela aparece pela primeira vez na Sagração (grafada como dó#), como terça maior perfurando o modo eóleo estabelecido pela melodia inicial do fagote. Ao fim da introdução, aparece na estrutura 1 (reb-sib-mib-sib), como a sétima do acorde de Eb7, do famoso acorde de *Augures*, a aparecer nos compassos seguintes. No presente tema, “*des adolescents*”, é o Réb que dota a melodia de sua coloração eólia em relação a si bemol. Isso demonstra mais um jogo - o aspecto cambiável, ambíguo, no tratamento das polarizações e configurações modais, mas o percurso em si, não revela nada significante ao ponto do que revelaria o percurso da nota Réb, numa sonata em Réb do período clássico. De fato, a obra seria outra, se fossem outras as suas notas, mas imaginando-a como uma linguagem, esta poderia amplamente suportar escolhas modais arbitrárias.

28

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. The second system also has two staves in the same clefs and time signature. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. A 'simile' marking is present in the upper staff of the second system, indicating that the previous pattern should be repeated.

Em [28] mais um elemento da primeira parte de *Augures* sobrevém. O harpejo pendular, na emíola cujo padrão de seis colcheias perfaz um compasso e meio. A estrutura 1 se desdobra com [mib-solb-fa-lab]. Repentinamente a música se vê em um mi bemol dórico. Pela primeira vez na obra, uma melodia flui num contexto harmônico, diatônico e modal, sem ambiguidade. Logo abaixo, surge um novo tema.

Enquanto a melodia – estrutura 3 – progride nas flautas (mão direita do *primo*), uma outra – estrutura 4 – surge nas trompas, em blocos. Nesse momento, vale observar que a estrutura 3 perdeu muito de seu “caráter de melodia”, alternando seus motivos de modo a fundir-se na textura em colcheias da passagem, numa interessante trama assimétrica, na qual o apoio no ré bemol ora cai no primeiro, ora no segundo tempo, ou seja, passou do registro de melodia, para uma função mais rítmica, criando acentos por meio de seu comportamento agógico, contrariando o compasso (como emíola), e ao mesmo tempo sem fazer paralelo com a periodicidade da emíola do baixo.

29

Estrutura 1 ganha uma extensão em quintas, na orquestra com *Piccolos*, no piano à mão direita do *primo*.

A melodia (estrutura 4) se estrutura em cinco compassos, nos três primeiros, apresenta o arco completo, no quarto e quinto a mesma estrutura se repete até a *arsis* melódica, terminando na nota mi, sem retornar ao si. Essa assimetria não deixa de reforçar o caráter cíclico desta melodia, pois ao terminar em suspensão, o recomeço em si traduz a necessidade que a própria melodia gerou. Em *Augures*, desde os períodos de oito compassos nos quais se inscrevia o tema rítmico, passando pelo jogo de pergunta e resposta estabelecido com o “tema selvagem”, até a escalada medida na sobreposição de estruturas (1, 2, 3 e 4), existe um desejo de circularidade, contrastando com a estrutura “germinativa” da introdução.

No número [22], a orquestra desenvolve com apenas 3 instrumentos. No número seguinte, já são 6, e assim gradativamente aumentando para em [28] atingir um sistema de pagina inteira, numa expansão de tessitura e timbres, para além da redução para piano à 4 mãos. Em [29] tal expansão atinge uma espécie de ápice. Mais do que um *crescendo* regular, esse trecho evolui num desenho de serrote, sobe, retrocede um passo para avançar outros mais. E em [30] ocorre essa quebra, quando a orquestra se reduz, num piano subitito, às cordas.

30

The image shows two staves of musical notation for measures 30, 31, and 32. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves begin with a dynamic marking of *p sub.* (piano subito). The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs, characteristic of the 'tema selvagem' mentioned in the text.

A quebra dinâmica tem também seu correspondente harmônico. A estrutura em mi dórico, mantém apenas o harpejo pendular, em quintas no baixo e a estrutura 1. No mais é invadida por uma onda cromática, em escalas cromáticas descendentes, presentes na grade orquestral apenas. Surge uma nova estrutura (5),

baseada em tétrades diminutas.

Na orquestra, essa estrutura adquire estratos polirrítmicos, com os

The image shows a piano score for measures 33, 34, 35, and 36. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a *cresc.* (crescendo) marking. The top staff has a complex melodic line with many slurs and accents, while the lower staves provide harmonic support with rhythmic patterns.

segundos violinos realizando as tríades diminutas em tercinas, enquanto que os primeiros em semicolcheias. Na redução, a estrutura aparece espalhada respectivamente pela mão direita do *primo*, e do *secondo*. Ou seja, é uma estrutura que abranje desenhos distintos, se caracterizando antes por um uso sistemático dos diminutos. As quatro primeiras notas em semicolcheias do *secondo* correspondem exatamente aos dois pares de notas no *primo*. Cada uma dessas quatro notas configura uma téttrade diminuta, sempre articulando-as pelos trítonos. A soma dos dois diminutos resulta num material que muito constantemente é apontado como principal elemento harmônico da *Sagração*, a escala octatônica. E pela primeira vez aparece integralmente na obra, desestabilizando o panorama modal que se desenrolava nos compassos precedentes. Os acentos na orquestra feitos com os clarinetes, retomam um pouco do vocabulário rítmico da primeira seção de *Algures*, com variações de acentos entre tempos fortes e fracos.

31

A estrutura 3 retorna, a orquestra se amplia rumo ao próximo degrau dinâmico. A cada nova aparição, a melodia muda seu centro tonal, agora estabelecendo-se no pentacorde – sol, la, si, do, ré – no presente contexto, se estabelece o modo jônico. As emíolas em quintas a partir de mi bemol, dão lugar a uma outra estrutura que opera numa cíclica característica, um baixo que evolui por sétimas, sempre sincopado. As notas, lab e fa sustenido, são bordaduras de sol, operando dentro do modo de dó maior da passagem, não se configurando, portanto, como uma ambiguidade ou polimodalidade. A estrutura 1 é mantida na orquestra pelo corne inglês, mas sem os bemóis. Simultaneamente, o oboé

realiza um contraponto em movimento contrário, também em colcheias *stacatto*, nas notas que no piano estão na mão direita do *secondo*. Assim como antes da quebra, em [30] a melodia fluiu num modo em mi bemol dórico, aqui, a somatória de todas as notas (com exceção das bordaduras de sol), perfaz a escala jônica de dó. A incursão dos motivos rítmicos de *Algres* continua, e as segundas repetidas por toda a passagem, retomam de certo modo a intermitência dos acordes do início do movimento.

32

The image shows a musical score for page 32, consisting of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff contains a bass line with chords. The second system also has two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff contains a bass line with chords. The music is in a minor key, as indicated by the key signature.

A orquestra se ampliou novamente, e a dinâmica está em *f*. As trompas realizam uma nova estrutura - 6 - tétrades, em posição cerrada. O baixo cai, e a bordadura agora se realiza em torno de Fá, sempre alternando segundas e sétimas. É como se o peso do material fizesse pender a harmonia um pouco

“para baixo”. Não resulta exatamente numa alteração maior-menor, com o mi bemol, mas sem dúvida um câmbio modal igualmente acentuado. Nas cordas, uma série de escalas ascendentes de mib à mib, sugerem um modo derivado da escala menor melódica (como o terceiro grau dessa escala). O baixo que flutua entre a bordadura de Fa, não estabelece o necessário pedal que geralmente dá sustentação a uma estrutura modal, embora não haja um cruzamento de modos, a passagem consegue imprimir um tom de ambiguidade, mais por uma indefinição da anatomia do modo, do que por um elemento conflitante.

36

Fl. a. G

Ob.

Cl. G

Cl. Bb

Fag.

C. Fag.

Cor.

Tr. G

Tr. Bb

Tubo

Timp.

38

V. I

V. II

V. la

V. c.

C. b.

A circularidade enfim se concretiza enquanto a melodia (chamada aqui de estrutura 3) interpola seus motivos, prosseguindo reiteradamente. O peso da orquestra chega ao ápice de atividade, tessitura e densidade. Inúmeras escalas cromáticas sobem e descem como aves em vôos razantes. Ao lado, última página de *Algueres*.

Jeu du Rapt, traduzido para o inglês como *Ritual of Abduction* inicia com maior nível de atividade em relação aos movimentos precedentes. Da lânguida melodia da introdução, com fermatas em semínimas, evolui-se para a estrutura dos acordes em colcheia de *Augures*, que aqui se dissolvem em velozes semicolcheias, em compasso composto, *Presto*. É a tensão crescente, do nascimento na Introdução à captura em *Rapt* - ponto emblemático da vida, reprodução. O famigerado trítono, que na idade média não significava boa coisa, motor do tonalismo, com sua tensão imiscuída no acorde de dominante rege o presente movimento, permanecendo como código tensivo. Mais uma vez arquétipos sonoros emergem. A famosa emancipação da dissonância, que se libertou em cores com Debussy e em séries com Schoenberg, encontra-se à solta também em *Sacre*, mas de modo diverso. Se a civilidade, no decurso humanístico, vai comportando cada vez mais heterogeneidades, liberando as dissonâncias, em *Sacre* estas encontram-se soltas por selvageria. É quase o oposto da sofisticada emancipação Schoenberguiana – na época ligada a uma metáfora de política igualitária. De certo modo, com a série, a dissonância se desvencilha da categoria de dissonância, libertando-se do código que a remetia a um signo de tensão dramática. À primeira vista, o mesmo acontece em *Sacre*. No entanto, nela o código de dissonância como tensão dramática permanece. É antes a sua naturalização, que sua emancipação, que faz o ouvinte aceitar o estupor de segundas e trítonos, como jamais faria numa peça clássica. Mais ou menos como a violência nos filmes de Tarantino – a dissonância se libera pela ostensividade, não por neutralização. No panorama da selvageria, deglutição e estraçalhamento de matérias, permanece vital o uso de sobreposições. São o próprio retrato da instabilidade. A morte eminente da presa, o rapto eminente do pedrador. Eminência, instabilidade implicam, necessariamente, ambiguidade: toda presa é predador (de outra presa), todo predador é presa (de outro pedrador). Cores opostas num único material muito mais como necessidade intrínseca da natureza selvagem do que como política de convivência e libertação. Nesse contexto, o trítono, que gera o acorde diminuto, em sucessivas terças menores, aparece em *Jeu du Rapt*, sobreposto a outro acorde diminuto, num agrupamento octatônico, conhecido na música popular por escala diminuta (dom-dim ou dim-dom). Enfim, num contexto de barbárie, surge uma perspectiva de compreensão ordenadora. A escala octatônica reúne a ambiguidade e a instabilidade do idioma

Stravinskiano em *Sacre*. O que levou o estudioso Van Der Toorn, a identificá-la como uma espécie de princípio essencial à obra⁶. De fato, a manipulação da escala octatônica leva a tendências muito presentes em *Sacre*, com sua justaposição de *blanches et noirs*. Ao contrário da escala diatônica que dispõe de modo assimétrico tons e semitons, a escala octatônica apresenta uma estranha simetria (sempre alternando um tom e um semitom).

É como o jogo de Stravinsky, uma tensão entre essas instâncias. Van der Toorn remete constantemente ao termo *collection* para se referir a uma das três octatônicas:

interval order: 1 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2
pitch numbering: 0 1 3 4 6 7 9 10 (0) 0 2 3 5 6 8 9 11

Collection I

Collection II

Collection III

Além da simetria de sua estrutura e a sobreposição de acordes diminutos, outras recorrências revestem o material escalar de um grande potencial para construir estruturas em contraste.

Numa mesma escala octatônica é possível agrupar:

em semitom: Dó-do# / Re#-mi / Fa#-sol / La-Sib.

em tom inteiro: Do#-Re# / Mi-Fa# / Sol-La / Sib-Do.

em terças menores: Do-Mib / Fa#-La / Do#-Mi / Sol-Sib.

em terças maiores: Do-Mi / Fa#-Sib / Mib – Sol / La – Do#.

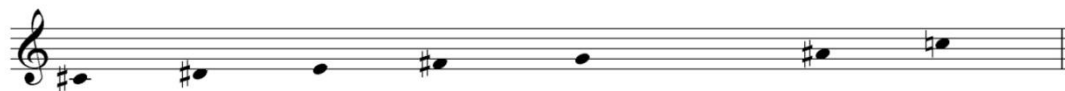
em quartas justas: Do#-Fa# / Sib – Mib / Sol – Do / Mi – La.

em trítonos: Do-Fa# / Mib-La / Do#-Sol / Mi-Sib.

⁶ TOORN, Pieter C. Van Den. “*Stavinsky and The Rite of Spring*”. University of California Press, 1987.

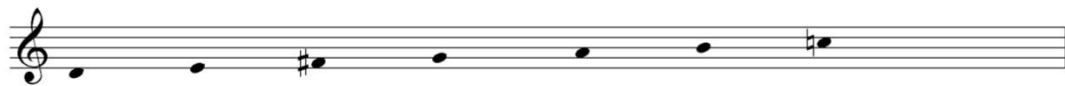
O olhar se aguça para o intervalo, quebrando o sistema triádico em paralelismos intervalares, num grande manancial de dissonâncias. Assim, a octatônica pode ser vista como emblema de uma estrutura que fornece unidade na multiplicidade, o respectivo Stravinskiano para a Série dodecafônica. Muito sedutor é o amparo da ciência quando esta logra enquadrar a natureza num *modus operandi*. Revistas ilustradas ou documentários vespertinos com o título “*O mundo animal*” começam sempre por desvendar a maneira extremamente lógica com que se concatenam ações e reações num universo em cadeia (a famosa “lei da selva”). No entanto, à medida que o homem se aproxima da natureza, suas generalidades vão qual bruma dissipada, apresentando contradições e exceções, desafiando o sentido pragmático ou causal, como o pássaro *Scenopoietes dentirostris*, que inverte a posição das folhas caídas de uma árvore⁷. Assim, o domínio da expressividade retoma categorias menos pragmáticas, enquanto o domínio da análise musical tende a resguardá-lo do mesmo. Ou seja, desvendar uma obra, significa, a princípio, “explicá-la”. Nesse sentido é possível ver na visão de Toorn o anseio pela resolução de um enigma – a esfinge Stravinskiana. Em *Jeu du Rapt*, a teoria de *Sacre* como obra octatônica se consolidaria, mas antes como rima, que como solução.

Transcrevendo as notas do acorde de seis notas do número [37] , juntamente com o Fá# do baixo, tem-se o seguinte grupo de notas:



Ali está praticamente a *collection* III, ou seja, aquela octatônica que sobrepõe as diminutas de re bemol e mi bemol. A única nota que falta para completar a octatônica é o La.

A octatônica se completaria com a nota La, que justamente inicia a outra estrutura (melódica) da sessão. No entanto, essa melodia, que assim como os acordes aparece refratada em oitavas, está estruturada numa escala modal mixolídia:



⁷ DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. “*Mil Platôs*” Editora 34, 1997. P.106

Presto ♩ = 132

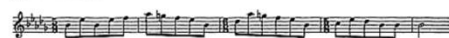
Presto ♩ = 132

Considerando a *collection* III completa, somente a nota Ré e a nota Si da escala acima estariam fora do conjunto. Ao mesmo tempo que completa o modo octatônico, o Re é o emblema, de um material bastante diverso da dissonância octatônica. Trata-se de Juskiewicz, um tema folclórico:

(a) Juskiewicz, no. 142



(b) Sketchbook, p. 7



(c) "Ritual of Abduction"



Assim, a nota que faltava (Re) transporta a nova estrutura para seu território característico, funcionando como uma elisão entre os mundos modal e octatônico.

Em [38] a “teoria octatônica” de Toorn finalmente não encontra uma única exceção. A compilação de todas as notas, resulta no material escalar “Collection II”:

Permanece, desde o número [12], o agrupamento com Sib, Réb e Mib. Em [39], as notas no trombone, com a mão esquerda do *secondo*, realizam tríades de Lá e Do maior. Desde o início, *Rapt* está repleto de trítone. No jazz, a escala octatônica reveste nos solos as dominantes, e alternando uma visão aparentemente complexa relacionando e inter-relacionando *PitchClasses*, ao tocar ao piano, pode-se ouvir, não tão remotamente assim, uma sonoridade de dominante (sem seu caráter funcional). O acorde do início, no número [37], por exemplo – Do, Mi, Sol, Sib, Reb – uma dominante clássica, não fosse o Mib, no topo. No entanto, é pela mobilidade das diminutas superpostas, que a própria octatônica sai pela tangente, possibilitando a elisão com outros materiais. Em [37], com a melodia dórica. Em [38], sozinha, e em [39], passando pelas tríades de Lá e Do, com seu vívido conflito entre a nota Do# (da tríade de La) e Do natural (da tríade de Do), em ambas as combinações, continua a sonoridade de dominante (entende-se aqui como simples acorde com sétima menor). Com a tríade de Do, se retoma o acorde do início, com a tríade de La, se chega a um acorde que na música popular seria cifrado como A7/9b/11.

Obviamente Stravinsky não estava compondo por cifras, muito menos por fórmulas. Saindo do papel para o piano, é possível imaginar o caminho inverso, do piano para o papel. A todo momento, da estrutura octatônica, Stravinsky retira estruturas sonoramente reconhecíveis, arquétipos de tradição, a tríade, a melodia folclórica. Em maior ou menor grau, essas estruturas resistem ou subvertem a própria octatônica, mas é a heterogeneidade e a recognibilidade dos materiais, com sua agógica característica, que rege o decurso composicional, mais do que uma exploração sistemática da octatônica.

[40] revela a mesma sobreposição dos acordes com uma melodia modal. Subsiste um trítono destacado entre um contexto muito mais consonante entre acorde e melodia – como se [Sol, Sib, Réb, Mib] (Eb7/3), presentes desde o início, finalmente dessem vazão à sua vocação modal (no caso, mi bemol mixolídio). Nas trompas, grita um trítono: La.

Na partitura orquestral, o acorde Eb7/3 aparece sob a forma de uma emíola em ressonância com as notas da melodia. Todos em colcheias harpejadas, a melodia surgindo no impulso dos acentos deslocados de emíola, mas opondo-se a ela tal qual onda na praia. Forma a curva contra o impulso da maré.

The image displays a musical score for measures 40 and 41. The top section shows a horn section with five staves, each containing a melodic line. The bottom section shows piano accompaniment with five staves, including a grand piano (piano) and a harpsichord (pizz.) part. The score is marked with a box containing the number '40' at the beginning of each system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and chords, while the horn part has a more melodic and rhythmic line. The score is numbered '1501' at the bottom.

Em algumas obras da virada do século, como em prelúdios de Debussy, é possível encontrar momentos em que tríades são dispostas em relação não funcional, geralmente, numa relação de mediante. Do maior – Mi maior – Sol maior, e assim por diante. Mais do que derivados de uma

The musical score for measure 41 of Debussy's 'Sagração' (Mezzogiorno) is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a complex texture of overlapping chords, primarily triads and dyads, with a dynamic marking of *f*. The left hand (bass clef) has a more melodic line with some chords, also marked with *f*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The measure is divided into three measures by bar lines.

escala específica, as justaposições surgem como ações deliberadas de cor. Em [41], La maior, Do maior, e Mi bemol maior realizam no baixo uma combinação característica da *Sagração*, que também preserva essa relação de mediante. No primeiro compasso de [41], o acorde Eb7/3 está sobreposto à tríade de La maior – relação de trítano. No segundo compasso, o acorde está uma terça menor acima, no que seria um F#7/3, a tríade Do – relação de trítano. Quase isso. As tríades evoluem de três em três notas, enquanto acima, os acordes seguem proporções diferentes. Os pares conectados por relação de trítano se intercambiam sutilmente. E sim, descontando as notas de passagem, somando as notas das tríades, e tétades Eb7 + F#7, é possível encontrar famigerada escala de oito notas. O mesmo mecanismo se prolonga por [42]

Em [43], o encanto da octatônica é novamente desfeito. Uma grande sequência em blocos paralelos realiza uma melodia efusiva, em dinâmica *f*, com Piccolos, flautas e oboés delineando a voz superior. Essa passagem revela um jogo tão encaixado, que a mudança de uma só peça, desmoronaria todo o conjunto. Para efeito didático, vamos desmontar, remontando, uma a uma, cada voz.

Primeiro, a voz superior, como uma melodia base. Ou seja, aquela que será harmonizada em coral, no paralelismo das vozes abaixo:

Fl. ³

Soma-se a essa voz, seu primeiro par inferior. Uma terça abaixo, o que por fim, revela, junto com a melodia base, uma escala completa em Ré # dórico:

A próxima voz, vai partir também da melodia base, e também de uma terça. Porém, ao invés de um paralelismo diatônico, que alterna terças maiores e menores, a presente linha vai tomar como intervalo fixo a terça menor, realizando assim uma espécie de melodia variante, embora completamente paralela à melodia base:

Por fim, uma quarta voz é adicionada ao coro. Mais uma vez em terças. No entanto, a linha que servirá de base para essa quarta voz, não é a primeira melodia, nem a segunda, que fazem um par dórico, e sim, a terceira, que agora terá na quarta sua respectiva voz superior, em terças diatônicas:

The musical score for Flute (Fl.) consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with notes and accidentals, including a repeat sign. The second staff continues the melody, starting with a 3/4 time signature, then changing to 6/8, and finally to 2/4. The notes are connected by a slur, and there are various accidentals throughout.

Somando-se os dois pentacordes, dessa escala e da anterior, assim como no par da primeira e segunda melodia, se chega num modo. Enarmonizando, uma escala de Do mixolídio. Assim, na intimidade das terças, surge uma sobreposição ao mesmo tempo de centros tonais e modal. Mais do que isso, a sequencia em paralelo gera uma série de segundas menores junto com uníssonos. A partir das notas em comum, a passagem adquire um timbre característico. De fato, a sobreposição tonal e modal, não está em relevo, visto que o contraponto em paralelo não facilita a identificação da heterogeneidade. Na escuta, é como uma melodia em terças imiscuída um batimento de segunda menor.

43

This complex musical score features multiple staves. On the left, there are two staves with piano accompaniment, both marked with a forte dynamic (*ff*). The main part of the score consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano part and a flute part. The piano part includes dynamic markings such as *ff* and *piii. ff*. The flute part is marked with a forte dynamic (*ff*). The score includes various time signatures and complex rhythmic patterns, with a sequence of notes in the flute part that corresponds to the text's description of a mixolydian scale.

Dois compassos antes de [44], a mesma lógica se transpõe em conjunto, meio tom abaixo :

Em [44], a estrutura em semicolcheias cujos acordes seguem em compassos compostos, retoma o motivo em quartas descendentes da trompa, que já aparecera em [40]. Tanto lá quanto aqui, surge dentro de um contexto harmônico menos dissonante; sobre um acorde de sétima menor:

Do piano súbito marcado no início do [44], a orquestra evolui para um *ff*, no mesmo momento em que, com praticamente toda a orquestra, numa saturação que reverte harmônicamente. Á téttrade F7, se adiciona a nona menor Sol bemol e a 13ª – Ré. Ainda no mesmo compasso (ao lado), no terceiro tempo surge a nota La bemol, que desfalece enfim a feição de F7. Entra-se no domínio octatônico.

Por fim, em [45], o baixo realiza uma progressão em quintas, dentro de uma escala octatônica, enquanto os acordes encadeiam sequências diminutas, para além do conjunto da escala octatônica realizada nos graves, com uma harmonização por terças e sétimas, remetendo ao timbre do número [43]. Vindo de um acorde maior com sétima menor no início de [44], passando pela estrutura octatônica, atinge-se em [45] a somatória de acordes diminutos sobre uma octatônica numa espécie de saturação.

Nas duas últimas seções de *Jeu Du Rapt*, Boulez identifica um atagonismo entre o que chamou de ritmo simples e estrutura rítmica. O ritmo simples nomeia com a letra B, com as variantes B3, B2, B4 e B6. Onde o número ao lado da letra significa a quantidade de colcheias que a estrutura compreende. B3 durando 3 colcheias, B2 duas, e assim por diante. Pela ordem de aparição, temos primeiramente B3, duas vezes em 46, sendo o ataque isolado da nota Fá, que pontua toda a seção em compassos 3/8. B2 aparece a partir de 47, pontuando agora em 2/8, num acorde octatônico (no qual uma tríade de Fa menor é justaposta a outra de Sol bemol diminuto). Em [47], essa estrutura B2 é identificada por 6 vezes, sempre com a duração respectiva a duas colcheias. Já nos últimos quatro compassos identifica respectivamente dois acordes como B6, e os dois últimos como B4 (conforme indicações na partitura na página seguinte).

Em contraposição ao ritmo simples, a estrutura rítmica é composta de cinco elementos. Cada um dos quais intercalados pela pontuação do ritmo simples. AI, AII, AIII, AIV e AV. A partir dessa tipologia, Boulez identifica uma relação entre Cada ritmo simples e cada estrutura rítmica. Mais ou menos como no caso da melodia selvagem de *Augures*, que respondia a comandos rítmicos dos acordes, aqui, os ritmos simples pontuam a natureza das estruturas rítmicas (mais alongadas). B3, dispara respectivamente AI e AII. B2 dispara AIII, e marca também seu fim. O fato de haver uma célula B2 no começo e no fim de AIII reforça um sentido de simetria próprio de AIII. As próximas duas aparições de B2 ocorre entre duas estruturas do grupo AIV, acontecendo exatamente a mesma coisa em AV. Tanto em AIII

como em AIV, ocorre, junto com os respectivos ritmos simples associados, uma estrutura simétrica. Ao fim, o grupo A é eliminado restando apenas o grupo B (BOULEZ, 1995, p.95).

Com essas considerações aparentemente descritivas, Boulez consegue identificar uma tendência bilateral, de movimento e “não-movimento” das estruturas, ligadas às suas características simétricas: na primeira parte (em AI e AII), o grupo A apresenta grande diferença entre AI e AII, sendo móvel, enquanto BII permanece imóvel. A estrutura é inteira assimétrica. Já na segunda parte, entre AIII, AIV e AV, os grupos são todos imóveis, porém simétricos. E por fim, na terceira parte, com B6 e B4, o grupo B é móvel e assimétrico (ao contrário da primeira parte onde ele era imóvel). Aí é possível identificar um percurso que vai da mobilidade à imobilidade da estrutura A, e inversamente, com a estrutura B, um percurso que vai da imobilidade até a mobilidade.

Rondes Printanières

Tranquillo. O conhecido contraste rápido-lento leva a um respiro depois do violento rapto. Desde a introdução, *Sacre* vive em recomeços seguidos de intensificações. Pulsões de vida e morte, ciclos de fertilidade, ou simplesmente o imperativo de êxito de *Diaghilev*. Os grandes filmes de ação têm como desafio a manutenção de um fluxo tensivo contínuo – desenrolar e desfecho. O desfecho é o êxito do herói, a teleologia, o *happy end*. O desenrolar, a seqüência de perseguições alucinantes, cortes e seqüências. Em *Sacre* não há desfecho, mas existe uma forte sensação de desenrolar, mesmo com tantos cortes e sobreposições. Num teste de gosto, com ouvintes leigos ou crianças, é comum a recorrência da palavra “suspense”, “perigo”. No entanto, a dissonância de *Sacre* não é mais dissonância para os dias de hoje. O fluxo tensivo surge das narrativas locais que a obra estabelece, para além da feição harmônica. Os três jogos (ou danças) – *abduccion*, *rondes printanières* e *des citès rivales* – incorporam essas pequenas narrativas. Nesse sentido, a palavra jogo é emblemática. Substitui a épica do herói, mantendo todo o conflito de sua trajetória, pelas forças e imagens que localmente estabelece.

Em cada um dos primeiros seis compassos de *Rondes Printanières* há uma variação motivica. As flautas com o trilo em Mi, os clarinetes com a melodia, dinâmica *piano*. Um recomeço que retoma a si mesmo, como a nota Do no fagote no primeiro compasso da obra retorna fazendo avançar, aqui a nota Mi, molda as frases de duas (Mi-Do), três (Mi-Do-Si), quatro (Mi-Fa#-Mi-Do), até distanciar-se, em seis por quatro.

48

Tranquillo ♩ = 108

Tranquillo ♩ = 108

2 3 4 10 17

Um *crescendo* longo, num trecho de mais de dezesseis compassos, geralmente se realiza pelo instrumentista, em formato de serra. Mais do que um incremento linear de amplitude, o instrumentista *cresce* e retrocede um pouco, seguindo a lógica das frases, de modo a articular cada período com um *crescendo* mais acentuado, de *piano* a *forte*. De certa maneira, *Sacre* abdica de uma grande forma, sob a articulação de frases ou melodias, mas a realiza, sob o fluxo de amplitude, atividade e densidade; arcos formais em serra. Introdução – mínimo de densidade, atividade e amplitude que evolui para o retorno brusco no número [12], o primeiro dente da serra. *Augures*, também começa em um elemento – o acorde intermitente somente nas cordas (com ataques *sf* nos metais) que evolui até a dança dos adolescentes. Em *Rapt*, ainda mais atividade, desde o início, com um único *piano súbito* em [44]. Não se infere que a estratégia de contensão e distensão dinâmica foi anteriormente planejada, ou que segue um modelo exponencial, mas que a despeito do discurso fragmentado existe sempre, inversamente, uma construção de tensão dramática. O momento grandiloquente rompe a lógica não-linear, quase como negação da negação – criando um fluxo subterrâneo de continuidade. Nesse aspecto, muito especial é o início do número [49], no que Messiaen chama de “*grande interrogation religieuse*”(MESSIAEN, 1995, p.103), *sostenuto e pesante* – que age tacitamente na construção de uma grandiloquência impossível a uma obra puramente fragmentária. Inaugura-se uma passagem “lenta e pesada”. Contrariando a lógica dinâmica mantida até *Rapt*, *Rondes* retorna em [48] a um nível muito próximo daquele da introdução, remetendo à mesma sensação de prévia, que introduz o *sostenuto*. Mais do que um *crescendo*, constroem-se explosões consecutivamente mais fortes. Se a serra apresenta em *Rondes* uma depressão maior agora no início, é porque tenciona um pico.

49

The image displays two systems of musical notation for measures 49 and 50. Both systems are marked "Sostenuto e pesante" with a tempo indication of a quarter note equal to 80. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The upper system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The lower system consists of a treble clef staff with a piano accompaniment of chords and a bass clef staff with a bass line. The piano part in the lower system is marked with a piano (*p*) dynamic.

Duas configurações distintas alternam-se entre os oito compassos de [49]; os acordes e a melodia. Existe um procedimento recorrente de lidar com a proporção em períodos determinados (de oito compassos, por exemplo), que segue ilustrada aqui. Há sempre uma dualidade: as notas acentuadas

e não acentuadas em *Augures*, ou ainda a alternância entre “ritmo simples” e “estrutura rítmica” identificados por Boulez. A dualidade não divide o período na metade aritmética, mas estabelece um cruzamento no qual a recorrência do primeiro elemento decresce e a do segundo cresce, ou vice-versa. Em [49] ocorre a mesma coisa. Os acordes, nos três primeiros compassos, se intercalam com uma nova formação, melódica. Observando a recorrência e intercalação destes dois elementos no período de oito compassos, se confirma o procedimento: o primeiro elemento (acordes), se apresenta por três, depois dois compassos, portanto decresce em recorrência. O segundo elemento (melodia), se apresenta por um, depois dois compassos, portanto, cresce. Além do contraste melodia-acorde, as duas estruturas diferem também por instrumentação, e construção harmônica. Os acordes tem uma construção triádica, incluindo as quintas paralelas, num modo dórico de mi bemol. A melodia tem o acompanhamento nas madeiras com forte recorrência das quartas, em fá eólio, sem feição muito definida. Mais do que o cruzamento dos modos, o contraste se faz entre a presença do sol bemol nos acordes, e o sol natural na formação melódica. Mais uma vez os modos se diferem por cromatismo de terça.

O clarinete baixo estabelece uma nova atmosfera soturna (nas quintas paralelas no *secondo* dos primeiros três compassos), junto com as cordas no acorde com sétima maior. No entanto, a grande ferramenta de recomeços, para além da tímbrica e da dinâmica, é a agógica. Não somente no sentido de andamento, mas sobretudo no de movimento, desenho, ao qual se aplica uma determinada orquestração. A ferramenta de recomeço de Stravinsky a que *Boucourechliev* diversas vezes se refere por “ponto zero”, corresponde ao *Ritornello*⁸. “Neste sentido, no ritornelo não são as matérias formadas que voltam, mas as forças que conectam fragmentos de matérias, que conectam transientes. No ritornelo a repetição é aquela que vai

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil Platôs (vol.4)* São Paulo: Ed.34, 1996a.

de uma matéria não formada à outras, não existem linhas fáceis de relações hereditárias, mas um contágio de micro-pontos soltos. O repetir é como que plantar um punhado de caos e dar-se conta de que as coisas proliferam como erva daninha, que plantada em um terreno se espalha em outros.⁹



A agógica de [49], com seus acentos repousados sobre os tempos regulares do compasso, instaura uma espécie de procissão, em mi bemol dórico, com forte presença do intervalo de sétima. Pela primeira vez na obra um tema reaparece – do número [28], em *Augures*, para o número [50], em *Rondes* – fluxo subterrâneo. É nesse caminhar estabelecido em [49] que a melodia no número [50] toma vulto, e nesse novo ambiente não se configura como um retorno (como se fosse uma re-exposição) do tema, preconizado no número [28].

Sacre não necessariamente está a serviço do *ritornello*, mas utiliza-se dele para imprimir todo o seu potencial dramático. O retorno do diferente, que potencializa o retorno do mesmo, nas recorrências da obra: o *crescendo* em serra, as explosões construídas em suspensões premeditadas, as frases deslocadas em oito compassos, as melodias modais justapostas em cromatismo de terça.

Considerando o andamento mais lento, o trecho que compreende do número [49] ao número [54], supera a grande sessão da “dança dos adolescentes”, não só em extensão, como em pressão sonora. Também o primeiro trecho no qual a agógica do compasso quatro por quatro está totalmente encarnada pelo material musical. Dentro de um panorama assimétrico, a regularidade torna-se quase dissonância.

⁹ Cf. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Ed. du Seuil, citado por Deleuze, G. e Guattari, F.. *Mil platôs*, vol.1. p. 14.

51

Um contraponto é adicionado em [51], num diálogo sutil entre movimento contrário e paralelo.

Em [52], retorna configuração de [50], com dois compassos a menos. É a retenção momentânea para a explosão em [53] – o número da partitura com maior quantidade de compassos até então, no qual o tema vive sua apoteose.

53

Tutti orquestral, em *ff*, a melodia modal alcançando a extremidade dos *Piccollos* e contrabaixos em mi bemol dórico. Nesse panorama de reiteração, pleno de modalismo, as trompas apresentam um material deformador. São intervalos específicos, adicionados como componentes tímbricos, numa extrapolação da orquestração. A sétima maior (do bemol – si bemol) e o tritono (do bemol – fa), se fundem num acorde diminuto com sétima maior adicionada. Antítese do modalismo, evolui cromaticamente, descendo em bloco paralelo com a estrutura homofônica da passagem, o que confere ainda mais peso aos batimentos entre Do e Si bemóis. Por um lado, ainda se nota a melodia, o baixo. Todo o modalismo está aí. Por outro, o acorde diminuto com sétima maior, que se desloca em movimentos paralelos descendentes incute na passagem uma sonoridade de desmoronamento com suas dissonâncias descendentes.

Desvio cromático

Aos poucos, como sob influência do cromatismo nas trompas (aqui na mão esquerda do *primo* e direita do *secondo*), as três notas iniciais, na reiteração da melodia modal, se transpõem em meio tom, num desvio cromático que dilacera completamente o modalismo. Mais uma vez, duas instâncias invertem suas posições. Cromatismo e modalismo efetuam seu *crossfade* no próprio tema de *Rondes Printanières*.

Rondes traz o signo do círculo. Começa e termina da mesma forma. A melodia folclórica e a sessão que agora inicia em [54] retomam materiais anteriormente apresentados. De certa maneira, *Rondes* abre-se, não para a memória, como se recapitulasse, mas para o esquecimento. Aquilo que repete aparece como inédito, tamanha urgência tensiva. Da apoteose que a precede, em [54] a partitura escapa velozmente pela “estrutura rítmica” e “ritmo simples” de *Rapt*. Já ao fim, *Rondes* não ensaia nenhuma direcionalidade, apenas retorno. Se em [46] a estrutura rítmica ia, no decurso de [47] cedendo supremacia ao ritmo simples, em *Rondes*, o ritmo simples atinge supremacia em apenas cinco compassos, retorna, repete a sua estrutura, que antes de se completar, mergulha, novamente, em *Tranquillo* – [56].

Abaixo uma transcrição das proporções da “estrutura rítmica” e “ritmo simples”, a partir de [54]:

- Ritmo simples – 1x
- Estrutura rítmica – 3x
-
- Ritmo simples – 2 x
- Estrutura rítmica – 1 x

[55]

Ritmo simples – 8 x

Estrutura rítmica - 0

.....(notar repetição do padrão de [54]:

Ritmo simples – 1x

Estrutura rítmica – 2x

.....

Ritmo simples – 2x

Estrutura rítmica – 1x

Jeux des cites rivales é uma sequência de oposições, em si, e com relação ao fluxo precedente. Em linhas gerais, muito embora com largo uso de justaposições e interpolações, os movimentos anteriores constroem dramaticidades bem definidas. Ora por germinação, como na introdução, onde o uno – fagote, vai dando lugar ao múltiplo, ora por um “*crescendo* em serra”, estrutura direcional não-linear, de recuos e explosões dinâmicas, em variações métricas e de densidade. Cerca de um terço da obra transcorreu e já realizou grandes arcos dramáticos. Em *Jeux des Cités Rivales* a obra sai de um momento de “engendrar a si”, e encontra-se em estado pleno – mais que uma justaposição de forças, uma justaposição de fortes. Não oposições em si, como antecedente-conseqüente, mas como conseqüente-consequente: afirmações encadeadas.

57

The image shows a musical score for measures 57-62 of 'Jeux des cités rivales'. The score is in 2/4 time, marked 'Molto allegro' with a tempo of quarter note = 168. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melodic line is labeled 'Melodia 1'. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p', and articulation marks like 'acc' and 'stacc'.

Os primeiros 6 compassos apresentam três idéias musicais distintas. Nos dois primeiros, como uma espécie de introdução, o jogo de sétimas e trítomos, com os tímpanos dobrados com tubas e

trombones. No terceiro e quarto uma melodia (chamada aqui de “melodia 1”, apenas para facilitar sua identificação na análise) harmonizada do mesmo modo de [43] (ver análise de *Jeu Du Rapt*), na qual as terças paralelas se relacionam de modo a causar batimentos de segundas, construindo uma tímbrica característica. No quinto e sexto compassos, uma variação do “motivo rítmico”, com ênfase na sétima sol# - fa#, com metais e percussão, se sobrepondo à continuação da textura em terça nas cordas.

Em [58] a primeira oposição – melodia 1 x motivo rítmico se apresentam novamente com métricas um pouco distintas. Diferentemente do identificado por Boulez em [46] quando identifica “ritmo simples” e “estrutura rítmica”, num intercâmbio de direcionalidades, aqui a justaposição acontece pura e simplesmente sem a construção de *crescendos* ou *decrescendos* de estruturas, para serem interrompidas pelo motivo rítmico que iniciou o movimento, fechando a sessão. Dois acordes diminutos prolongados por uma mínima com fermata, ligada a uma colcheia, pontuam esse final (quatro antes de [59]), assim como também no fim do

movimento, duas notas longas pontuam a passagem para *Cortège Du Sage*. Apesar da fragmentação, subsistem mecanismos formais simples, que fazem transcorrer os quadros.

59

Além da maneira de organizar as terças de modo a obter os batimentos de sétimas e segundas, uma outra semelhança se faz com

[43]: uma espécie de “pedal em trítone”. Numa construção modal é freqüente e usual o uso de uma nota pedal sob o qual se estabelece um fluxo melódico. Aqui o trítone poderia ser associado à sobreposição de duas notas pedais, dialogando com as respectivas “tonalidades” sobrepostas. No entanto, nenhuma das notas do trítone seja em [59] ou em [43] está fixada na tônica da melodia à que poderia estar associada. Mais do que uma nota estrutural para uma determinada melodia, a sonoridade do trítone entra como elemento homogenizador num ambiente de paralelismos dissonantes.

60

A tribo rival se revela numa melodia sem o *marcato* da anterior, numa instrumentação restrita às madeiras. A oposição à estrutura anterior é clara, no entanto, seguem as terças e segue a ambigüidade modal. Tanto aqui quanto lá,

embora a sobreposição de modos seja uma maneira bastante viável de explicar teoricamente o surgimento das dissonâncias, é mais um jogo na malícia das terças que gera a sobreposição e não o contrário. O canto paralelo em terças é uma organização musical presente em folclores de diversos lugares. Afinidades harmônicas específicas, adequações a tessituras vocais determinadas, e sabe-se lá que muitos outros aspectos não se coadunam para fazer uma estrutura musical ser recorrente em povos diversos. A melodia se refrata nas variações modais de suas terças, como se submetida a tribos que embora com costumes semelhantes (como o cantar em terças), se diferenciavam pelo modo, no manancial maravilhoso de imprecisões das culturas populares. A ambigüidade é realçada num contraponto de bordadura e retardo, cujas notas coincidem com àquelas as quais os modos cambiam. Logo em seguida, a melodia 1 retorna, está instaurado o jogo de oposições.

61

sua ambigüidade harmônica, são acontecimentos unos, tudo se desenvolve em bloco. Em [61], essa tendência se rompe com o movimento autônomo nos contrabaixos em *pizzicato*, e com os trilos na viola e clarinetes. Estruturados em padrões diatônicos; quintas, quartas e segundas maiores, no percurso de 32 tempos de [61], completam uma octatônica.

62

reiteram, sua feição modal fica mais definida, sem ambigüidades internas, momento no qual a oposição se dá com a justaposição mais veloz entre melodia e motivos rítmicos, bem como o baixo com a bordadura constante mi-fa#, notas que geram antagonismo com a região de mi bemol lídio, estabelecido pela melodia 1.

63

Uma cadência entre as tríades Ab – Dm pontua a melodia 1 numa interpolação que lembra a oposição entre ritmo simples e estrutura rítmica.

64

Em [64] se inicia a última sessão do movimento. A sequência de oposições rítmicas de [63] prepara um ambiente onde a estabilidade, sem tantos entrecortes, se configura como um ponto de chegada, grandioso.

Um novo material se justapõe à melodia 2, com as tubas, numa bordadura sobre sol #. Desde o início de *cités* há sempre um jogo binomial. Não se trata de uma oposição arquetípica entre uma estrutura e a outra, ou como se poderia supor, entre melodia 1 e melodia 2. Ora pelo aspecto harmônico, ora pelo aspecto rítmico-métrico, cada bloco de *cités*, incorpora seu próprio jogo de forças e se caracteriza por ele. A melodia 2 prossegue por [64] até o final do movimento em [66]. É a tuba que oscilando na bordadura desenvolve uma melodia nas “notas pretas”, suficientemente eloqüente para criar uma oposição à melodia 2, que transcorre nas “brancas”. O bumbo sinfônico vai pontuando seguidamente, em emíola, o transcurso medido da tuba, e de fato, já é um eco do cortejo, que se seguirá.

Curioso notar que, tanto Boucourechliev, quanto Boulez e mesmo Messiaen, não analisam uma passagem específica de *Cités*. Boucourechliev se limita a chamar atenção para a recorrência da dialética entre acentos isolados e a métrica (relativo à “ritmos simples” e “estrutura rítmica”). Boulez atenta para a frase final, na tuba, que apresenta um jogo métrico que elide *Cortège Du Sage* (ver sobre isso na próxima parte dedicada a *Cortège Du Sage*).

De certo modo, *Cités* rompe com uma linha de força que legava à métrica um protagonismo no sentido de linguagem, com seus mecanismos de crescer e decrescer, personagens rítmicos e interpolações. *Cités* não oferece o objeto dos analistas acima, pois seus blocos perdem o jogo de direcionalidade, e rompem com as lógicas de interpolação. São portanto pouco comentados, da mesma forma como passagens que não corroboram a octatônica interessam menos à Toorn. Não se por trata porém de estabelecer aqui o mito da análise completa – a natureza do olhar é sempre focal.

No entanto é possível ver o nascimento de mais uma linha de força de análise, que diz respeito a uma gradação de articulação e desarticulação. *Sacre* não é engajamento no sentido de renovação da linguagem, propondo um novo sistema para o futuro, mas opera o tempo inteiro com a eminência de sua desarticulação. Ao comparar o modo de construção na *Sagração* à construção de “arcos”, se falou em estruturas de pedras justapostas, sem argamassa, que permanecem juntas devido à compressão, ao peso de um material sobre o outro, muito mais do que a sua torção ou amarração (ver capítulo *Augures*). No vão livre de um arco feito de pedras justapostas, existe um risco maior, instabilidade. Desabamento, ruptura, corte – o que para o público dos *Ballets* operava como dramaticidade, no seio da obra incorpora sobretudo sua natureza, mais do que um lance premeditado de construção. Stravinsky arrisca um jogo no qual é possível desarticular a si mesmo. No entanto, *Sacre*

oferece um organismo de suporte a uma atitude que John Cage levaria a outros extremos. A obra propõe um léxico, um repertório de gestos, e se mantém em conexão com seu público pela manutenção desses elementos, mesmo quando esvaziados de “linguagem”. É a oportunidade que Stravinsky gera, para ele mesmo, de compor para além dos seus estratégias. A palavra mágica surge quando há muito perde seu significado literal, instituído pela razão. É exatamente o que ocorre quando em *Cités*, se opõem “ritmo simples” e “estrutura rítmica” sem a propriedade de comando de um sobre o outro, como Boulez identifica em [46]. A Boulez interessa [46] e não *Cités*, porque aqui, encontra-se esvaziado esse “sentido de linguagem”, que despertou o olhar de Boulez no movimento precedente. No entanto, é aí que olhar para *Cités* gera uma nova linha de força: o da desarticulação. Fica o gesto, esvazia-se o procedimento. Sai o comando, entra a palavra mágica.

Para romper com um discurso linear Stravinsky teve de operar com pequenas “máquinas”, mecanismos de gerar sentido nas assimetrias. Derrota assim a linearidade até chegar nas Cidades, onde o combate já não é mais contra a linearidade, e sim contra a própria sistemática em torno do rompimento, segregações mediadas. Os blocos dissolvem as relações causais, não há jogo de espelhos. Ele é agora instituindo pela pura e simples diferença.

O cortejo não é algo que se materializa repentinamente. O motivo das Tubas interliga o movimento anterior literalmente trazendo o cortejo com ele. Boulez atenta para o comportamento rítmico deste tema de interligação, com a transcrição abaixo (BOULEZ, 1995 p.88).



O que se infere da transcrição é o comportamento assimétrico, aqui medido pelo número de compassos quaternários, que decresce – 5, 4, 2, para crescer e estabilizar em *Cortège* - 3 - 4 - 4 (de acordo com diagrama ao lado, retirado de BOULEZ, 1995, p.88). O presente movimento configura-se nessa regularidade engendrada de assimetrias. O cortejo evolui numa quadratura regular, na qual os

padrões rítmicos vão se sobrepondo em loop, atingindo uma grande massa sonora.

O cortejo consolida um novo tipo de organização, no qual os blocos não operam mais com procedimentos de direcionalidade ou espelhamento, desarticulando operações lógicas de interpolação, que o movimento precedente já preconizava. No entanto, ao se distanciar das oposições de *Cités*, aos poucos, a obra presentifica uma nova linha de força: a reiteração. No entanto, ao contrário de outras características já supra identificadas, a reiteração em *Sacre* não se caracteriza como uma nova constituinte estrutural, funcionando mais como um elemento modulador, como densidade, amplitude e atividade. É pela força da reiteração que as mesmas características harmônicas e rítmicas que perpassam toda a obra se diferenciam em *Cortège*, e sob essa ótica, se desvela mais um vetor subterrâneo. Cada movimento, mesmo preservando características comuns, destaca uma linha de força. É o grande paradoxo da unidade e direcionalidade de *Sacre*: a fragmentação que alimenta ressonâncias, recorrências e sentidos. Sob o aspecto da reiteração é possível traçar mais um arco independente, assim como foi possível identificar uma grande estrutura de *crescendo* em “serra” até Rondes (ver análise de Rondes). O arco tensivo de *Cortège* nasce como um fio tênue na primeira nota de *Sacre*. A energia da reiteração está presente, mas ao mesmo tempo sempre negada, como no tema do fagote inicial que retorna ainda na primeira página, porém sempre modificado, como se o material lutasse contra a mecanicidade da repetição. O aspecto “orgânico” presente na introdução liberta o material, assim como a selvageria dos acentos deslocados de *Augures* subverte o acorde intermitente, e assim por diante; dos personagens rítmicos às passagens frisadas por Boulez em sua análise do ritmo na *Sagração*, tudo é oposição à estática da reiteração e gera tensão com ela. Nos blocos de *Cités Rivalentes* a estrutura reiterada de *Cortège*

já tem forte eco: os blocos vão cedendo aos poucos à estrutura reiterada na medida em que não criam mecanismos rítmicos de direcionalidade (como por exemplo, aquele que opõe em relação de causa e efeito “ritmo simples” e “estrutura rítmica” em [46]). O tema da Tuba, transcrito por Boulez (em quadro acima), ainda lampeja um comportamento que dissolve a reiteração em seu mecanismo métrico, mas já propõe a passagem de sua estrutura de direcionalidade 5-4-2-3-, para a estrutura de reiteração 4-4 de *Cortège*. Assim, o momento final de *Cités* rompe ligeiramente com as oposições estanques para atingir as regularidades do movimento seguinte antes do esgotamento total do material.

Inúmeras constantes de *Sacre* continuam em *Cortège*, no entanto, ao invés de identificar processos emblemáticos de movimentos anteriores, aqui se fará um esforço por cortar a obra no sentido de suas estruturas reiteradas. Para tanto, em cada um dos cinco grupos de quatro compassos que formam o movimento, serão identificadas camadas distintas de reiteração. Uma camada se distingue da outra pela sua extensão métrica; aqueles elementos que transcorrem nos quatro compassos, formam uma camada maior do que elementos que se repetem a cada dois ou três tempos. Nesse sentido é possível ver *Cortège* como uma espécie de sobreposição de *loops* de tamanhos distintos. Não são exatamente *ostinatos*, pois não se caracterizam tanto pela repetição sistemática de um mesmo desenho de acompanhamento, e nem sempre são a repetição literal do material. Apenas fazem transcorrer seu percurso em “janelas” de tamanhos definidos e contrastantes entre si. Um cortejo realmente é feito de um grande passo regular, que incorpora os passos regulares de seus caminhantes, no entanto, diferentemente de uma marcha, cada caminhante assume a regularidade exata e pessoal de seu próprio passo.

[67]

A primeira camada é representada pelo tema da trompa, que se destaca de todo o resto. Aqui, apresenta uma periodicidade de seis tempos soando, e seis tempos em

pausa. Na realidade, a primeira camada servirá de elemento de elisão para a segunda, com o tema da trompa interligando as quadraturas.

A segunda, se caracteriza por estruturas de quatro compassos, em passo binário, e compreende a melodia que veio do movimento anterior e se completa em quatro compassos com as Tubas, os contrabaixos que em colcheias realizam um desenho, sempre em trítomos, que se completa a cada dois compassos, além das trompas cuja mesma sequência se repete após quatro compassos.

A terceira camada compreende apenas um pulso ternário, que realiza uma oposição às estruturas quaternárias e binárias do cortejo.

A quarta camada se constitui por elementos em colcheias intermitentes, em altura constante, como uma nota pedal. O tímpano e o contra-fagote na nota ré, e os fagotes na nota Sol#, que com esses estabelecem um “pedal trítono”.

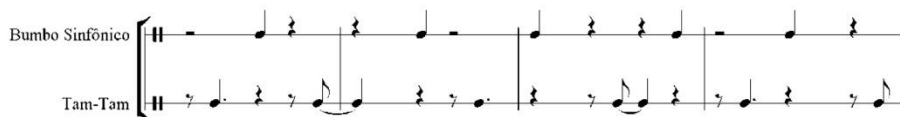
É notável que toda a atividade dos instrumentos graves, contra-fagotes, fagotes e contra-baixos, estabelece a relação de trítono, sendo que o contrabaixo oscila para cima e para baixo em segundas e terças, que o destacam do uníssono em ré com o contra-fagote e os tímpanos. Na região aguda, as segundas são muito mais perceptíveis como intervalo definido, ao passo que no grave, essas dissonâncias se amalgamam mais à forma de ruído, operam mais como densidade que como tensão.

[68]

A primeira camada rompe com a estrutura de “passos regulares” de [67]. A melodia na trompa se destaca do conjunto, saindo do mecanismo de repetição, embora mantendo as mesmas notas. É a manutenção do sutil jogo de direcionalidades dentro de uma assimetria. Em [67] forma um bloco de 12 tempos (contando com as pausas), um antes de [68] inicia um novo bloco agora com 13 tempos, e finalmente 17 tempos (que ultrapassam os limites de [68] até [69]).

A segunda camada, com as tubas e as trompas, incorporando os Oboés (que perfazem um padrão que se repete nos próximos quatro compassos). O baixo, que antes progredia numa periodicidade de oito tempos, agora se estrutura num padrão de 16 tempos junto com cellos e violas, numa sequência de oitavas intercaladas de trítonos.

Na terceira camada permanece o antagonismo do “passo 3”, no qual o Bumbo e o Tam-tam, se contrapõem às estruturas da segunda camada.



A quarta camada permanece tal qual [67].

Em [69] a partitura transcorre com a mesma organização, numa estabilização de [68]. Um jogo notável de simetria se esconde na primeira camada. A trompa, que até então não encontrava um passo regular, chega a um padrão fixo a partir da retomada, exatamente na metade do movimento. O *Cortège* se desenvolve em 100 passos, a trompa retorna exatamente no 50º tempo do movimento (metade do terceiro compasso após [69]). Essa exatidão aritmética, que cinde o movimento em dois, confere um potencial simbólico ao “cortejo do sábio”. É como se, para além do cortejo, que transcorre na sobreposição de camadas, houvesse uma metáfora a cerca da própria unidade do caminhar – estrutura eminentemente binária: Um - “progressões assimétricas”. Dois - “reiteraões simétricas”. O primeiro pé, colocado à frente do corpo, estabelece a “progressão assimétrica”, a direcionalidade, o segundo pé, seguindo o primeiro, inicia um movimento de reiteração: caminha-se.

Existem duas metades no passo do cortejo. Uma é a do sábio, a outra é a do cortejo que o acompanha. O que diferencia uma metade da outra, para evitar uma explicação meramente metafórica, é o número [71], que consiste em um silêncio de quatro tempos (com fermata). Contando esse silêncio, o movimento tem 100 tempos exatos, sendo a sua metade marcada pela camada 1 nas trompas, como referido acima. No entanto, ao se desconsiderar [71], tomando como *Cortège* apenas o tropel, ou seja, aquilo que soa, a obra passa a ter 96 tempos, sendo a sua metade exatamente a explosão de [70], transcorridos 12 compassos de 4 tempos desde [67], tendo agora a partir de [70] 8 compassos de 6 tempos (note a relação binária entre tempos e compassos). Independente da noção de metade, é em [70] que se inicia a segunda seção de *Cortège*.

A primeira camada, com as trompas, estabelece um padrão de 8 tempos. De seu retorno, dois antes de [70], até o final de [70], há 54 tempos, o que impossibilita a disposição regular dos padrões de oito tempos. Stravinsky dispõe os padrões de oito tempos da trompa entre duas arestas de três tempos, no início e no final. Desse modo, o tema nas trompas permanece ligando as quadraturas estabelecidas pelas outras camadas, sempre ultrapassando os limites do compasso, agora de seis tempos.

A segunda camada, com formações quaternárias, prossegue com as Tubas inexoráveis desde *Cités* e com os Oboés+Trompas (quinta e sexta), vindos já desde [68], com reforço nas Flautas, Corne Inglês e Trompetes. Uma estrutura deixa de fazer parte da segunda camada – as cordas agora integram uma camada cromática autônoma – enquanto que uma nova aparece, e se compõe de dois intervalos que dialogam fortemente com o tema das

trompas da primeira camada: uma sexta menor ascendente, seguida de uma quarta aumentada, em defazagem:

The musical score shows four staves. The top three staves (Clarinete, Trompete Piccolo, Trompete) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. They play a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half). The bottom staff (Trombone) is in bass clef with the same key signature and time signature. It plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

*instrumentos transcritos na nota em que soam.

A terceira camada, que em seu passo ternário estabelecia uma tensão métrica com o compasso de 4 tempos, se encaixa no compasso de 6, mantendo a regularidade do início, agora se somada aos tímpanos, e Pratos além do Tam-Tam.

A quarta camada, com os fagotes e contra-fagotes, segue, também, tal e qual no início.

[70] transcorre em oito compassos. Com exceção das cordas, os quatro primeiros são idênticos aos quatro últimos. Momento onde a força de reiteração atinge um expoente – estruturas internas, reiteradas para além de si mesmas, na reiteração de todo o bloco. A metade, que se divide na metade.

[71]

O movimento faz emergir uma massa eloqüente, feérica, na medida em que avança, num pico de pressão sonora dos mais potentes da obra. A potência do sábio, ao contrário, culmina num silêncio profundo, que para a multidão expectante, tem ares de pausa dramática.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera, covering measures 71 to 73. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and a choir. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Flute in C (Fl. c-a. (C)), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in D (Cl. picc. (D)), Clarinet in Bb (Cl. (B)), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet in D (Tr-ba picc. (D)), Trumpet in C (Tr-ba (C)), Trombone (Tr-ni), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Gong (Gr. c.), Triangle (T.-l.), and Cymbals (Casso). The choir part is labeled 'Cor.' and includes parts for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is marked with '71' in a box at the top right and '73' at the bottom right. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is published by G. Ricordi, as indicated by the logo at the bottom right.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- AGAWU, Kofi. “*Stravinsky’s Mass and Stravinsky Analysis*” *Music Theory Spectrum*, 2. 1989. Pgn, 139-141.
- BALOUGH, Teresa. *A musical Genius from Australia*. Selected Writings by Percy Grainger. Music Monographs, n.4 Nedlands: University of Western Australia Press.
- BAKHTIN, Mickail. *Problems on Dostoyevsky’s Poetics*. Univ. of Minessotta Press. 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres, and other late essays*. University of Texas Press, 1986.
- BERGER, Arthur. “*Problems of Pitch Organization in Stravinsky*”. In *Perspectives on Schönberg and Stravinsky*. Ed. Benjamin Boretz – Edward T. Cone. Princeton University Press, 1968.
- BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Washington University Press, 1973
- BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger’s contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987.
- BLAKING, John. *Muisc, Culture and Experience*. University of Chicago Press, 1982.
- BOHLMAN, Philip. *Ontologies of Music / Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.
- BOUCOURECHLIEV, André. “*Igor Stravinsky*”. Holmes & Meier Publishers. 1988. BOULEZ, .
_____. *Lê Langage Musical*. Paris: Fayard, 1993.
- BOULEZ, Pierre. “*Apontamentos de Aprendiz*”. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. Perspectiva. 1995.
_____. Le timbre et l’écriture, le timbre et le langage. In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). *Le timbre, métaphore pour la composition*, pp. 541-549, Paris: IRCAM, Christian Bourgois, 1991.
- BRANDSTETTER, Gabriele. *Ritual as Scene and Discourse: Art and Science Around 1900 as Exemplified by Le Sacre du Printemps*. *The*

World of Music 40(1), 1998, p. 37-59.

BÜRQUER, Peter. *Theory of Avant-Garde*. New York, 1982.

CASELLA, Alfred. 1924. "Tone-Problems of Today." *Musical Quarterly* 10: 159–71.

CLARKE, E. / KRUMHANSL. *Perceiving Musical Time*. *Music Perception*, 7. 1990

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Norton, 1992.

COOK, Nicholas. *The Perception of Large-Scale Tonal Closure*. *Music Perception*. 5, 1987.

COSTÈRE, Edmond. *Lois et styles des harmonies musicales*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1954.

CRAMER, Alfred. Schoenberg's *Klangfabermelodie*: a principle of early atonal harmony. In: *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, pp. 1-34, Spring 2002.

CRAFT, Robert. *Stravinsky: crônica de uma amizade*, trad. Eduardo F. Alves. São Paulo: Difel, 2002.

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell University Press, 1983.

DAHLHAUS, Carl. EGGBRECHT, Hans Heirich. *Was ist Musik?*. Wilhelmshaven, 1987.

DELEUZE, Gilles: GUATTARI, Félix, *Mil Platôs (vol.4)* São Paulo: Ed.34, 1996a.

DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*, Trans. Alan Bass, Chicago, 1982.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2v., 6ª ed. Paris: Durand, 1912.

EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, 1990.

FERRAZ, S. . Ritornelo: Composição por deformação. In: XI Encontro Anual da Anppom, 1998, Campinas. Anais do XI Encontro Anual da Anppom. Campinas : UNICAMP, 1998. p. 143-147.

FERRAZ, S. A Ritmica da Sagração da Primavera de I.Stravinsky. 2009. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

FERRAZ, Silvio (1998). Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX. S.Paulo: EDUC/Fapesp.

FERRAZ, Silvio. *Cinco invenções sobre diferença e repetição: composições e análise*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1990.

FERRAZ, Silvio. Elementos para uma análise do dinamismo musical. In: *Cadernos de estudo: Análise Musical*, nº 6/7, pp. 18-32, São Paulo: Atravez, fevereiro de 1994.

FERRAZ, Silvio. Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música? In: *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*, v. 2, pp. 515-521, Belo Horizonte: UFMG, abril de 2001.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERNANDES, Marlene Migliari. *Processos de estruturação em Villa-Lobos: Erosão (Poema Sinfônico 1950)*. Rio de Janeiro: edição da autora, 1999.

FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001

FORTE, Allen. *Contemporary Tone Structures*. New York, Columbia University Press. 1955.

FORTE, Allan. *Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music*. Perspectives of New Music, 1972.

FORTE, Allen. "The harmonic organization of the Rite of Spring". New Haven and London Yale University Press. 1978.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973a.

FORTE, Allen. The Basic Intervals Patterns. In: *Journal of Music Theory*, 17/2, pp. 234-273, 1973b.

FORTE, Allen. New Approaches to the Linear Analysis of Music. In: *Journal of the American Musicological Society*, v. XLI, n. 2, summer, 1988.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do Discurso*. Gallimard, 1971.

GARNETT, James. *Complexity in Music: Studies in compositional, theoretical and Analytical Thought*. Oxford Phd Diss. 1993.

GREY, Cecil. *A Survey of Contemporary Music*. Oxford University Press, 1924

GREETZ, Clifford. *Art as a cultural system*. Modern Language Notes, 1976.

GJERDINGEN, Robert. *An Experimental Music Theory?*, 2001.

HANSLIK, Eduard. *Do Belo Musical*. Edições 70, 2002.

HILL, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge U.P., 2000.

- HORLACHER, Gretchen. Running in place: sketches and superimposition in Stravinsky's music. In: *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, pp. 196-216, Fall 2001.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London, 1988.
- KELLNER, Hans. *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*. Madison, 1989.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- KORSYN, Kevin. *Beyond Privileged Contexts*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001.
- _____. *Brahms Research and Schenker's Organicism Reexamined*. In *Rethinking Music*, Oxford University Press, 2001.
- KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice*, Berkeley, 1990.
- LACERDA, Marcos Branda. *Pribaoutki* de Igor Stravinsky. In: *Revista Música*, v. 9-10, pp. 217-246. São Paulo: Departamento de Música ECA-USP, 1998-1999.
- LAMBERT, Constant. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. London, Faber and Faber, 3a ed. 1966.
- LERDAHL, Fred. JACKENDORF, Ray. *A generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, 1996.
- LEVY, Fabien. <http://www.fabienlevy.net/en/theorie/Tindexbr.html> , 2002.
- LOYD, Albert L. *Folksong in England*. Lawrence and Wishart, London, 1967.
- LIVINGSTONE, Frank. "Did the Australopithecines Sing?" *Current Antology*, vol, 14. 1973
- LOYD, Stephen. *Grainger's Original Compositions*. Percy Grainger Centennial Volume. Nedlands, 1982.
- MARTINEZ, José Luiz. *Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.
- _____. *Icons in Music: a Peircean Rationale*. *Semiotica* 110(1/2), 1996, p.57-86.
- _____. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.
- _____. *Semiosis in Hindustani Music*, 2ª edição revisada. Delhi: Motilal Banarsidass, 2001.

- MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- MAWER, Deborah. *Darius Milhaud: modality and structure in music of the 1920s*. Aldershot, England: Ashgate, 2000.
- MEYER, Leonard, B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia, 1989.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MESSIAEN, Olivier. “*Traité de Rythme, de Couleur, et D’ornithologie*”. Alphonse Leduc, 1995.
- _____. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- MOLINO, Jean. *Fait musical ET sémiologie de la musique*. Musique en Jeu nº17.
- MOONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Switzerland, 1992.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Civilização Brasileira, 2005.
- MUGGLESTONE, Erica. *Guido Adler’s The Scope, Method, and Aim analytical commentary*. Yearbook for traditional music. V.13. 1982.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *O compabé entre Cronos e Orfeu*. Via Lettera, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, éd, 1987.
- NIETZSCHE, Frierich. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Frederich. *Humano Demasiadamente Humano*. Cia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Frederich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Cia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Frederich. *Vontade de Potência*, 1881. Liv. III, tomo II, item 27.
- OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1998.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony: creative aspects and practice*. London: Faber and Faber, 1978.
- POUSSEUR, Henry. Stravinsky selon Webern selon Stravinsky. In: *Musique em jeu*, n. 4, pp. 20-47, 1971.
- REISS, Thimoty. *The discourse of Modernsim*. Ithaca, 1982.

ROSEN, Charles. *Sonata forms*. Revised Edition. New York e London: Norton, 1988.

SADAÏ, Yizhak. *De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (quelques réflexions sur le paradigme d'une science de la musique)*. Musurgia, 1995.

SAMSON, Jim. *Analysis in Context/ Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005a.

SCHENKER, Henrich. *Free Composition*, Citado por FINK, Robert. *Going-Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface / Rethinking Music*, Oxford, 2001. Trad. Do Autor

SCHENKER, Henrich. *Das Meisterwerk, II Jahr, 39*. Citado por Robert Fink in *Rethinking Music*, Oxford, 2001. p. 120

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia* [1948]. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Armonía* [1922]. Tradução para o espanhol de Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1979. *Harmonia*. Tradução para o português de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

_____. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1993.

_____. *Style and idea*. Edited by Leonard Stein. Berkeley (LA): University of California Press, 1984.

PASSTILLE, William. *Goethe's Influence on Schenker's Thought*. In Hedi Siegal (ed.). *Schenker Studies* (Cambridge, 1990), 37, 42

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

_____. The problem of prolongation in Post-Tonal music. In: *Journal of Music Theory*, n. 31, pp. 1-21, 1987.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. de Stella R. O. Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. 1962. *Expositions and Developments*. New York: Doubleday.

STRAVINSKY, Igor. *Rite of spring (le sacre du printemps) sketches*. Boosey and Mawkes, 1969.

- _____. *The Rite of Spring for Piano Four Hands*. Dover, 2005
- _____. *The Rite of Spring in full score*. Dover Publications (January 1, 1989)
- _____. *An autobiography* [1936]. New York e London: Norton, 1962.
- _____. CRAFT, Robert. *Memories and Comentararies*, University of California Press, 1981, p. 98. Trad. do Autor
- TARUSKIN, Richard. [1987] 1990. “*Chez Petrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky*.” In *Music at the Turn of the Century*. Edited by Joseph Kerman. Berkeley: University of California Press. Originally in *Nineteenth Century*.
- _____. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Berkeley: University of California Press.
- _____. Russian folk melodies in *The Rite of Spring*. *Journal of the American Musicological Society*, 23, 1980, p. 501-43.
- _____. From *Firebird* to *The Rite*: Folk Elements in Stravinsky’s Scores. *Ballet Review* 10(2), 1982, p. 72-87.
- TOORN, Pieter C. Van den. “*Stravinsky and the Rite of Spring*”. University of California Press, 1987.
- _____. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- _____. 2000. “Will Stravinsky Survive Postmodernism?” *Music Theory Spectrum* 22: 104–21.
- TYMOCZYO, Dmitri. 1997. “The Consecutive Semitone Constraint: A Link Between Impressionism and Jazz.” University of California Press, 2002.
- _____. Stravinsky and the octatonic: a reconsideration. In: *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, pp. 68-102, Spring 2002.
- WALSH, Stephen. “*Stravinsky: a creative spring*”. *Russia and France, 1882-1934*. _____ . “*The Music of Stravinsky*”. Chapman & Hall Inc. 1988.
- WEITZ, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, p.27-35. / *The Opening Mind: A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago, 1977.

WHITTALL, Arnold. *Music Analysis as Human Science?* Music Analysis 1:1, 1982.

_____. *Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*. In *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.p.74

ZENCK, Martin. Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*? *The World of Music* 40(1), 1998, p. 61-78.

WILLIAMS, Alastair. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot, 1997.

WÖLFFIN, Heinrich. *Principles of Art History*. New York, 1950.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York, 1994.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.