

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ASPECTOS DE TEMPO E ESPAÇO MUSICAIS
EM OBRAS DE GIACINTO SCELSI E LA MONTE YOUNG

JEAN-PIERRE CARDOSO CARON

RIO DE JANEIRO, 2007

ASPECTOS DE TEMPO E ESPAÇO MUSICAIS
EM OBRAS DE GIACINTO SCELSE E LA MONTE YOUNG

por

JEAN-PIERRE CARDOSO CARON

Dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação em Música do
Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial
Para a obtenção do título de Mestre,
Sob a orientação do Professor Dr.
Marcos Vieira Lucas.

RIO DE JANEIRO, 2007

C293 Caron, Jean-Pierre Cardoso.
Aspectos de tempo e espaço musicais em obras de Giacinto Scelsi e
La Monte Young / Jean-Pierre Cardoso Caron, 2007.
x, 114f. + 1 CD-ROM

Orientador: Marcos Vieira Lucas.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

1. Scelsi, Giacinto, 1905-1988. 2. Young, La Monte. 3. Tempo (Música). 4. Música – Séc. XX. 5. Espaço e tempo em arte. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.22



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

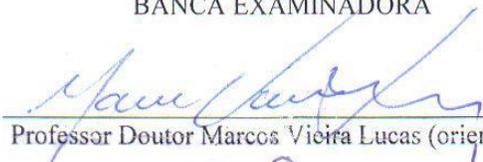
**“ASPECTOS DE TEMPO E ESPAÇO EM OBRAS DE GIACINTO
SCELSI E LA MONTE YOUNG”**

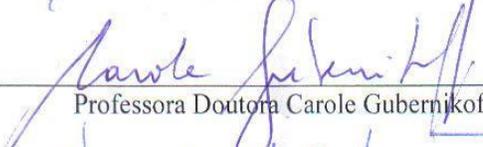
por

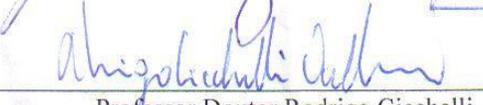
Jean-Pierre Cardoso Caron

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)


Professora Doutora Carole Gubernikoff


Professor Doutor Rodrigo Cicchelli

Conceito: Aprovado

AGOSTO DE 2007

AGRADECIMENTOS

a Marcos Lucas, por me acompanhar durante o processo de escrita da presente dissertação

a Carole Gubernikoff, por me ensinar, ainda durante a graduação, o valor e a alçada do pensamento filosófico e musical

a Ricardo Tacuchian, pela amizade e companheirismo que mantivemos por todo o nosso convívio de aluno e professor

aos membros da banca, Rodrigo Cichelli e Gubernikoff, pela pertinência e auxílio de suas sugestões.

Ao CNPq e à Faperj, pelos incentivos que tornaram possível a realização deste trabalho.

a meus pais, pelo apoio sempre presente.

a Hannah, por me aturar durante a (difícil) gestação deste trabalho.

CARON, Jean-Pierre C. *Aspectos de tempo e espaço musicais em obras de Giacinto Scelsi e La Monte Young*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A música do século XX trouxe uma radical transformação não apenas da harmonia, entendida como as relações frequenciais no espaço, mas também do tempo. O presente trabalho se propõe a oferecer uma abordagem possível para esta questão, a partir do confronto com dois compositores que problematizam o espaço e o tempo musicais: Giacinto Scelsi e La Monte Young.

Para tanto, apresentaremos duas abordagens do tempo musical: Jonathan Kramer e Carole Gubernikoff; e duas teorias de estruturação do espaço: Ivan Wyshegradsky e Harry Partch. Este referencial deverá ser articulado com as análises na tentativa de constituir uma contribuição original ao estudo do tempo e espaço musicais na contemporaneidade.

Palavras-chave: Tempo musical; Espaço musical; Giacinto Scelsi; La Monte Young

CARON, Jean-Pierre C. *Aspects of musical time and space in works by Giacinto Scelsi and La Monte Young*. 2007. Master Thesis (Mestrado em Música)- Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Twentieth century music has brought a radical transformation of the notions of harmony (the spatial relations between frequencies), but also of musical time. The present work proposes a suitable approach to the subject through the examination of two composers whose works shed new light upon musical time and space: Giacinto Scelsi and La Monte Young.

Two approaches of musical time will be presented: Jonathan Kramer and Carole Gubernikoff, along with two theories of musical space: Ivan Wyshegradsky and Harry Partch. These references will be articulated with the analysis in an attempt to construct an original contribution to the study of these dimensions in contemporary music.

Key-words: Musical time; Musical space; Giacinto Scelsi; La Monte Young

SUMÁRIO

Lista de quadros e figuras.....	vii
Lista de anexos.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
<i>PARTE 1- Fundamentos</i>	
CAPÍTULO 1- Tempos Musicais.....	9
1.1. Um ou vários tempos?.....	9
1.2. Tempos musicais.....	12
1.2.1. Linear e não-linear.....	13
1.2.2. Taxonomias.....	15
1.3. A virtualidade e a representação intrínseca.....	20
1.3.1. Duração e instante.....	22
1.3.2. Plano de imanência.....	25
1.4. Conclusão.....	27
CAPÍTULO 2- Espaços sonoros.....	30
2.1. Wyshnegradsky e a Pansonoridade.....	31
2.1.1. Espaços sonoros.....	35
2.1.2. Espaços não-oitavantes.....	37
2.1.2. Relações entre espaços.....	38

2.2. Partch e a Monofonia.....	39
2.2.1. Operações com os intervalos.....	40
2.2.2. Identidades.....	42
2.2.3. Nexos numéricos.....	44
2.2.4. Identidades superiores.....	46
2.3. Conclusões.....	48

PARTE 2- Análises

CAPÍTULO 3- Giacinto Scelsi: <i>Dharana e Elegia per Ty</i>	52
3.1. Apresentação e trajetória.....	52
3.2. Escolha das obras e metodologia de análise.....	56
3.3. <i>Dharana</i> (1975) para violoncelo e contrabaixo.....	59
3.3.1. Passagens entre os espectros.....	61
3.3.2. Inventário de gestos.....	62
3.3.3. Aspectos formais.....	64
3.4. <i>Elegia per Ty</i> (1964) para viola e violoncelo.....	66
3.4.1. Primeiro movimento.....	68
3.4.2. Segundo movimento.....	71
3.4.3. Terceiro movimento.....	72
3.5. Conclusões.....	74
2.5.1. O interior do som.....	76
CAPÍTULO 4- La Monte Young: <i>The well-tuned piano</i>	78
4.1. Temporalidade e abertura.....	78
4.2. La Monte Young: apresentação.....	82

4.3. <i>The well tuned piano</i>	88
4.3.1. A afinação.....	89
4.3.2. Materiais.....	91
4.3.3. Estrutura.....	94
4.3.4. Interpretação da forma.....	100
4.4. Conclusões.....	102
CONCLUSÃO.....	106
BIBLIOGRAFIA.....	111
ANEXOS.....	115

Lista de quadros, figuras e exemplos musicais
(Fonte entre parênteses, quando retirados de outras obras)

Quadro 1.1- comparação entre a tipologia de Kramer e as categorias <i>linear/não-linear</i> e <i>contínuo/descontínuo</i>	página 15
Figura 1.1- Representação gráfica do <i>tempo multidirecionado</i>	16
Figura 1.2- Representação gráfica do <i>tempo</i> <i>gestual</i>	16
Figura 1.3- Representação gráfica do <i>tempo momentâneo</i>	18
Figura 1.4- Gráfico geral dos tempos.....	28
Quadro 2.1- Ciclos de intervalos.....	36
Quadro 2.2- Ciclos não oitavantes.....	37
Figura 2.1- Diamante das tonalidades..... (PARTCH, 1973)	42
Figura 2.2- Disposição espacial das triades maior e menor no diamante das tonalidades de Partch.....	44
Figura 2.3- Diamante estendido das tonalidades..... (PARTCH, 1973)	46
Figura 3.1- Transformação temática no <i>Quarteto de cordas no 1</i> de Giacinto Scelsi (REISH).....	55
Figura 3.2- Entrada das vozes em <i>Dharana</i>	60
Figura 3.3- Disposição espacial do sons na Sinfonia op. 21 de Webern..... (LUCAS, 1995)	60
Figura 3.4- Relação amplitude-frequência em <i>Dharana</i>	61
Figura 3.5- Forma de <i>Dharana</i> : os espectros.....	65
Figura 3.6- Palíndromo.....	65
Figura 3.7- Redução do início do 1º movimento de <i>Elegia per Ty</i>	68
Figura 3.8- Scelsi: <i>Elegia per Ty</i> - compassos 6-8.....	70
Figura 3.9- Scelsi: <i>Elegia per Ty</i> - compassos 36-37.....	70
Figura 3.10- Scelsi: <i>Elegia per Ty</i> - compassos 61- 63.....	71

Figura 3.11- Redução do início do 2º movimento de <i>Elegia per Ty</i>	71
Figura 3.12- Scelsi: <i>Elegia per Ty</i> - início do 3o movimento.....	73
Figura 4.1- Configuração das vozes em <i>The Tortoise, his dreams and journeys</i> de La Monte Young.....	87
Figura 4.2- Afinação de Young (GANN,1993).....	90
Figura 4.3- Materiais do WTP.....	94
Figura 4.4- <i>Opening Chord</i> e <i>Magic Chord</i>	95
Figura 4.5- Topologia de <i>The well tuned piano</i>	96
Figura 4.6a- <i>Romantic Chord</i> (GANN, 1993).....	98
Figura 4.6b- <i>Romantic Chord</i> (POTTER, 2000).....	98
Figura 4.7a- <i>Theme of the dawn of eternal time</i> no <i>Opening Chord</i> (GANN, 1993).....	99
Figura 4.7b- <i>Theme of the dawn of eternal time</i> no <i>Elysian Fields</i> (GANN, 1993).....	100
Quadro 4.1- 1a parte de <i>The well-tuned piano</i>	100
Quadro 4.2- 2a parte de <i>The well-tuned piano</i>	101

Lista de anexos

Anexo 1 Partitura de *Dharana* Paris, Salabert
Anexo 2 Partitura de *Elegia per Ty* Paris, Salabert

Anexo 3 CD Faixa 1 *Dharana*
Faixa 2-4 *Elegia per Ty*
2- 1º movimento
3- 2º movimento
4- 3º movimento

Christoph Schiller, viola
Patrick Demenga, violoncelo
Joëlle Léandre, contrabaixo

Faixa 5-13 excertos de *The well tuned piano* (versão de 1981)-
La Monte Young- piano
5- *Theme of the dawn of eternal time* (no *Opening Chord*)
6- Nuvem no *Opening Chord*
7- Nuvem no *Magic Chord*
8- Nuvem grave no *Magic Harmonic Rainforest Chord*
9- *Boogie* no *Magic Harmonic Rainforest Chord*
10- Sequências/transição
11- Temas do *Romantic Chord* (transformando-se em nuvem ao final do exemplo)
12- *Theme of the dawn of eternal time* na região do *Elysian Fields* (tônica em ré)
13- final de *EF* e retorno à região do *OC* (*The Ending*)

Introdução

O presente trabalho se originou de pontos latentes de nossa pesquisa de Iniciação Científica, realizada entre 2003-2004 no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, sob a orientação de Carole Gubernikoff. Na ocasião nos propúnhamos a estudar aspectos de microtonalidade na música do século XX, por meio de análises de obras representativas. Já na época as obras de Giacinto Scelsi e La Monte Young se impuseram como relevantes. Era uma pesquisa que versava prioritariamente sobre aspectos de estruturação das alturas, diferentemente do que propomos aqui, um estudo no qual aquelas questões são recontextualizadas em uma abordagem que privilegie sua relação com o Tempo Musical.

A temática do Tempo nos foi sugerida por duas vivências: Primeiramente o próprio encaminhamento da pesquisa citada revelava o quanto o tratamento do Espaço musical (entendido aqui como as relações frequenciais da música) nas obras escolhidas estava submetido a uma certa compreensão do Tempo, que se mostrava repleta de conseqüências; e a nossa própria produção como compositor que, pelo menos desde 2001, tem no tempo musical a sua área privilegiada de questionamento e problematização. A estes fatos acresce-se uma terceira vivência em nosso contato com o trabalho teórico de Gubernikoff acerca das representações temporais da música contemporânea.

O estudo do tempo musical é uma área relativamente pouco explorada na teoria e análise musicais. Jonathan Kramer, em seu *The Time of Music*, aponta este fato, justificando-o pela própria dificuldade de se abordar a questão, que transcenderia o próprio conhecimento musical, necessitando uma abordagem interdisciplinar que dê

conta de sua amplitude. Geralmente, as abordagens propriamente musicais acerca do tempo versam sobre os aspectos quantitativos do mesmo, que seria expresso nos ritmos e na métrica, submetidos, no repertório tradicional, aos aspectos harmônicos das obras musicais. O trabalho de Kramer procura encontrar meios para se examinar a nossa própria sensação de tempo enquanto ouvimos música. Neste sentido, como diria Kramer, citando Clifton, *não o tempo que a música leva, mas aquele que ela evoca*¹. Esta mudança de paradigma na abordagem do tempo musical teria se tornado possível com o surgimento de um repertório de obras que problematizam as abordagens tradicionais.

O trabalho de Gubernikoff enfatiza esta questão, se debruçando sobre as novas estéticas a partir de uma metodologia eminentemente empírica. Para ela, as próprias obras devem sugerir os caminhos para a sua abordagem, neste sentido identificando nelas a origem de uma nova compreensão da música, na qual o fundamento temporal teria papel essencial. Referindo-se a Deleuze, Gubernikoff enxerga no empirismo um grande criador de conceitos, na medida em que ele “nomeia o que passa por sua sensibilidade”.² Esta atitude resulta num modelo de análise que não toma como prévia nenhuma metodologia em particular, procurando extrair das obras um fundamento virtual que poderia trazer à luz aspectos pertinentes para a sua percepção, e, mais profundamente, para a sua *gênese*.

Uma transformação nos fundamentos temporais ocorrida no início do século XX teria sido observada por Adorno, em seu *Filosofia da nova música*. Neste trabalho, Adorno traça uma comparação crítica entre as poéticas de Schoenberg e de Stravinsky, sob vários aspectos. Em relação ao tempo, ele propõe duas espécies distintas de escuta,

¹ KRAMER, 1988, p. 7

² GUBERNIKOFF, 2003, p. 31

caracterizadas por duas formas distintas de comportamento temporal. Uma escuta dinâmica, que ocupa o tempo com seus desenvolvimentos; e uma outra escuta, aonde o tempo seria esquecido enquanto tal, sendo vivenciado numa mimese com o espaço.

“Os dois tipos de audição são: expressivo-dinâmica e rítmico-espacial. O primeiro tem sua origem no canto; tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o e em suas manifestações mais acabadas transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical. O outro tipo obedece ao toque do tambor. Está baseado na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam.”³

A primeira escuta seria característica da música tonal, em sua ocupação dinâmica do tempo, baseada na reconhecibilidade das funções tonais e das manipulações motívicadas. A segunda escuta, que ele considera *espacializada*, seria característica da música de Stravinsky, em sua fragmentação por cortes verticais que seccionam o discurso.

Adorno faz uma alusão direta ao pensamento de Henri Bergson, ao opor a temporalidade de Stravinsky à *durée*. “Stravinsky e sua escola preparam o fim do bergsonismo musical. Valem-se do *temps espace* contra o *temps durée*.”⁴

As duas escutas propostas por Adorno representariam dois pólos extremos da escuta do tempo musical. Em nosso trabalho, as concepções de Kramer e Gubernikoff oferecem um meio de aproximação do tempo que não se deixa captar em categorizações excessivamente rígidas e estanques do tempo musical, mas oferece a possibilidade de articular estas dimensões em categorias de maior complexidade, mais apropriadas à complexidade das obras musicais a serem abordadas.

³ ADORNO, T., 2002, p. 151

⁴ *Idem.*, p. 147

Estas forças se manifestam de uma forma particular nas obras de Giacinto Scelsi e La Monte Young. A espacialização do tempo pode ser percebida na qualidade estática que se mostra na obra destes compositores. No entanto, sob outros aspectos, não é o tempo que se invalida nestas obras, conforme a fórmula de Adorno, mas este se mostra de uma forma nova. O nosso trabalho se pauta nas relações possíveis entre as dimensões do instante e da sucessão, sem se decidir por nenhuma destas em particular.

As obras de Scelsi e Young possuem uma posição relativamente marginal dentro da produção musical contemporânea. Suas explorações do interior do som os colocam em uma posição única em seus respectivos momentos históricos. Scelsi, nascido em 1905, participa de uma geração intermediária entre os primeiros inovadores da música do século XX e a geração de Darmstadt, que forneceria uma interpretação própria daquelas inovações. Neste sentido, Scelsi participa de uma geração que não possui uma preocupação que a defina, e isto se reflete em toda a sua primeira fase como compositor, em que experimentaria muitas das linguagens disponíveis em seu tempo. A partir de 1958, no entanto, sua música atinge um estado absolutamente singular de despojamento e interiorização. Scelsi passa a compor obras prioritariamente para instrumentos sem afinação definida, concentrando toda a composição na elaboração de uma única nota em detalhes timbrísticos e de afinação que sensibilizariam a escuta ao interior do som. Esta poética extremamente radical viria a ser fundamental na eclosão da vertente espectral na França a partir dos anos 70.

La Monte Young nasce em 1936, já em uma geração posterior ao serialismo darmstadtiano; e sofre esta influência, compondo obras seriais em seus primeiros anos como compositor. Um dado em particular diferencia abordagem de Young de uma mera reprodução dos modelos pós-seriais de Boulez e Stockhausen: a ampla utilização de sons sustentados, que congelariam a dinâmica serial na enunciação de entidades

acordais específicas por vários minutos. Esta libertação da dinâmica musical conectaria Young às pesquisas de John Cage com o acaso e a indeterminação como meios de se emancipar o sonoro da escolha do compositor. A partir deste momento, Young passaria a compor obras que questionariam a própria noção de obra musical como um organismo fechado. Para esta obra, permanece essencial a reflexão acerca da obra aberta e da indeterminação. Mas foi sobretudo os meios pelos quais Young chegou às suas reflexões que influenciaram um outro movimento importante da segunda metade do século XX: o minimalismo, que teria encontrado em suas composições estáticas de sons sustentados uma inspiração para uma compreensão da composição musical como resultado da aplicação de processos rigorosos a um material musical extremamente reduzido. Também sua atitude com relação à expansão do tempo musical teria tido em Young a sua origem.

Em nosso trabalho não daremos atenção particular às interpretações spectralistas e minimalistas das obras de Scelsi e Young, procurando, ao contrário, encontrar um território no qual estas poéticas podem ser compreendidas em sua singularidade, e não enquanto precursoras de quaisquer correntes. Para tanto, faremos uso das concepções de Gubernikoff e Kramer acerca do tempo musical, na construção de um referencial teórico que possa, se não responder, encaminhar a questão de forma contundente. As concepções de Partch e Wyshnegradsky deverão complementar as idéias acerca do tempo musical com uma compreensão não-normativa do espaço das frequências, que dê conta desta dimensão essencial em ambos os compositores.

Plano da dissertação

A dissertação se divide em duas partes. A primeira se ocupa das questões teóricas acerca do tempo e do espaço musical, em busca de uma metodologia adequada para a abordagem das obras. Na segunda parte estão as análises propriamente ditas. Estas não se limitam a aplicar o referencial construído na primeira parte, mas o complementa com novos questionamentos próprios às poéticas que estão sendo analisadas. Em certo sentido, elas deverão “testar” o referencial proposto na primeira parte em obras que primam por uma atitude complexa com relação às categorias propostas de tempo e espaço musicais.

No capítulo I, apresentaremos as visões de Kramer e Gubernikoff sobre o tempo musical. Procuraremos apresentar os modelos de forma clara sem, no entanto, esgotar as riquezas que uma leitura direta dos autores traria ao pesquisador interessado. Procuraremos também articular ambos os modelos na tentativa de construir uma aproximação nossa do problema.

O capítulo II se conecta mais diretamente à nossa pesquisa anterior sobre microtonalidade na música contemporânea, consistindo na apresentação de duas teorias de estruturação do espaço das alturas. A inclusão deste capítulo é essencial para a compreensão das análises, uma vez que as obras de Scelsi e Young questionam profundamente não apenas o tempo, mas também o espaço musical.

O capítulo III será formado pelas análises de duas obras escolhidas de Giacinto Scelsi: *Elegia per Ty*, de 1966; e *Dharana*, de 1975. As obras deverão ilustrar aspectos diferentes da obra de Scelsi. Esperamos com a comparação entre as duas análises lançar luz sobre algumas estratégias formais típicas deste compositor, tido como pouco “estrutural”, mais afeito à expressão direta, via improvisação.

A improvisação é um fator extremamente importante na obra de La Monte Young, examinada no capítulo IV. Esta obra efetua uma verdadeira transformação no conceito de obra musical, a partir de dimensões entrecruzadas de *indeterminação*, *temporalidade* e *afinação*, que culminaria na formação de um universo harmônico particular, no qual a memória é articulada. Estes aspectos serão vistos em uma obra específica, *The well tuned piano*, composição improvisada a partir de uma afinação criada por Young. Nossa análise não teria sido possível sem a análise prévia efetuada por Kyle Gann em *Perspectives of New Music no 31 vol I*. Nesta, Gann teria publicado pela primeira vez a afinação da obra, mantida em segredo por Young desde 1964. Gann considera a obra impossível de analisar sem o conhecimento de sua afinação. Em nossa análise, cruzaremos algumas das conclusões de Gann com comentários por outros autores, principalmente Keith Potter, autor de *Four Musical Minimalists*, e com nossa própria escuta da obra. Procuraremos oferecer uma interpretação própria de sua forma e dos mecanismos temporais e espaciais que a teriam gerado.

A Conclusão aprofunda algumas implicações que surgiram no confronto do referencial construído na primeira parte com as obras analisadas.

Parte I - Fundamentos

Capítulo 1 - Tempos Musicais

1.1 Um ou vários tempos?

“A música reflete o tempo profano tanto quanto o tempo sagrado.(...) Assim, apesar do (ou talvez como um antídoto ou reação ao) aceleração cada vez maior do ritmo da vida e a obsessão com o progresso na moderna sociedade ocidental, a temporalidade da música moderna passou a refletir concepções espaciais [sagradas] do tempo.”⁵

O parágrafo acima, de Jonathan Kramer, coloca alguns pontos essenciais a serem abordados pelo presente trabalho. Sua riqueza de implicações não deverá, no entanto, ser completamente compreendida neste momento introdutório, mas tornar-se-á mais clara ao longo da dissertação. Algumas questões, no entanto, se sobressaem de início.

Primeiramente, a diferença entre um tempo profano e um tempo sagrado. Em seguida, a relação do tempo sagrado com uma suposta “espacialidade” do tempo (“concepções espaciais do tempo”). Em terceiro lugar, e mais relevante, a possibilidade de existência de mais de uma concepção temporal, ou seja, a pertinência de uma concepção *não-normativa* do tempo.

A noção de um tempo “sagrado”, evocada por Kramer em seu parágrafo, remete ao pensamento de Mircea Eliade acerca de uma temporalidade própria do sagrado. Para Eliade, o Tempo Sagrado seria como uma atualização de um tempo primordial, mítico, atualização que dar-se-ia por meio do rito. Neste, o homem sairia de sua “duração”

⁵ “Music reflects profane time as well as sacred time. (...) Thus, despite (or perhaps as an antidote to or reaction against) the ever-accelerating pace of life and the hollow obsession with progress in modern Western society, the temporality of modern music has come to reflect spatial concepts of time.” (KRAMER J., 1988 p. 17)

imediate, que Eliade compreende como sendo o tempo histórico profano, entrando numa temporalidade própria do Sagrado, fora da história.

“(…) o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não ‘flui’, que não constitui uma ‘duração’ irreversível. É um tempo ontológico por excelência, ‘parmidiniano’: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda, nem se esgota.”⁶

Este tempo, para Eliade, seria imbuído de características *espaciais*. A espacialidade aqui se refere à qualidade estática, simultânea e não-processual deste tempo. Um tempo que *permanece*, em oposição a um tempo que *flui*; mais caracterizado pela simultaneidade do que pela sucessão. Para Kramer, a música guarda íntima relação com o rito, e com uma experiência temporal que transcenderia o tempo “ordinário”.

“O tempo musical, conforme este livro tenta demonstrar, é como o tempo sagrado: repetível, reversível, acelerado e desacelerado, possivelmente parado. A sensação especial de tempo evocada pela música remete às origens da música no ritual.”⁷

Não queremos com esta analogia entre o tempo musical e o tempo sagrado aludir a uma suposta “sacralidade” da prática musical, mas apenas fazer referência a uma diferença essencial entre o tempo ordinário, do dia a dia, e o tempo musical: a possibilidade de interferir diretamente em seu decorrer. Esta possibilidade de distorção, manipulação, reversão do tempo contradiz a concepção temporal compartilhada pelo senso comum, que se identifica com a noção de um tempo irreversível, progredindo com regularidade a partir do passado e em direção ao futuro.

⁶ ELIADE, M., 1996 p.64

⁷ “Musical time, as this book tries to show, is like sacred time: repeatable, reversible, accelerating and decelerating, possibly stopping. The special time sense evoked by music recalls music’s origin in ritual.” (KRAMER, J. 1988, p. 17)

Isaac Newton distingue duas concepções de tempo diferentes: o tempo relativo, que seria uma impressão de tempo captada pelos sentidos a partir dos movimentos externos das coisas; e o tempo absoluto, que postula um tempo eternamente fluente, sempre na mesma velocidade e direção, *independente dos eventos* que se processam em seu interior.⁸ Para Kramer, os eventos da música têm o poder de alterar a nossa percepção do tempo, mas eles não interromperiam o fluxo do tempo absoluto.

“(…) o próprio tempo pode se mover (ou ser posto em movimento), ou se recusar a mover, em mais de uma ‘direção’: não um tempo absoluto lá fora, para além de nós mesmos, mas o tempo individual criado dentro de nós quando escutamos música.”⁹

A noção de tempo absoluto para Kramer, no entanto, não teria o mesmo sentido que para Newton. Se para este, o tempo absoluto seria o único a ter status concretamente ontológico, em outras palavras, a existir; para Kramer esta distinção torna-se então muito mais operacional que ontológica, e serve para diferenciar o tempo quantitativo, pelo qual organizamos nossas vidas, dos tempos conjurados pela experiência musical; em outras palavras, para diferenciar a *experiência* do tempo da consciência de sua extensão quantitativa.

“Não quero deificar a temporalidade do dia-a-dia, definindo o tempo musical como uma distorção desta. É apenas por causa do nosso hábito de pensar na sucessão literal como a única realidade da ordem temporal, apenas porque nos deixamos ser dominados pelo relógio, que nós questionaríamos as múltiplas manifestações do tempo musical.”¹⁰

⁸ NEWTON, I. Princípios Matemáticos da Filosofia Natural, in. *Os Pensadores vol. XIX: Newton e Leibniz*.

⁹ “(…) time itself can (be made to) move , or refuse to move, in more than one ‘direction’: not an objective time out there, but the very personal time created within us as we listen deeply to music.” (KRAMER, J. 1988, p. 6)

¹⁰ “I am not willing to deify daily temporality by defining musical time as a distortion of it. It is only because of our habit of thinking of literal succession as the sole reality of temporal order, only because we allow ourselves to be ruled by the clock, that we may question multiple manifestations of musical time.” (*Idem*, p. 7)

Esta diferença entre um tempo objetivo e um tempo da subjetividade coincide com as concepções fenomenológicas de Husserl, que se refere à dificuldade de abordagem do tempo subjetivo.

“Naturalmente, o que seja o tempo todos nós sabemos; ele é a coisa mais bem conhecida de todos. Mas assim que tentamos dar-nos conta da consciência do tempo, estabelecer a reta relação entre o tempo objetivo e a consciência subjetiva do tempo (...) enredamo-nos nas mais estranhas dificuldades, contradições e confusões.”¹¹

Permanecem assim duas dimensões separadas: a do tempo objetivo, mensurável, irreversível; e a das vivências subjetivas do tempo. O trabalho de Jonathan Kramer oferece uma teoria acerca do tempo musical, na tentativa de dar conta do tempo *perceptivo*, em oposição ao tempo absoluto. Procederemos com a exposição e análise de suas idéias acerca do tempo musical, na tentativa de ensaiar um começo de abordagem da questão, que dê conta de aspectos das análises musicais que faremos mais adiante.

1.2. Tempos musicais

“Tempo é uma relação entre as pessoas e os eventos que elas percebem.”¹² Para Jonathan Kramer, o tempo não existe separado da experiência, e, assim, não está submetido à lei da não-contradição, segundo a qual uma proposição e sua negação não podem ser ambas verdadeiras. Isto pressupõe uma visão da experiência que ultrapasse as categorias lógicas, e dá uma enorme elasticidade às concepções temporais desenvolvidas pelo autor. A primeira frase do livro prenuncia este pensamento: “A música se desdobra no tempo; o tempo se desdobra na música”¹³, evitando um

¹¹ HUSSERL, E. *s/d* p. 37

¹² “Time is a relation between people and the events they perceive.” (KRAMER, J. 1988 p. 7)

¹³ “Music unfolds in time; time unfolds in music” (*Idem* p. 6)

apriorismo do tempo “absoluto”, e, oferecendo, em seu lugar, uma mútua determinação de tempo e eventos, musicais ou não.

1.2.1. Linear e não-linear

É importante frisar que Kramer se coloca do ponto de vista do sujeito, para suas hipóteses acerca do tempo. Todas as múltiplas configurações simultâneas de tempo pressupõem uma consciência que as perceba e organize. As diversas maneiras de “escutar o tempo” estariam então ligadas a diferenças de percepção e organização de estímulos entre lados direito e esquerdo do cérebro, presentes num indivíduo normal.

O lado esquerdo seria responsável por uma escuta mais analítica, racional, procurando separar, discretizar a informação recebida. O lado direito teria uma absorção mais holística, intuitiva, metafórica, buscando reter o perfil do todo. Um exemplo destes funcionamentos se dá na escuta melódica: “Aparentemente, o hemisfério esquerdo ‘ouve’ as notas e intervalos da melodia, enquanto o hemisfério direito ‘ouve’ o contorno.”¹⁴

Esta dualidade da mente humana é replicada nas categorias básicas *linearidade* e *não-linearidade*. A *linearidade* comporta relações que, na *sucessão*, apresentam uma progressão na qual os eventos posteriores parecem “resolver” as tendências presentes nos anteriores. É um tempo direcional, próprio da lógica do hemisfério esquerdo. A *não-linearidade* resulta de uma determinação que não evolui no tempo, mas que age como força organizacional numa seção ou peça inteira. Neste sentido, ela se diferencia substancialmente da noção de *descontinuidade*, que poderia se esperar se contrapor à idéia de *linearidade*. Segundo Carole Gubernikoff, “o linear é aquilo que no contínuo

¹⁴ “It appears that the left brain ‘hears’ the pitch intervals of a melody, while the right brain ‘hears’ the contour.” (*Idem* p. 10)

está implicado por eventos anteriores e o não-linear é aquilo que *não está implicado no contínuo*.¹⁵(grifo nosso). Assim, o par *contínuo/descontínuo* referir-se-ia à sucessão temporal, enquanto as categorias de Kramer *linear/não-linear* referir-se-iam a modos-de-relação entre eventos, dentro e fora da sucessão.

Importante para a compreensão da não-linearidade é o conceito de *escuta cumulativa*. Nesta modalidade de escuta um padrão organizacional emerge, com o tempo, durante a escuta. Poderíamos entender a escuta cumulativa como um processo de aprendizagem, no qual se busca apreender padrões não-contíguos na sucessão, mas que estão de alguma forma presentes, organizando o discurso. Um exemplo intencionalmente exagerado de não-linearidade fornecido por Kramer, mas que ajuda a entender este conceito, é a instrumentação de uma obra musical. Uma vez que ouvimos todos os instrumentos de uma obra musical, conhecemos a sua instrumentação. É uma força que está fora do tempo, ela não muda, mas o discurso que é articulado depende dela. Um outro exemplo é o reconhecimento de proporções na forma musical. Estas não são forças lineares, uma vez que não há relação de implicação entre proporções contíguas, mas pela escuta cumulativa podemos coletar dados sobre uma determinada peça que nos permitam abstrair de sua fisionomia uma proporção-padrão entre as seções. Esta é a aposta de Kramer que o leva a teorizar acerca de um tempo *momentâneo*, que veremos a seguir.

¹⁵ GUBERNIKOFF, 1993, p. 48

1.2.2. Taxonomias

As quatro categorias básicas propostas por Kramer são o tempo linear (*linear time*), o tempo multidirecionado (*multiply-directed time*), o tempo momentâneo (*moment time*) e o tempo vertical (*vertical time*). Nestas quatro categorias entram em jogo, de formas diferenciadas, relações entre os pares linear/não-linear e contínuo/descontínuo.

Quadro 1.1

Tempo linear	Linear e contínuo
Tempo multi direcionado	Linear e descontínuo
Tempo momentâneo	Não-linear e descontínuo
Tempo vertical	Não-linear e contínuo

O **tempo linear** é o tempo tonal. O tempo direcional, fortemente permeado por implicações entre os eventos, eminentemente teleológico da tonalidade e do desenvolvimento motívico.

O **tempo multidirecionado** se caracterizaria pela presença da *descontinuidade* na superfície, e pela atuação da *linearidade* na estrutura. Isto significa que nesta espécie de tempo opera uma linearidade, na medida em que há uma implicação entre eventos, mas estes eventos não se sucedem contiguamente: a linearidade é quebrada por constantes interrupções, descontinuidades, que *reordenam* o discurso.

Poderíamos imaginar o seguinte exemplo: ao invés de seguir-se ao evento A a sua resolução B, interpõe-se entre os dois o evento C, com suas próprias implicações, a

serem sentidas mais adiante, e assim sucessivamente. O que se tem então, é uma forma em mosaico, na qual não apenas seções são delimitadas por descontinuidades, mas as próprias forças lineares implicadas nestas seções são manipuladas. Um mosaico de *tendências*.

Evento A (> B) / evento C (>D)/ Evento B (< A)// Evento D (<C)

> - *implica*;

< - *é implicado por*;

Os parênteses indicam a relação de implicação que o evento guarda com outros; as barras indicam a sucessão que, de fato, ocorre.

(Fig. 1.1.)

O tempo gestual (*gestural time*) seria um tipo específico de tempo multidirecionado, em que a reordenação se dá a partir de gestos típicos de inicialização e/ou finalização. Kramer observa esta espécie de temporalidade sobretudo na música tonal, aonde há fórmulas específicas para inicialização e/ou finalização, tais como cadências para finalização e gestos melódicos ascendentes para inicialização.

gesto de finalização/ gesto de inicialização// finalização

começo

final

tempo absoluto>

(Fig. 1.2.)

Um aspecto extremamente importante que Gubernikoff apontou neste tipo de tempo é a separação entre *função* e *localização*. Neste sentido, haveria uma diferença

entre começo-meio-fim e antes-durante-depois. Estes últimos referir-se-iam a *localização* no tempo absoluto, enquanto os primeiros referir-se-iam a *qualidades* percebidas de tempo (inicialização; finalização, etc...). Em outras palavras, enquanto a tríade antes-durante-depois pertenceria à linha do tempo objetivo, mensurável, a tríade começo-meio-fim pertenceria à percepção subjetiva de tempo.

Este desligamento entre as funções e as localizações no tempo permitiriam imaginar uma forma musical em que seções musicais se sucedessem sem nenhuma funcionalidade ou direcionalidade aparente. Esta forma é teorizada no **tempo momentâneo**, que remete ao pensamento musical de Karlheinz Stockhausen. Cada seção existe por si, sem relações lineares com outras seções, contíguas ou não.

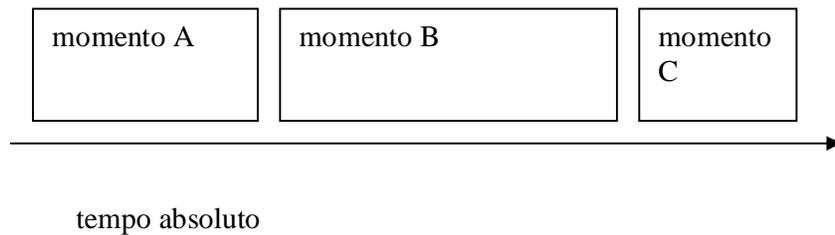
“Momentos, então, são seções auto-contidas, interrompidas por discontinuidades, que são ouvidas mais por si mesmas, do que pelo papel na progressão musical. Se um momento se caracteriza por um processo, este processo deve atingir o seu objetivo e ser completado dentro dos limites do momento.”¹⁶

Tanto o tempo multidirecionado, quanto o tempo momentâneo se caracterizam por discontinuidades, mas que no primeiro caso, interrompem um fluxo linear, reordenando-o; no outro, pela falta de implicações lineares, individualiza as seções, que se tornam auto-contidas. Este isolamento característico dos momentos, não perturbado por expectativas lineares, facilitaria, para Kramer, a escuta da *proporcionalidade*.

Além das obras de Stockhausen, Kramer reconhece a presença do tempo momentâneo também nas obras de Stravinsky e Messiaen, dedicando ao primeiro uma importante análise de suas *Sinfonias para instrumentos de sopro*. Nesta, ele consegue

¹⁶ “Moments, then, are self-contained sections, set off by discontinuities, that are heard more for themselves than for the participation in the progression of the music. If a moment is defined by a process, that process must reach its goal and must be completed within the confines of the moment.” (KRAMER, J., 1988, p. 50)

identificar uma proporção-padrão entre os diferentes momentos da peça, que corresponderia aproximadamente a 3:2. Estes resultados o permitiriam especular sobre a proporcionalidade como fundamental na apreensão de música em tempo estático como esta. Na falta de forças lineares atuantes, a percepção estaria “livre” para apreender as proporções entre os diferentes momentos.



(Fig. 1.3)

O tempo momentâneo apresenta três grandes paradoxos:

1- O uso da linearidade da audição para destruir a linearidade do tempo.¹⁷

A percepção de momentos auto-contidos pressupõe a sucessão temporal para que aconteça.

2- A primazia da percepção sobre a memória.

A concentração no presente requer o bloqueio da memória, que une e liga materiais.

3- A apreensão das proporções em detrimento da memória dos materiais.

A percepção da proporcionalidade requer uma memória para o seu funcionamento, mas uma na qual a lembrança dos materiais esteja excluída.

¹⁷ “Moment time uses the linearity of listening to destroy the linearity of time” (*Idem* p. 219)

Preferimos, ao invés do termo “linearidade da audição”, empregado por Kramer no primeiro paradoxo, *continuidade* da audição, uma vez que já diferenciamos a noção de linearidade, enquanto relação específica entre eventos, contíguos ou não, da noção de contínuo, que se refere especificamente à contiguidade de eventos.

Os três paradoxos se referem à dificuldade de uma temporalidade que procura negar a própria passagem do tempo. Neste sentido, o tempo momentâneo apresenta um alto grau de conflito entre a consciência da passagem do tempo e a expressão de uma eternidade pela concentração no momento. O **tempo vertical** representa esta saída do tempo, que remete ao Tempo Sagrado de Eliade. A linearidade, que dava um sentido teleológico ao discurso musical se encontra ausente, assim como a descontinuidade, própria da forma momentânea, pela qual se diferenciavam e individualizavam os eventos. Há continuidade, mas não há conexão linear entre os eventos. Tem-se a impressão de uma continuidade sem movimento, que se confunde com uma idéia de eternidade.

Uma característica apontada do tempo vertical é a ausência de pontos cadenciais, que dividiriam e *hierarquizariam* o tempo musical. Isto não implica em ausência total de frases, desde que estas não cadenciem, o que geraria uma hierarquia que se converteria em direção, para a escuta. No tempo vertical, as articulações não se dão entre eventos sucessivos, mas entre eventos simultâneos.

O tempo vertical pode ser visto como uma radicalização do tempo momentâneo, na qual a forma musical como um todo configura-se como um único momento. Neste sentido, o tempo vertical representaria o grau máximo de *especialização* do tempo, onde a implicação estaria virtualmente expulsa, e a simultaneidade total coexistiria num presente absoluto.

1.3. A Virtualidade e a representação intrínseca.

Segundo Carole Gubenikoff, é motivado por essas experiências radicais de tempo, que Kramer teria empreendido o seu trabalho. Para ela, a verticalidade passa de uma categoria perceptiva a uma verdadeira estética musical contemporânea, da qual participaria uma grande parte da produção radical do século XX. O trabalho de Kramer parece, de fato, extremamente vinculado a uma vivência enquanto ouvinte. A própria definição de tempo que adota parece apontar mais para as possibilidades da escuta do que da criação musical, e, se serve para pensar esta, é mais por uma adaptação a posteriori de categorias perceptivas, do que pela construção de um fundamento que dê conta da gênese de uma tal música. Esta tensão entre um tempo da obra e um tempo do ouvinte, que existe no trabalho de Kramer, é visto por Gubernikoff como uma não-decisão entre as “vontades de transcendência e de transcendentalidade”¹⁸:

“Do lado das obras encontram-se a transcendência que funda as relações proporcionais e que por sua vez fundam os momentos; do lado da escuta, encontra-se uma subjetividade transcendental que funda uma percepção qualitativa.”¹⁹

O trabalho de Gubernikoff procura oferecer uma saída possível para esta contradição, a partir da noção de *virtualidade*. Para esta análise musical, permanece importante a idéia de um fundamento virtual, que não se confunde com a superfície do fenômeno musical, mas que é acessível pela análise. Esta abordagem tem alguma afinidade com as técnicas schenkerianas de análise, na medida em que estas procuram extrair da superfície da obra um fundamento que não se confunde com ela, mas que

¹⁸ A diferença entre o transcendente e o transcendental remete ao pensamento de Kant, e se refere à posição do sujeito (transcendental) e do objeto do conhecimento (que é transcendente em relação a este sujeito).

¹⁹ GUBERNIKOFF, C. *Op cit.* p. 54

pretende explicar o seu funcionamento *para a escuta*. Em seu trabalho *Escuta: análise e empirismo*, ela assim se expressa sobre o próprio projeto:

“A utilidade desta teoria [de schenker] está em ter desvendado dois aspectos importantes. O primeiro é que existe uma diferença entre o nível inteligível e o sensível e que a ‘atualização’ desta ‘estrutura virtual’ tem inúmeras atualizações (sic). A Segunda é que esta diferença permanece mesmo que o nível profundo de referência não seja o sistema tonal, nem redutível a um sistema de referência genérico. Gubernikoff, em sua tese de doutorado *Música e Representação* se refere a esta diferença como diferentes atualizações de representações do tempo que não seguem o sistema de referência das relações ‘tonais’, de proporções múltiplas de 2 e de 3.”²⁰

Gubernikoff diferencia entre dois tipos de representação operantes na prática composicional: as representações extrínsecas e as intrínsecas. As primeiras seriam, nas suas palavras aquela “cujos referentes se encontram ‘fora’ da música- os afetos no período barroco ou as situações extra-musicais, como no poema sinfônico do romantismo”²¹. As segundas diriam respeito aos elementos estruturantes da música propriamente dita: escalas, harmonia, metro e ritmo, etc... A representação intrínseca teria ganhado importância com as teses formalistas de Hanslick, ao final do século XIX, e teria se tornado prioritária com as vanguardas do século XX, que buscavam na natureza do próprio som o fundamento para a sua prática. Gubernikoff se refere a este fenômeno como uma “auto-referencialidade” da música.

“O som, entendido como a natureza harmônica, se tornou, durante o século XX, o fundamento teórico, a metafísica da música. Os grandes momentos desta tendência a definir pelo som a verdade e a essência da música estão presentes desde os ritos órficos, representados pelas teoria pitagóricas, passando pela teoria da ressonância do baixo fundamental de Rameau e pelas análises espectrais de Helmholtz.”²²

²⁰ GUBERNIKOFF, C. 2003, p. 32

²¹ GUBERNIKOFF, C. 1993, p.10

²² *Idem* p. 11

Para Gubernikoff, tanto os ritmos e métrica, quanto alturas estão subordinados à representação intrínseca, havendo, para as relações triádicas tonais, um correspondente no domínio do tempo, com as proporções rítmicas e métricas múltiplas de 2 e 3. A música do século XX teria rompido com este modelo, se dirigindo, conforme a fórmula do filósofo italiano Giovanni Piana, “para as margens do musical”.²³

“Com base neste ponto de vista pode até mesmo ser interpretada, pelo menos em parte, a insistência com que músicos, sem dúvida não tradicionalistas gostam de lembrar a ligação com a tradição. Por vezes, aliás, tal insistência parece assumir o sentido de uma verdadeira e própria proteção contra tal risco, como se ao apontar um antecedente se quisesse oferecer uma espécie de garantia ou uma prova indireta de estar no interior do grande rio da música.”²⁴

Em resposta a esta situação, Gubernikoff propõe então uma mudança de fundamento para as representações intrínsecas que dê conta deste movimento para as margens do musical. Para ela, a sensibilidade temporal das obras é prioritária neste novo fundamento, no qual a história das idéias teria papel fundamental.

1.3.1. Duração e Instante

A noção bergsoniana de *durée* permanece como possibilidade de escapar a uma representação convencional do tempo, na medida em que, segundo Gubernikoff, a duração seria “aquilo que se dirige para a percepção na globalidade do fenômeno sonoro”²⁵. O que interessa aqui é que o tempo não seja apenas um parâmetro do som,

²³ PIANA, G. 2001, p. 69

²⁴ *Idem* p. 69

²⁵ GUBERNIKOFF, 1993 p. 69

conforme a interpretação pós-serial, mas o próprio modo-de-ser da música, aquilo que possibilita e constitui o seu devir.

Para Bergson, o tempo mensurado se afastaria da experiência, constituindo uma abstração do fluxo do tempo vivido, que é então expresso como distância entre pontos temporais. Esta abstração serviria a uma necessidade de previsibilidade, própria da ciência, mas que nada teria a ver com a *experiência* do tempo.

“Nossa ação só se exerce comodamente sobre pontos fixos; é, então, a fixidez que a nossa inteligência busca; ela se pergunta aonde o móbile está, aonde o móbile estará, aonde o móbile *passa*. (...) Mas os momentos do tempo e as posições do móbile não passam de instantâneos, tomados pelo nosso entendimento, da continuidade do movimento e da duração [durée] (...) O tempo e o movimento são outra coisa.”²⁶

A continuidade é colocada aqui por Bergson como própria do tempo, da *durée*. Uma continuidade que não se confunde com o deslocamento ponto a ponto de um móbile, mas que é na verdade o próprio movimento efetuado pelo móbile, em sua integridade irredutível às posições percorridas. Esta continuidade indivisível da *durée* é expressa por uma imagem musical: a da melodia e de como ela passa sem nos conscientizarmos do percurso.

Um contraponto à noção bergsoniana de *durée* é oferecido pela noção de *instante*, presente nos pensamentos de Nietzsche e Bachelard. No entanto, em cada um dos autores, este conceito se comporta de uma maneira diferenciada em relação ao

²⁶ “Notre action ne s’exerce commodément que sur de points fixes; c’est donc la fixité que notre intelligence recherche; elle se demande où le mobile est, où le mobile será, où le mobile *passa* (...) Mais les moments du temps et les positions du mobile ne sont que des instantanés pris par notre entendement sur la continuité du mouvement et de la durée.(...) Le temps et le mouvement sont autre chose.” (BERGSON, H, 1990, p. 9).

No decorrer da dissertação usaremos o termo bergsoniano *durée*, no original em francês, para diferenciarmos do conceito vulgar de duração, no sentido de “quantidade de tempo que um determinado evento leva para se completar”.

conceito bergsoniano. Em Nietzsche, a idéia de um Eterno Retorno bloquearia qualquer possibilidade de um tempo teleológico.

“Uma das possíveis interpretações do Eterno Retorno é a da posição do instante, que deixa de ser um instante ‘que passa’, como na sucessão dialética por negação de Hegel, para ser um instante aonde ‘se está’, com sua força de esquecimento.”²⁷

Esta dimensão do esquecimento, presente no Eterno Retorno foi tematizada por Eliade, em *O mito do eterno retorno*.

“ (...) do ponto de vista do infinito, a transformação das coisas que revertem perpetuamente ao mesmo estado é, como resultado, anulada de modo implícito, jamais sendo possível afirmar que ‘o mundo está parado’.”²⁸

O Eterno Retorno, por este viés, não seria caracterizado por uma repetição imediata dos eventos, mas configuraria um mundo “incriado, sem início nem fim, num número incalculável, porém finito de combinações”²⁹.

Para Gubernikoff, a noção de instante em Nietzsche não se contraporía à noção de *durée* bergsoniana, possuindo com esta uma relação complementar. Se a *durée* se ocupa do movimento não apreensível, não representável; o instante forneceria um outro ponto de vista deste mesmo movimento, concentrando-se na expressão de um devir imediato.

Esta idéia de um devir imediato se aproxima da noção bachelardiana do instante. A posição de Bachelard teria sido pensada pelo próprio como uma oposição ao pensamento da *durée*. Para Bachelard, este conceito falharia em apreender a

²⁷ GUBERNIKOFF, 1993 p. 16

²⁸ ELIADE, 1992. p. 79

²⁹ GUBERNIKOFF, 1993 p. 60

imprevisibilidade da criação. Ele propõe em lugar do pensamento da *durée*, um pensamento da ruptura, que encontra no *instante* a sua substância. A história não seria pensada então como uma sucessão logicamente encadeada de estados, mas como diferentes *emergências instantâneas* se contrapondo cumulativamente. Desta acumulação resultaria uma *durée* possível. Se a espacialização do tempo, para Bergson, característica da metafísica tradicional e do conhecimento científico, resultaria de uma racionalização a posteriori do movimento, reduzindo-o a seus pontos de passagem, ele não deixa de apontar para a possibilidade da fragmentação, como criadora de novas *durées* para a consciência. “Se a melodia parasse mais cedo, não seria mais a mesma massa sonora, mas uma outra, igualmente indivisível”³⁰ A posição de Bachelard inverteria esta proposição. O que há de imediato é o *instante*, e a *durée* só é possível como acumulação de instantes pela subjetividade.

1.3.2. Plano de imanência

As diferentes filosofias do tempo propostas por Gubernikoff teriam em comum uma crítica à concepção evolutiva do tempo e da história. Elas propõem um ponto de vista que gera um deslocamento de questões para a análise musical, no qual elementos de métrica, ritmo, progressões harmônicas, prioritários no pensamento musical tradicional, tornam-se apenas uma das faces do *devoir* musical. Segundo Gubernikoff, “para além dos sistemas de alturas, as questões se deslocam para as relações entre os sons, os silêncios e os ruídos.”³¹ Esta noção de *devoir* é tomada de empréstimo ao

³⁰ “Si la mélodie s’arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore, ce serait une autre, également indivisible.” (BERGSON, H. *op. cit.*, p. 92)

³¹ GUBERNIKOFF, 1993 p. 13

pensamento de Gilles Deleuze, e tem por colorário, a noção de virtualidade. Nos termos deleuzianos, de um plano de imanência do qual se “recortaria” o acontecimento musical.

“Nós propomos que, mais que rupturas de linguagem, novos fundamentos tenham agido sobre a superfície do musical, nos quais a noção de silêncio, enquanto presença de todas as virtualidades sonoras, é um dos fatores determinantes. O sonoro sensível, ainda que seja uma nota somente, se torna um recorte deste plano de imanência a um tempo sensível e não-sensível.”³²

Nesta passagem, o silêncio é tomado como metáfora de um plano de imanência, aonde todos os recortes estariam potencialmente inscritos. Em outra passagem, o ruído branco é tomado como paradigma desta virtualidade.

“Se, ao contrário, se entender a idéia sonora, virtual ou transcendental e não sensível, como ruído branco, então todos os elementos (os parciais do espectro) se encontram reciproca e completamente determinados e a repartição de pontos regulares, como áreas de ressonância, ou de determinação progressiva, é que vão gerar os sons audíveis, ou atuais e empíricos. Neste caso, há na audição um inaudível, a idéia de som, que, como o ruído branco (que é audível), gera uma multiplicidade sonora.”³³

A representação intrínseca, entendida desta forma, não estaria então submetida a uma concepção normativa do tempo e do espaço sonoros, sendo formada por meio de um processo de singularização a partir de um caos pré-formado, potência de individuação. Neste sentido, a representação não é mais representação de um modelo ideal, na medida em que não há mais modelo, e sim um plano indiferenciado (ou de pura diferença), de onde se recortaria o fenômeno.

³² “Nous proposons que, plus que ces ruptures de langage, ce soient des nouveaux fondements qui ont agi sur la surface du musical, dans lesquels la notion de silence, en tant que présence de toutes les virtualités sonores, est un des facteurs déterminants. Le sonore sensible, que ce soit seulement une note, devient un des découpages de ce plan d’immanence à la fois sensible et non sensible.” (GUBERNIKOFF, C. 1994, p. 140)

³³GUBERNIKOFF, 1993 p. 83

A função da análise musical entendida desta maneira seria apreender, a partir da superfície do musical, esta singularidade, e as articulações entre o nível atual e o nível virtual, do “fundamento” espaço-temporal colocado pelas obras. Esta teorização teria então como consequência uma implicação entre o que se faz musicalmente e um fundamento temporal, que não é apriorístico, ou *representativo*, mas que é dado imanente da obra.

1.4. Conclusão

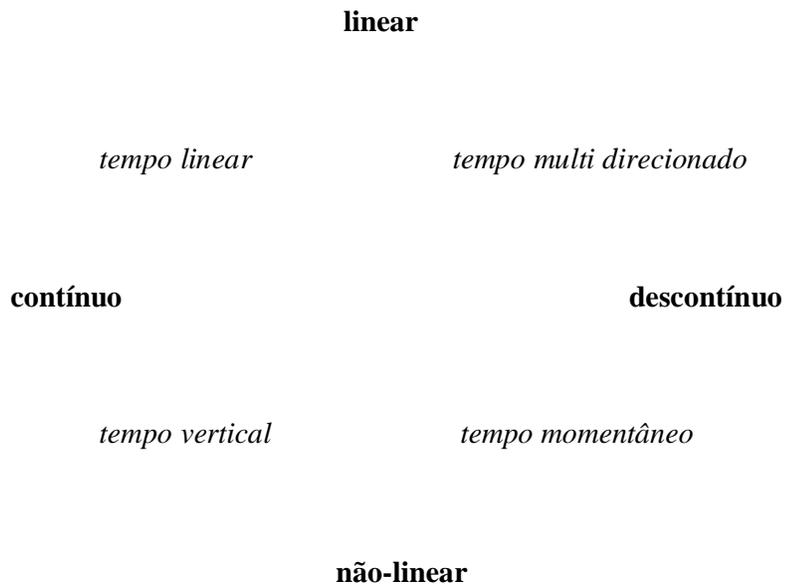
Se a proposta de Kramer abre as portas para uma concepção não normativa do tempo musical, o pensamento de Gubernikoff tornaria possível pensar o fundamento destas novas concepções, a partir da idéia de um campo virtual, do qual se recorta o fenômeno musical. Neste sentido, o pensamento de Gubernikoff passa pelas noções de contínuo e descontínuo.

Algumas das dificuldades da taxonomia de Kramer surgiam da dificuldade de diferenciar propriamente algumas manifestações de tempo multidirecionado e tempo momentâneo. Em seu trabalho, Kramer não dá ênfase suficiente à noção de *contínuo/descontínuo*, preferindo trabalhar de forma exclusiva com o par conceitual *linearidade/não-linearidade*. A inclusão destes conceitos aqui facilitará a compreensão dos tempos propostos na taxonomia de Kramer. Outra dificuldade é entender a relação entre as diferentes categorias numa mesma obra. Existiriam obras limítrofes? Ou ainda, obras que apresentem mais de uma categoria temporal? Algumas destas categorias de fato podem se confundir na realidade empírica.

Na taxonomia de Kramer, partíamos de um tempo eminentemente teleológico e linear para temporalidades cada vez mais afastadas de uma linearidade e próximas a uma concepção de eternidade.

Tempo linear
Tempo multidirecionado
Tempo momentâneo
Tempo vertical

Poderíamos, com base nas categorias *contínuo/descontínuo* e *linear/não-linear* propostas, reorganizar a taxonomia de Kramer num gráfico como o que se segue:



(Fig. 1.4.)

Num primeiro momento, o gráfico ajudará a perceber as relações entre os tempos propostos por Kramer. As categorias em **negrito** correspondem aos pares conceituais, e as em *itálico* à tipologia de Kramer. Percebe-se desta maneira o que há em comum entre cada tempo. Poderia-se por exemplo, passar do tempo multidirecionado ao tempo momentâneo, pela descontinuidade, que é comum aos dois. Ou do tempo momentâneo ao tempo vertical pela não-linearidade. E assim sucessivamente.

Mais profundamente, no entanto, deve-se entender o gráfico como uma tentativa de conceber uma multiplicidade temporal não mais como multiplicidade de tipos de tempo, conforme Kramer, mas como pontos cardinais de um continuum sem extremos, nos quais os graus são dissolvidos em favor das qualidades. Neste sentido, a multiplicidade temporal de Kramer é reencontrada numa concepção unitária de tempo, se encontrando com a noção do plano de imanência, segundo Gubernikoff. As diferentes configurações de tempo seriam como os recortes já atualizados. Temporalizações de um fundamento que, em si, *ainda não é temporal*. Uma multiplicidade não numérica e qualitativa.

Capítulo 2- Espaços Sonoros

O tratamento dado neste trabalho à noção de *espaço sonoro* não diferirá em grande medida do que foi colocado a respeito do Tempo musical. Também aqui apresentaremos uma visão *não-normativa* do espaço, que é visto como passível de múltiplas configurações. Esta possibilidade de unidade entre as concepções de tempo e espaço musicais é elucidada por Eva Lainsa, a partir de uma natureza comum entre as duas categorias: a noção de contínuo.

“Aristóteles, em seu livro de Categorias nos diz: a quantidade será discreta, ou contínua. Exemplo de quantidade discreta: os números. Exemplo de quantidade contínua: o espaço e o tempo. Quer dizer, ainda que rejeitando a espacialização do tempo, Aristóteles parece admitir que o tempo e o espaço têm em comum ao menos o fato de serem manifestações do contínuo. Falar de tempo, como falar de espaço será então falar do contínuo.”³⁴

Mas estamos então falando de um tipo específico de espaço, que não se confunde com o espaço empírico da performance musical, embora não queiramos minimizar a importância deste elemento, mais ainda em face das modernas aquisições da espacialização eletroacústica. Falamos aqui do espaço *instrínseco* à música, historicamente ligado à organização harmônica e escalar.

Para introduzirmos mais concretamente as noções de espaços “monofônicos” e “divisionários”, recorreremos ao pensamento de dois teóricos e compositores do século XX, Harry Partch e Ivan Wyshegradsky, que propuseram, cada um à sua maneira, uma

³⁴ “Aristote, dans son livre des catégories nous dit: la quantité est soit discrète, soit continue. Exemple de quantité discrète: les nombres. Exemple de quantité continue: l’espace et le temps. C’est-à-dire que, tout en rejetant la spatialisation du temps, Aristote semble admettre que le temps et l’espace ont du moins en commun le fait d’être des manifestations du continu. Parler de temps comme parler d’espace serait donc parler du continu.” (LAINSA, E. 1993, p. 177)

nova compreensão do espaço musical, que refletiria na verdade diferentes tendências históricas de organização deste parâmetro.

Estas duas propostas de estruturação do espaço sonoro dialogam com os paradigmas expressos em nossa apresentação do modelo de análise musical de Gubernikoff: uma noção que remete à composição interna do som, na série harmônica como fundamento para a representação intrínseca; e uma outra, adotada por Gubernikoff mesma, em que uma virtualidade total é tomada como fundamento a partir do qual se recorta o som, o tempo e a obra musical. A proposta de Partch é característica da primeira noção, em sua abordagem “natural” da consonância e dissonância, e derivação de escala com base nas ressonâncias naturais, expressas por relações de números inteiros entre os parciais. A proposta de Wyshnegradsky, por outro lado, oferece um correlato do plano de imanência, a partir de uma concepção de *espaço musical pleno e continuum sonoro total*, passível de infinitas divisões, embora ele privilegie algumas delas, como veremos a seguir.

Iniciaremos nossa abordagem com a concepção de Wyshnegradsky, por sua relação mais estreita com as noções apresentadas no capítulo anterior acerca de um plano de imanência absolutamente abrangente, do qual se recorta a obra musical.

2.1. Wyshnegradsky e a Pansonoridade

O trabalho de Ivan Wyshnegradsky se baseia em uma crítica às concepções naturalistas do espaço musical, que encontram na ressonância natural e na distinção entre consonância e dissonância as bases para a sua estruturação. A estas concepções, Wyshnegradsky opõe a sua noção de *Pansonoridade* e espaços *divisionários*. Estes espaços representam uma tentativa de se criar uma multiplicidade qualitativa em relação

à escuta dos intervalos, saindo da camisa-de-força do temperamento de 12 sons, e procurando conquistar outros espaços sonoros.

Para Pascale Criton, trata-se de mais do que isso. A conquista de novos espaços sonoros nas concepções de Wyshnegradsky pressupõe uma crítica de toda a concepção normativa do espaço.

“Trata-se de criar uma técnica musical apropriada a uma consciência da matéria sonora enquanto *multiplicidade vibratória*, através da qual um novo entendimento musical poderá estabelecer seus fundamentos. Estes participam de uma concepção apta a recobrir a aproximação do conjunto dos campos vibratórios mecânicos, acústicos, ópticos, permitindo aceder a uma imagem do pensamento que lida com os limites de toda a representação pré-existente”³⁵

Wyshnegradsky encontra na noção de *continuum sonoro total* a idéia operacional de uma tal tentativa. Esta idéia guarda semelhança com a noção do plano de imanência, comentada no capítulo I desta dissertação, a respeito do trabalho de Carole Gubernikoff. O conceito de Wyshnegradsky, no entanto, é mais concreto do que o de plano de imanência, como veremos adiante, mas compartilha com este a característica de indiferenciação, reservatório de idéias musicais possíveis.

“O que interessa a Wyshnegradsky é introduzir a idéia de um plano a-estrutural do material sonoro, plano ‘desmagnetizado’ e ‘destonalizado’, no qual age um princípio espacial de livre estruturação (*campo de ações*). Lógica de um plano uniforme, no qual o elemento referir-se-á unicamente ao espaço que o produz, independentemente de um plano global. Ao ideal de um sistema centrado e estável, ditado por uma organização hierárquica de tensões e resoluções (sistema tonal), ele opõe uma imponderabilidade ideal, supondo uma matéria pura (potencialidade das relações sonoras), e de funções puras (funções não pré-estabelecidas). A questão assim colocada é a de uma livre produção de relações sonoras, uma produção do diverso, mais próxima de um sistema de

³⁵ “Il s’agit de créer une technique musicale appropriée à une conscience de la matière sonore en tant que *multiplicité vibratoire*, à travers laquelle un nouvel entendement musical va pouvoir établir ses fondements. Ceux-ci participent d’une conception apte a recouvrir l’approche de l’ensemble des champs vibratoires, mécaniques, acoustiques, optiques, et permettent d’accéder à une image de la pensée qui joue avec les limites de toute représentation préexistante.” (CRITON, P. in WYSHNEGRADSKY, I. 1996 p. 10)

geração de qualidades sonoras do que de uma abordagem estruturalista *a priori*.”³⁶

Este parágrafo enuncia algumas das idéias principais subjacentes ao trabalho de Wyshnegradsky. Por um lado, a formação de um plano de onde emanam as combinações sonoras de intervalos, que responde a uma tentativa de sair do paradigma tonal/modal; de outro, a necessidade da não-determinação estrutural, que vai de encontro às tentativas de um Schoenberg, por exemplo. Em relação a este, as críticas são dirigidas à concepção sucessiva do dodecafonismo, e ao aprisionamento do mesmo a um temperamento igual que seria derivado do paradigma natural. Para Wyshnegradsky, o serialismo já se caracterizaria por uma concepção *espacial* das alturas, no que ele se libertaria das relações pré-constituídas de consonância e dissonância próprias do tonal/modal. A série funcionaria então como um reservatório de “qualidades”, intervalos diferenciados que não seriam definidos como consonâncias ou dissonâncias, mas seriam percebidos por si mesmos. No entanto, à concepção harmônica que poderia se esperar constituir a partir destas bases, Schoenberg preferiu optar por uma solução puramente contrapontística e sucessiva: a série, em oposição ao espaço.

“A concepção simultânea do conjunto de todos os sons de uma ‘escala-harmonia’ se abre para a idéia de espaço, de meio sonoro específico, ou de rede sonora, nos quais tudo pode soar simultaneamente sem exclusividade nem hierarquia, desfazendo o dualismo consonância-dissonância e permitindo,

³⁶ “Car ce qui intéresse Wyshnegradsky, c’est d’introduire l’idée d’un plan a-structural du matériau sonore, plan ‘démagnétisé’ et ‘détonalisé’ dans lequel agit un principe spatial de libre structuration (*champ d’action*). Logique d’un plan uniforme, dans lequel l’élément ne se réfère qu’au type d’espace qui le produit, indépendamment d’un plan global. À l’idéal d’un système centré et stable, dicté par une organisation hiérarchique des tensions et des résolutions (système tonal), il oppose une impondérabilité idéelle, supposant une matière pure (potentialité des rapports sonores), et des fonctions pures (fonctions non préétablies). La question ainsi posée est celle d’une libre production des rapports sonores, une production du diver, plus proche d’un système de génération des qualités sonores que d’une approche structuraliste *a priori*.” (*Idem*, p. 16)

assim, em sua segunda consequência, liberar uma concepção qualitativa dos intervalos.”³⁷

A esta concepção simultânea do conjunto de todos os sons corresponde a idéia de *continuum sonoro total*: o contínuo não-estriado de toda a faixa sonora audível, do som mais grave ao mais agudo. Esta concepção parte da noção de um espaço sonoro *pleno*, em oposição a um espaço sonoro *vazio*, aonde o único critério de relacionamento entre os sons era a sua própria composição vibratória. Este espaço corresponderia às teorias naturais de geração e organização das alturas, caracterizadas por um espaço magnetizado, permeado pela atração exercida entre alguns sons e não entre outros (expressa, no sistema de Partch, que veremos a seguir, pela proximidade dos valores das frações). O espaço sonoro pleno seria a consciência de um fluido sonoro que ocupasse todo o espaço audível, de tal forma que este espaço pudesse ser dividido de múltiplas maneiras, não determinando previamente nenhuma relação privilegiada entre os sons resultantes. É neste sentido que Pascale Criton fala de “liberar uma concepção qualitativa dos intervalos.” “A passagem de uma concepção sucessiva da escala sonora a uma noção harmônica espacial-simultânea prefigura a possibilidade de organizar livremente a harmonia.”³⁸

O continuum sonoro total seria então uma sonoridade que conteria em si mesma todos os sons possíveis. Neste sentido, é um conceito mais concreto do que o de plano de imanência, pois pode ser pensado como sonoridade. E, de fato, ele terá o seu próprio representante sensível no sistema de Wyshegradsky: o continuum sonoro relativo, um

³⁷ “(...) la conception simultanée de l’ensemble de tous les sons d’une échelle-harmonie s’ouvre sur l’idée d’espace, de milieu sonore spécifique, ou de réseau sonore, dans lesquels tout peut sonner ensemble sans exclusive ni hiérarchie, défaisant le dualisme consonance-dissonance et permettant ainsi, dans sa seconde conséquence, de libérer une conception qualitative des intervalles.” (Idem, p. 16)

³⁸ “Le passage d’une conception successive de l’échelle sonore à une notion harmonique spatiale-simultanée préfigure la possibilité d’organiser librement l’harmonie.” (Idem, p. 16)

espaço estriado de 1/12 de tom, soando simultaneamente do grave ao agudo por 7 oitavas de extensão. Este continuum é privilegiado por dois motivos: 1- pela extrema proximidade dos sons que o constituem, tornando-o muito aparentado ao continuum sonoro total, que permanece uma impossibilidade sensível. 2- A divisão em 1/12 de tom realizaria um equilíbrio entre as divisões binárias (meios, quartos de tom) e ternárias (terços e sextos de tom) do espaço musical.

2.1.1. Espaços sonoros

A partir do conceito operacional de continuum sonoro total, e de seu “representante” sensível, o continuum total relativo, Wyshnegradsky vai proceder a um exame de todos os espaços sonoros que podem ser extraídos destes continuums. Os principais espaços sonoros propostos por Wyshnegradsky são os divisores do espaço de 12 sons por semitom: o espaço de meio-tom, de 1/4 de tom, de 1/3 de tom, e de 1/6 de tom. A partir destes espaços, Wyshnegradsky poderá selecionar intervalos diferentes e projetá-los um sobre o outro, formando os ciclos de intervalos.

“Cada intervalo possui seu próprio ciclo, ou, como poderíamos também dizer, sua própria órbita. Superpondo o mesmo intervalo um certo número de vezes, percorremos um certo número de notas, após o qual reencontramos a nota de partida e o ciclo recomeça (...). A um tal ciclo, chamamos *ciclo total do intervalo*. O número de sons que percorrem o ciclo varia conforme o intervalo.”³⁹

O conceito de ciclo total de intervalos possui uma tal abrangência que é possível entender os próprios espaços sonoros de 1/4, 1/6 ou 1/12 de tom como ciclos destes

³⁹ “Chaque intervalle possède son propre cycle ou, comme on pourrait dire aussi, sa propre orbite. En superposant le même intervalle un certain nombre de fois, on parcourt un certain nombre de notes, après quoi on revient à la note de départ et le cycle recommence (...) à un tel cycle, nous donnons le nom *cycle total d’intervalle*. Le nombre de sons que parcourt le cycle varie selon l’intervalle.” (WYSHNEGRADSKY, I. 1996 p. 138)

intervalos. Um exemplo simples de se entender a formação dos ciclos de intervalos é dado no quadro que se segue, para o espaço que corresponderia ao temperamento igual habitual. O conceito de *volume* do ciclo refere-se à disposição do ciclo nas oitavas. Assim, se volume é igual a 1, o ciclo se completa em uma oitava, se o volume é igual a 2, ele se completa em duas, e assim por diante. Isto tem consequências importantes, como veremos em seguida.

Quadro 2.1

Intervalo	Número de sons do Ciclo total	Volume do ciclo total (em oitavas)
1) Trítono	2	1
2) Terça maior	3	1
3) Sexta maior	3	2
4) Terça menor	4	1
5) Sexta maior	4	3
6) Segunda maior	6	1
7) Sétima menor	6	5

Os ciclos propostos no quadro são considerados *não-característicos* do sistema. Na nomenclatura de Wyshnegradsky isto quer dizer que tais ciclos, apesar de serem subconjuntos do sistema divisionário de 12 semitons, não contém todas as notas que compõem o sistema de origem. Ciclos considerados *característicos* do sistema divisionário de 12 semitons são os ciclos das quintas, das quartas, das sétimas maiores e dos semitons, ciclos estes que percorrem toda a gama. Este mesmo fenômeno é

observado para outros sistemas, como os de $1/4$, $1/3$, $1/6$ de tom, ou para o continuum relativo, que contém todos estes sistemas parciais.

2.1.2. Espaços não-oitavantes

Para esta operação, o conceito de *volume* de um espaço permanece fundamental. Este conceito se refere ao posicionamento do ciclo nas oitavas, e permite liberar a estruturação dos espaços do aprisionamento à oitava como unidade espacial padrão, tal como ela ocorre no paradigma natural. Assim, se um determinado ciclo possui volume 1, significa que ele se repete a cada oitava; se possui volume igual a 2, sua configuração intervalar é repetida a cada duas oitavas e assim por diante. Desta forma, Wyshegradsky poderá teorizar acerca de espaços sonoros não-oitavantes.

No continuum sonoro relativo, espaço de 12avos de tom, contam-se 5 espaços não oitavantes: os de $5/12$, $7/12$, $11/12$ e $13/12$. No quadro dos espaços *característicos* do sistema de 12, isto é observado pela existência de um número fracionário na categoria *densidade* do espaço. Volume indicava a extensão do espaço nas oitavas; densidade se refere à quantidade de sons por oitava de um determinado sistema.

Quadro 2.2

Espaço	Densidade	Volume
$5/12$	$72/5$	5
$7/12$	$72/7$	7
$10/12$	$36/5$	5
$11/12$	$72/11$	11
$13/12$	$72/13$	13

Note-se o enorme espaço ocupado pelos ciclos de $11/12$ e $13/12$ de tom. Estes resultados existem na teoria de Wyshnegradsky não como resultado de uma escuta empírica, uma vez que transcendem o espectro das frequências audíveis, mas resultam de sua compreensão total do espaço vibratório, do qual o espaço audível seria apenas uma parte.

2.1.3. Relações entre os espaços

A partir destes ciclos de intervalos, Wyshnegradsky procurará realizar uma geografia dos diferentes espaços no que concerne suas relações de intercessão e de complementariedade. Inicialmente os espaços mais aparentados são aqueles que estão contidos uns nos outros, por exemplo, o espaço de semitom e o espaço mais amplo de quartos de tom; ou o espaço de terços de tom em relação ao espaço de sextos de tom.

Fora estes ciclos, considerados *periódicos* e *regulares*, pelas distâncias iguais entre todos os sons, e a repetição da mesma configuração intervalar, Wyshnegradsky proporá a combinação de diferentes intervalos em periodicidades mais complexas. Por exemplo, a combinação de $1/12$ e de $1/6$, alternados por todo o espaço. Um ciclo como este guardaria a característica de *periodicidade*, mas não a de *regularidade*, uma vez que o espaço está dividido de forma desigual.

Possibilidades como estas aumentam a capacidade do sistema de gerar relações sonoras não apenas no interior de um determinado ciclo, mas também híbridos que guardem certas características de um ciclo, combinando-as com as de outros ciclos. Isto prefigura a possibilidade de encadeamento destes espaços no tempo, onde se desenrolará a forma musical.

2.2. Partch e a Monofonia

O pensamento de Harry Partch corresponderia quase que de forma exata ao paradigma natural que é alvo das críticas de Wyshnegradsky. Partch teria recolocado em circulação a *afinação justa*, um sistema de afinação historicamente anterior ao temperamento igual, vigente hoje na música ocidental, em que as frequências que compõem o espaço sonoro são derivadas de uma frequência fundamental. Este sistema parte de um pressuposto fisiológico de distinção entre dissonância e consonância, que Partch credits a Helmholtz, segundo o qual o ouvido seria capaz de distinguir relações específicas entre períodos de oscilação de ondas sonoras que caracterizariam as consonâncias e as dissonâncias.

As bases fisiológicas do sistema de Partch podem ser observadas no seguinte parágrafo:

“A acuidade do órgão da audição é relativamente maior do que a do órgão humano da visão, uma vez que para cada um dos intervalos musicais que o ouvido capta com percepção maximal ele efetua computações como relâmpagos; ele pode determinar quase imediatamente, exatamente ou aproximadamente, a relação em vibrações por segundo, ou ciclos, de dois sons soando simultaneamente; ele pode dizer instantaneamente se os dois sons estão na relação correta (afinados), ou se eles não estão na relação correta (desafinados).”⁴⁰

Na afinação justa, todas as relações periódicas são expressas por frações, que indicam a relação entre as frequências, em ciclos por segundo. Assim, se temos um som

⁴⁰ “The acuity of this organ of hearing is relatively much greater than that of the human organ of vision, for with those musical intervals which the ear hears with maximal perception it performs lightning-like computations; it can determine almost immediately, exactly or approximately, the relationship in vibrations per second, or cycles, of two tones sounded simultaneously; it can say instantly whether the two tones are in the correct ratio (in tune), or not in the correct ratio (out of tune). (PARTCH, H. 1973 p. 86)

vibrando com a frequência de 400 ciclos por segundo, em relação a um outro vibrando a 200 ciclos, a relação entre os dois será expressa pela fração 400/200, que, simplificada, nos dá 2/1.⁴¹ Esta é a primeira razão de qualquer sistema de afinação justa, e corresponde ao que chamamos “oitava” em nosso temperamento igual. Este termo é rejeitado por Partch por sua ligação com a topologia dos instrumentos de teclado, não possuindo relação direta com o conteúdo frequencial do intervalo. No contexto desta dissertação, usaremos a nomenclatura usual associada às frações para maior clareza na exposição destas e de suas relações.

2.2.1. Operações com os intervalos

Cada fração no sistema de Partch possui uma dupla identidade, enquanto representação de um som do sistema, e enquanto representação de um intervalo. Assim, 3/2 representa um intervalo de quinta, mas também representa o som que corresponde a este intervalo em relação à fundamental do sistema, a “unidade primária” (*Prime Unity*) 1/1. Todos os intervalos/soms do tecido monofônico serão expressos por relações com esta unidade primária.

Para se adicionar dois intervalos, multiplicam-se as suas frações. Por exemplo, a quinta 3/2, multiplicada pela quarta 4/3, nos dá a oitava 2/1. Inversamente, para se subtrair um intervalo de outro, dividem-se as suas frações: 2/1 dividido por 4/3, nos dá 3/2 (a quinta).

⁴¹ Atentar para diferença fundamental no uso das frações entre as duas teorias. No contexto da teoria de Wyshnegradsky, as frações enunciadas não representavam relações entre frequências, mas meramente divisões específicas do espaço, no caso, o espaço de 1 tom. Assim, em relação a este 1 tom, poderemos extrair 1/2 tom, 1/4 de tom, e assim por diante. No caso de Partch, uma fração como a fração 2/1 enuncia relações entre sons, representados respectivamente pelo numerador e denominador do sistema, cuja relação representa a relação entre os sons em ciclos por segundo. Esta diferença entre a concepção de Wyshnegradsky e a concepção de Partch pode ser colocada nos termos de um concepção que privilegia a relação entre os sons (Partch) e uma concepção que privilegia a relação entre os intervalos (Wyshnegradsky). Isto ficará mais claro ao final do capítulo.

Já dissemos que a oitava corresponde ao dobro de uma frequência dada, sendo expressa pela fração $2/1$. Na Monofonia, todas as relações são projetadas aos limites da oitava, repetindo-se a configuração escalar a cada $2/1$ em todas as cerca de 7 oitavas de extensão dos sons audíveis. Sendo a oitava expressa por uma fração em que o numerador corresponde ao dobro do denominador, qualquer fração na qual o numerador seja menor que o dobro do denominador representa um intervalo menor que a oitava; e, inversamente, qualquer fração na qual o numerador seja maior do que o dobro do denominador, representa um intervalo maior do que a oitava. Assim, o intervalo $3/2$ é menor do que a oitava, já que 3 é menor do que o dobro de 2. Este intervalo é a “quinta” do teclado. O intervalo $5/2$, por outro lado, é maior que a oitava, uma vez que 5 é maior que o dobro de 2. Este intervalo é a décima.

Para a projeção de um intervalo aos limites da oitava, devemos dobrar o denominador, ou dividir o numerador por dois, de tal forma que a fração expressa seja menor que $2/1$. No caso do intervalo de décima $5/2$, devemos multiplicar o denominador por 2, transformando esta fração em $5/4$, a terça maior. De fato, a décima quando projetada aos limites da oitava torna-se uma terça.

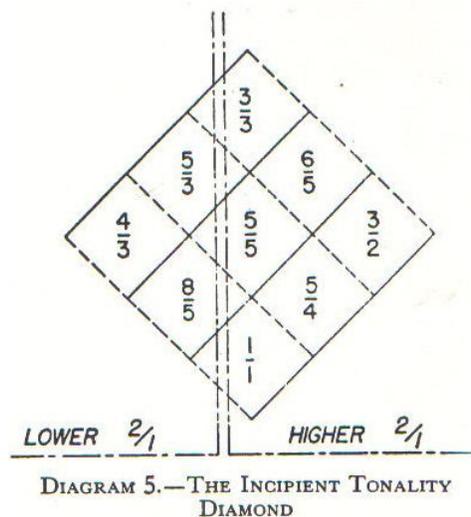
Uma consequência importante deste processo de dobramento, ou divisão pela metade, que, por sua vez, resulta da oitava ser expressa como o dobro de uma frequência dada ($2/1$) é o fato de que **todos os números pares na linguagem da monofonia são transposições à oitava de uma frequência dada**. A sua identidade real pode ser verificada encontrando-se o último número ímpar na série de divisões por 2. Por exemplo, em $5/4$, o quatro representa a fundamental do sistema (a unidade primária), uma vez dividindo-o por dois e novamente por dois, chega-se ao primeiro número ímpar da série: o 1. No caso do intervalo $10/9$, o número dez representa o que

Partch chamaria uma “identidade de 5”, uma vez que dividindo este numeral por dois, encontramos o 5.

2.2.2. Identidades

Esta noção de *identidade*, importante no sistema de Partch, referir-se-ia aos modos maior ou menor de uma tonalidade ou aos componentes de número ímpar desta tonalidade, responsáveis pelo conteúdo harmônico. A primazia dada aos componentes ímpares se deve aos números pares serem “oitavações” de números ímpares. Assim, no sistema de Partch os números ímpares são os responsáveis pelas novas *identidades* harmônicas incorporadas ao sistema.

Vimos até aqui as identidades de 1, 3 e 5, representando respectivamente a unidade primária, a quinta e a terça. Este é o aglomerado de três sons mais consonante que é possível reunir na afinação justa. A partir somente de projeções destas três identidades, podemos formar o diamante de tonalidades abaixo.



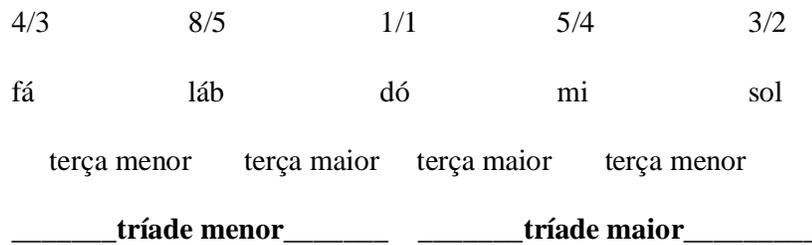
(Fig.2.1.)

No exemplo, as seqüências de três frações delimitadas por linhas inteiras representam três sons de uma tríade maior; as seqüências delimitadas por linhas pontilhadas representam três sons de uma tríade menor. Ambos os tipos de tríade se caracterizam por uma seqüência de identidades 1-5-3.

Na linha mais baixa à direita, temos esta seqüência expressa em relação à unidade primária 1/1, configurando a seqüência já vista de frações 1/1-5/4-3/2. Vejamos a linha diagonal da esquerda para a direita no centro: 8/5-5/5-6/5. Pode-se verificar que se trata das mesmas identidades da primeira linha, reduzindo os seus numeradores aos fatores 1-5-3 da seguinte maneira: 8 reduz-se a 1, 5 permanece, e 6 reduz-se a 3 por divisão pela metade (projeção à oitava inferior). Desta forma percebemos que, para todas as tríades maiores do gráfico, a seqüência de **numeradores** segue a seqüência de identidades 1-5-3. É por esta razão que Partch chama a tonalidade maior de *Otonality* (*Over-number tonality*).

No caso das tríades menores, a situação se inverte. Não serão os numeradores a portarem a seqüência característica, mas os denominadores. Assim, na linha mais baixa à esquerda lemos a seqüência 1/1-8/5-4/3. 1/1 representa a unidade primária; 8/5 a identidade de 5; e 4/3 a identidade de 3. O mesmo se verifica na linha seguinte, lida no mesmo sentido: 5/4-5/5-5/3: 4 se reduz a 1, 5 e 3 permanecem. É por esta razão que Partch chama as tonalidades menores de *Utonality* (*Under-number tonality*).

Esta inversão das identidades na tríade menor corresponde a uma inversão das relações: a unidade primária da tonalidade menor não é a fundamental da tríade, tal como a entendemos na prática musical comum, e sim a quinta. Abstraindo as duas linhas inferiores do diagrama, ambas partindo da unidade 1/1, temos o eixo abaixo, considerando-se Dó como a nota que corresponderia a 1/1:



(Fig. 2.2.)

Pelo exemplo se percebe a simetria existente entre as duas espécies de tríades, a tríade maior partindo de 1/1 seguindo-se para a direita; a tríade menor partindo do mesmo 1/1, seguindo-se no sentido esquerdo. A configuração intervalar segue a mesma simetria: 3^a menor-3^a maior-3^a maior-3^a menor.

2.2.3. Nexos numéricos

Reparemos agora nos números inferiores das tríades maiores. Já vimos que as diferentes identidades que compõem as tríades são expressas pelos números superiores (numeradores), que enunciam 1-5-3. Os denominadores, no entanto, apresentam uma particularidade importante: todos os denominadores de uma mesma tríade maior representam um mesmo numeral, ou um número par redutível a um mesmo numeral. Assim, na tríade maior mais inferior temos como denominadores 1-4-2, todos redutíveis a 1. Na segunda tríade maior, lida da esquerda inferior para a direita superior, temos 5-5-5. Isto significa que esta tríade pertence à identidade de 5 em 1/1. O mesmo ocorre com a tríade maior restante, possuindo 3-3-3 como denominadores: esta tríade pertence a identidade de 3 em 1/1.

No caso das tríade menores, basta inverter os números, conforme vimos: se os números inferiores (denominadores) determinam as funções *no interior da tríade*, os

números superiores (numeradores) é que serão responsáveis pelas funções destes sons em relação à unidade primária do sistema 1/1. Assim, os numeradores da primeira tríade menor (lida da direita inferior para a esquerda superior) serão 1-8-4, todos redutíveis a 1, e assim sucessivamente.

Estes números que se repetem formam o que Partch chama *Nexo numérico* de uma tonalidade. Na Monofonia, toda coleção de sons que corresponde a uma tonalidade possui um nexo numérico que apresenta a identidade assumida por aquela tonalidade em relação à unidade primária. Assim, a dupla função da fração comentada anteriormente, enquanto representação de um som e de uma relação para com uma fundamental, encontra sua plena expressão no contexto de um sistema formado: necessariamente um dos números referir-se-á à sua identidade no interior da tríade ou tonalidade na qual se encontra, enquanto o outro número referir-se-á à identidade da tríade ou tonalidade em relação à Raiz do sistema inteiro, a unidade primária 1/1.

“Nós vemos que 1, ou qualquer número encontrado na sucessão geométrica de dobramentos de 1 (2,4,8), é parte de uma fração que é *per se* uma unidade, que 3, ou um dobramento de 3 é parte de uma fração que é *per se* esta identidade de uma tonalidade, que 5 é parte de uma fração que é *per se* aquela identidade de uma tonalidade. Se estes números são os números superiores, as razões das quais fazem parte são *Odentities* de uma *Otonality*, com um *Nexo Numérico* inferior. Se eles são o número inferior, as frações de que fazem parte são *Udentities* de uma *Utonality*, com um *Nexo Numérico* superior.”⁴²

Já explicamos anteriormente os conceitos de *Otonality* (*Over-number tonality*) e *Utonality* (*Under-number tonality*), como nomenclaturas precisas para as tonalidades maior e menor, respectivamente.

⁴² “We see that 1, or any number found in the geometrical succession of doublings based on 1 (2,4,8), is part of a ratio which is per se a unity, that 3 or a doubling of 3 is part of a ratio which is per se that identity of a tonality, that 5 is part of a ratio which is per se that identity of a tonality. If these numbers are the over numbers, the ratios of which they are a part are *Odentities* of an *Otonality*, with an under Numerary Nexus. If they are the under number, the ratios of which they are a part are *Udentities* of a *Utonality*, with an over Numerary Nexus.” (PARTCH,H. p. 110)

2.2.4. Identidades superiores

Os procedimentos apresentados acima compõem o método básico da afinação justa, tal como Partch a apresenta em *Genesis of a Music*. Estes procedimentos podem ser perpetuamente repetidos, a cada inclusão de novas identidades ampliando a “malha monofônica”, na expressão de Partch. Para cada nova aquisição do sistema, uma nova linha é acrescentada a todos os lados do diamante, representando as novas relações que a nova identidade traz implicadas.

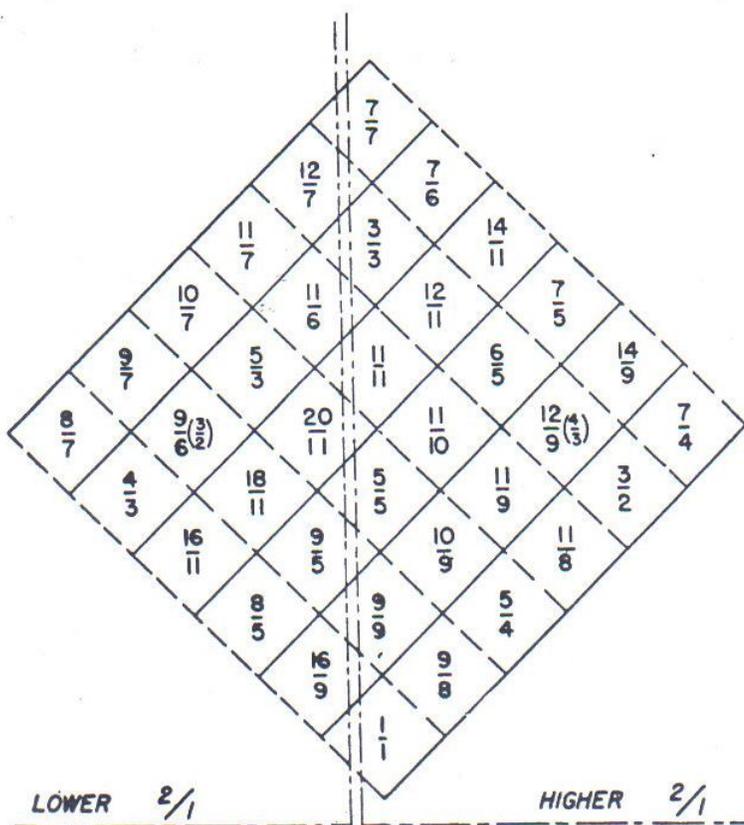


DIAGRAM 9.—THE EXPANDED TONALITY DIAMOND

(Fig. 2.3.)

Assim, Partch teria chegado em seu sistema até as identidades de 11, ampliando o total de sons da escala a 43 sons por oitava. Cada nova identidade coincide com um novo parcial da série harmônica, no caso de identidades da escala maior, e de sua inversão, no caso das identidades da escala menor. Assim, no caso da escala maior, com a inclusão de 7 e 11, incluímos as regiões harmônicas da sétima justa, e do décimo primeiro harmônico, que soa cerca de um quarto de tom acima do intervalo temperado de 11^a.

O sistema de Partch caracterizar-se-ia a princípio por uma concepção normativa do espaço: todas as frequências deverão resultar de operações efetuadas a partir de uma frequência inicial, tomada como unidade primária. No entanto, qual a extensão do sistema resultante, ou quais as frações que serão efetivamente incorporadas permanecem escolha do compositor. No caso específico de Partch, ele se limitou às identidades de 11. Outros compositores foram bem mais longe, incorporando 11,13, 17. Este é o caso de Ben Johnston, por exemplo, que incluiu em seu Quarteto no 9 até as identidades de 31⁴³.

La Monte Young, que veremos com maior detalhe no capítulo 4, decidiu não incluir os fatores de 5, incluindo os fatores de 7. Decisões como esta testemunham a grande liberdade que pode existir dentro da afinação justa, no que tange à estruturação do espaço sonoro, e, ao mesmo tempo guarda consequências importantes para a fisionomia da obra que nela se baseia. Neste sentido, a ação composicional não começa com as 12 notas da escala temperada, como um algo já dado; mas bem antes, com a criação de uma rede de relações que servirá de base para a constituição da própria obra.

⁴³ FONVILLE, J. 1991, p. 107

2.3. Conclusões

Percorremos brevemente dois importantes sistemas de estruturação do espaço musical. A princípio suas diferenças parecem tão profundas que, afóra o objetivo comum, de estruturação das alturas, não poderíamos enxergar outra razão que os colocaria lado a lado. Para Wyshegradsky, trata-se de *attitudes* diferentes diante do mundo.

“Nós não podemos enfatizar demais a diferença que existe entre a ordem natural e a ordem pansonora. Não é suficiente dizer que elas respondem de maneiras diferentes a uma mesma questão, elas vêem o mundo de ângulos completamente diferentes. Assim, para caracterizar a ordem pansonora, não é suficiente dizer que ela tende a disposições regulares. O que a caracteriza profundamente é justamente concentrar a sua atenção sobre o problema da disposição de sons, que é um problema puramente espacial, que concerne às relações entre os sons eles mesmos, mas entre as relações sonoras ou intervalos, ou seja, entre as grandezas espaciais. Quanto à ordem natural, oposta ao espaço pansonoro, seríamos talvez tentados a dizer que ela é caracterizada pela disposição irregular de sons. Mas dizer isto seria desconhecer profundamente a sua natureza, seria a julgar a partir de um ponto de vista pansonoro, já que, na realidade, todo este problema de regularidade e irregularidade lhe é profundamente estranho. Ela vê o mundo sob um outro ângulo, e o que a interessa não é a relação entre os intervalos, mas a relação entre os sons eles mesmos.”⁴⁴

⁴⁴ “On ne peut jamais trop souligner la différence qui existe entre l’ordre naturel et l’ordre pansonore. Il ne suffit pas de dire qu’ils repondent de façon différente à une même question, ils voient le monde sous des angles tout à fait différents. Ainsi, pour caractériser l’ordre pansonore, il ne suffit pas de dire qu’il tend vers de dispositions régulières. Ce qui le caractérise le plus profondément c’est justement de concentrer son attention sur le problème de la disposition des sons, qui est un problème purement spatial qui ne concerne les rapports non entre les sons eux-mêmes, mais entre les rapports sonores ou intervalles, c’est-à-dire entre des grandeurs spatiales. Quant à l’ordre naturel, opposé à l’espace pansonore, on serait peut-être tenté de dire qu’il est caractérisé par la disposition irrégulière des sons. Mais dire cela serait méconnaître profondément sa nature, ce serait le juger d’après un standard pansonore, car en réalité tout ce problème de régularité et d’irrégularité lui est profondément étranger. Il regarde le monde sous un autre angle et ce qui l’intéresse n’est pas le rapport entre les intervalles, mais le rapport direct entre les sons eux-mêmes.” (WYSHNEGRADSKY, I. 1996 p. 151)

O parágrafo de Wyshnegradsky atenta para importantes diferenças quanto ao método que caracteriza ambas as concepções. Especialmente interessante é a distinção que ele tece entre as “relações entre os sons eles mesmos” e as relações entre intervalos enquanto “grandezas espaciais”. Isto atenta para a ligação da concepção natural à vibração periódica presente no próprio som, como geradora de todas as relações harmônicas. A concepção pansonora procura gerar novas relações intervalares, na qual a vibração periódica do som individual não teria grande importância, e sim a relação de todos os sons do sistema com um *continuum sonoro total*.

Mas mais profundamente, podemos encontrar um objetivo comum entre as duas concepções, se manejadas com vistas a ele. Criton se expressou a respeito da *Pansonoridade* como uma “livre produção do diverso”. A divisão do continuum em diferentes espaços teria por objetivo a geração de relações intervalares inauditas, que possuiriam entre si também relações estruturais específicas. A Monofonia não propõe outra coisa. Sempre pode-se subir a cadeia das identidades em busca de novas cores harmônicas, adicionando intervalos, excluindo outros tantos de acordo com o objetivo *aural e estrutural* que o compositor se impõe.

Para finalizar, poderíamos propor uma extrapolação da noção de *continuum* de Wyshnegradsky em direção à noção de *plano de imanência*, proposta no primeiro capítulo. Se o continuum tal como Wyshnegradsky o compreende serviria à produção de sistemas *divisionários*, se diferenciando da concepção natural, para nós a noção de *plano de imanência* pode comportar igualmente a idéia de continuum e a própria configuração natural da série harmônica. Neste sentido, o plano de imanência seria mais abrangente que o continuum sonoro total de Wyshnegradsky, abrangendo todas as idéias sonoras possíveis.

Tudo se passa como na frase de Gubernikoff, segundo a qual “há na audição um inaudível, a idéia de som, que, como o ruído branco (que é audível), gera uma multiplicidade sonora.”⁴⁵

Assim, o plano de imanência transcenderia o próprio sonoro.

⁴⁵ GUBERNIKOFF, 1993, p. 83

Parte II- Análises

Capítulo 3- Giacinto Scelsi: *Dharana e Elegia per Ty*

3.1. Apresentação e trajetória

A música de Giacinto Scelsi apresenta inúmeros desafios àquele que se propõe a analisá-la. Basta um olhar superficial para atestá-lo. Quartos de tom, escrita instrumental idiossincrática, notação detalhista das dinâmicas são alguns dos elementos de seu vocabulário composicional. Mas é para além destes efeitos de superfície que se encontra sua verdadeira dificuldade, e também seu valor. Rompendo com um já adiantado percurso criativo e, ato contínuo, grande parte do aparato técnico da tradição ocidental, Scelsi compõe, a partir de 1958, um vasto corpus em que manifesta sua obsessão com a natureza do fenômeno sonoro. Sua busca não é por uma combinatória pessoal dos parâmetros musicais, e sim pelo próprio interior do som, nisto se identificando com tradições musicais extra-européias, que, sem recurso à escrita, basearam sua prática na materialidade do som, em oposição à abstração da música ocidental.

Falar de estilo em Scelsi é insuficiente, já que estamos diante de uma nova *grámatca* musical. Suas obras maduras se caracterizam por uma drástica redução do conteúdo freqüencial, muitas vezes se concentrando num único som, que é elaborado nos menores detalhes rítmicos, dinâmicos, timbrísticos, e, diferencial do universo scelsiano, *oscilatórios* de sua evolução.

Em 1958 Scelsi compõe o seu Trio para cordas, no qual ele ensaiaria seu estilo "monotonal", segundo a terminologia proposta por G.N. Reish.⁴⁶ E em 1959, ele comporia o que se tornou talvez sua obra mais conhecida, e primeiro ensaio orquestral monotonal, as *Quattro Pezzi (su una sola nota ciascuna)*, para orquestra de câmara com 26 executantes. Esta é, também, a época da emergência de outras poéticas de flagrante afinidade com a abordagem scelsiana, tais como a micropolifonia de Ligeti nas obras *Apparitions* e *Atmosphères*; o minimalismo de notas sustentadas de LaMonte Young, na América, com seu Trio de cordas, datando também, como o de Scelsi, de 1958. Estas obras se caracterizam pela redescoberta de uma continuidade e estabilidade no discurso musical contemporâneo, que viria a influenciar tanto os compositores do grupo *L'itinéraire*, que originariam a música espectral, quanto de poéticas já tidas como ligadas ao pós-modernismo, tal como o minimalismo norte-americano.

A historiografia musical do século XX coloca o ano de 1913 como um ano decisivo da formação do espírito musical moderno, ano este em que ocorreram as estréias de *Jeux*, do *Sacre du Printemps*, e do *Pierrot Lunaire*, nas quais eram revolucionadas de maneira prioritária respectivamente a forma musical, o ritmo, e a harmonia⁴⁷. Este legado seria retomado, unido à influência construtivista de Anton Webern, pela dita "geração de Darmstadt", formada entre outros por Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, todos nascidos na década de 1920, que propunha uma revolução na linguagem musical a partir do dodecafonismo de Schoenberg, aliado à rítmica de Stravinski e Messiaen, chegando ao serialismo integral.

46 Gregory Nathan Reish, "The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929-1959", tese de doutorado defendida na Universidade da Georgia, EUA. O autor propõe nesta uma nomenclatura das diferentes fases e sub-fases da obra scelsiana, tendo como divisão primeira a distinção entre as fases Modernista e Sonorista. Esta última é ainda diferenciada em obras monofônicas, microtonais, e, finalmente monotônicas. Esta tese será a principal fonte do presente estudo no que concerne a dados biográficos da vida de Scelsi.

47 Isto é bem observado na obra de Paul Griffiths, *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987; nos capítulos "Novo Ritmo, Nova forma" e "Nova harmonia". Também nos escritos de Boulez, em *Relevés d'Apprenti*, esta constelação se faz bastante presente, por exemplo nos artigos "Son et Verbe" e "Stravinsky demeure".

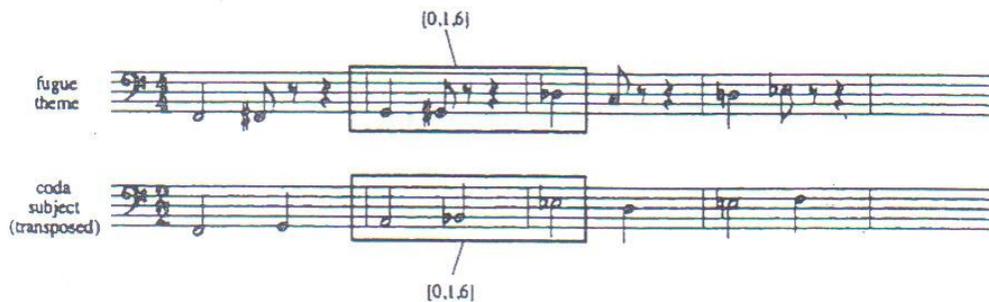
Nascido em 1905, Scelsi participa, juntamente com Messiaen, de uma geração intermediária entre os inauguradores da música moderna e a geração que moldaria a partir destas influências a estética do pós-guerra. Isto significa dizer uma geração que se desenvolveu sob o choque das inovações do início do século, sem a crença em uma utopia serialista. De fato, a partir de 1929, a música de Scelsi passaria por inúmeras mudanças influenciadas por elementos presentes no cenário musical da época: ruidismo futurista em *Rotativa*, neoclassicismo nas canções, atonalidade livre nas Suítes e Sonatas para piano, dodecafonismo nos *Quattro Poemi* e nas Variações para piano, entre outras gradações.

Grande parte dos exegetas da obra scelsiana dá enorme importância a essa passagem pelo dodecafonismo, embora ele nunca tenha sido um dodecafonista ortodoxo, preferindo aplicar as regras seriais de inversão, retrógrado e retrógrado da inversão, a pequenos motivos, ou ainda, a temas com mais de 12 notas. Estas técnicas, associadas a outras, seriam tentadas principalmente no Primeiro Quarteto de Cordas e na cantata *La Nascita del Verbo*. Alguns trechos do comentário de Harry Halbreich ao Quarteto deverão ser suficientes para ilustrar este sincretismo.

“Se encontramos nesta grande construção em quatro movimentos de uma meia hora de duração harmonia e contraponto no sentido tradicional, a linguagem é, apesar disto, muito original, certamente não tonal (à exceção da muito surpreendente coda do final), mas *também não serial* apesar da presença de certas formações melódicas dodecafônicas. Os acordes são frequentemente bitonais ou bimodais, com relações de trítono ou de terça, acordes maiores-menores ou acordes menores com sensível acrescentada, cuja cor evoca por vezes Ernest Bloch.”⁴⁸

⁴⁸ “Si l’on trouve dans cette grande construction en quatre mouvements d’une bonne demi-heure de durée de l’harmonie e du contrepoint au sens traditionnel, le langage est, néanmoins très singulier, non tonal certes (à l’exception de la très surprenante coda du finale), mais *pas davantage sériel* malgré la présence de certaines formations mélodiques dodécaphoniques. Les accords sont souvent bitonaux ou bimodaux, avec des relations de triton ou de tierce, des accords majeurs-mineurs ou des accords mineurs avec sensible ajoutée, - dont la couleur évoque parfois Ernest Bloch.” (HALBREICH, H *In Guide de la musique de chambre*, 1989 p.)

O movimento final é particularmente representativo desta tentativa de síntese de elementos disparatados. Segundo o mesmo Halbreich, o movimento começa por uma fuga sobre um tema composto por motivos de Segunda menor, ascendentes ou descendentes, divididos por pausas, os quais vão se ampliando, acresce-se um terceira nota, e uma Quarta, sucessivamente até formar uma idéia já exposta no primeiro movimento. Como se não bastasse tal gesto cíclico, na coda há então um contraponto diatônico, sobre uma versão diatônica deste mesmo tema. G.N. Reish demonstra a relação entre os temas no exemplo abaixo, tomado de empréstimo à sua tese.



(Fig 3.1.)

O autor sublinha a importância estrutural do grupo 0,1,6 (semitom-quarta), mantido como eixo harmônico nas duas versões do tema. Esta passagem dá provas não só de um esforço de unificação da linguagem musical esilhaçada de sua época, mas também de um considerável esforço construtivo e racional na obtenção desta unificação. Talvez este seja o tão comentado *serialismo* da primeira fase de Scelsi, não um serialismo schoenberguiano, mas uma não menos calculada manipulação de configurações melódicas cíclicas, que o teria esgotado por 4 anos que passaria em silêncio criativo (1948-52).

Apesar do silêncio criativo, não é por um silêncio absoluto que se caracteriza o momento da crise scelsiana. Neste momento ele se religa a uma prática que data de sua

infância: a improvisação ao piano. No caso, improvisações sobre uma nota única. Segundo Scelsi, tal prática o teria curado de sua crise nervosa, conectando-o com o interior do som.⁴⁹

O interesse pela Yoga e pelas filosofias hindu e budista o afastariam cada vez mais do ideal ocidental de compositor *artífice*. Scelsi crê que a improvisação é o meio privilegiado para se revelar o interior do som, e confia a uma equipe de músicos-ajudantes a transcrição em partitura de suas obras maduras.⁵⁰

O interesse pelo microtonalismo o levaria ao abandono do piano. Scelsi improvisa suas obras maduras à Ondiola, um instrumento eletrônico de teclados capaz de gerar microintervalos e portamentos reduzidos. Estes efeitos são imitados nas transcrições instrumentais por todo um elenco de novas técnicas, principalmente para os instrumentos de cordas. Estes ganham papel central em sua obra madura, pela ampla possibilidade de se tocar microintervalos, e grande capacidade de variação timbrística. Veremos alguns destes elementos nas análises a seguir.

3.2. Escolha das obras e metodologia de análise

Analisaremos a seguir duas obras para formação semelhante: *Elegia per Ty*, para viola e violoncelo; e *Dharana*, para violoncelo e contrabaixo. A tentativa aqui é de se entender as estratégias básicas que formam a singularidade desta música. A escrita para cordas, além de central na obra de Scelsi, oferece a vantagem de ser um meio instrumental homogêneo, facilitando a apreensão dos processos composicionais.

⁴⁹ Depoimento de Scelsi no livreto que acompanha o CD INA-Mémoire Vive “Giacinto Scelsi”, dirigido por Aldo Brizzi.

⁵⁰ Este tema é exaustivamente desenvolvido por William Colangelo em “The composer-performer paradigm in Giacinto Scelsi’s solo works”, tese de doutorado defendida na Universidade de Nova York.

As obras pertencem a momentos diversos da obra de Scelsi. Há controvérsias quanto à data de composição de *Elegia per Ty*. Na própria partitura figura o ano de 1964, como ano de composição da obra. No entanto, no catálogo de obras, esta figura como sendo de 1958. Para Halbreich, a obra é certamente de 1964, como testemunha a escrita para cordas que se faz presente nela. Cada instrumento é tocado em corda dupla, sendo notado com dois pentagramas, um para cada corda. A execução é possível devido às distâncias intervalares exigidas, sendo relativamente fácil, por exemplo, executar um movimento com o dedo numa direção, e com o outro, localizado na oitava superior da corda seguinte, na direção oposta, dado que estes eram movimentos de quartos de tom ou de semitom, não exigindo uma abertura muito extensa. Esta técnica de escrita se generalizou na obra de Scelsi a partir de 1964, razão pela qual a hipótese de Halbreich nos parece correta.

Dharana é de 1975, e pertence à última fase do compositor, tida como a mais interiorizada. É a mesma época de obras como *Pfath*, para orquestra, os solos para violino *L'Âme ailée* e *L'Âme ouverte*, de *Aitsi*, única obra importante para piano da fase "sonorista" e seu subsequente arranjo para quarteto de cordas, o *Quarteto n°5*.

O título, tomado ao sânscrito, significa “concentração imóvel da mente”. O musicólogo Harry Halbreich assim se pronunciou sobre esta fase:

“No começo dos anos setenta, a música de Scelsi chega a uma última espiritualização, com páginas muito concisas, nas quais todo gesto exterior se tornou quase imperceptível. Tudo acontece no espaço materialmente o mais restrito, o âmbito pode se reduzir ao intervalo de segunda, mas o que ali se desenrola testemunha uma energia extremamente concentrada”⁵¹

⁵¹ “Au début des années soixante-dix, la musique de Scelsi atteignit à une ultime spiritualisation, avec des pages très concises dans lesquelles tout geste extérieur est devenu presque imperceptible. Tout se joue à présent dans l'espace matériellement le plus restreint, l'ambitus peut se réduire jusqu'à l'intervalle de seconde, mais ce qui s'y déroule témoigne d'une énergie extraordinairement concentrée.”

Este parágrafo de Halbreich aponta para o enorme radicalismo do espaço sonoro de Scelsi, ao mesmo tempo em que aponta para algumas problemáticas da análise a ser efetuada. A falta de eventos ou de progressões no sentido tradicional torna a tarefa do analista particularmente difícil. Jonathan Kramer comentou esta dificuldade em seu capítulo sobre o tempo vertical.

“Música composta em tempo vertical dificilmente pode ser analisada, no sentido usual do termo, já que nossos métodos de análise são produtos do pensamento do hemisfério esquerdo. É essencialmente sem sentido explicar uma experiência atemporal, holística em termos de lógica sequencial. Por isto, muitas discussões de música não-teleológica são mais descritivas, ou prescritivas, do que analíticas. Não é simplesmente o caso de que ferramentas de análise adequadas tenham ou não sido desenvolvidas. Há uma incompatibilidade fundamental entre a natureza do tempo vertical e o processo da análise musical, pelo menos tal como ele é tradicionalmente contruído. Muitos dos atributos que a análise valoriza correspondem ao que o tempo vertical decididamente recusa: hierarquias tonais, rítmicas e métricas; contraste, fechamento; desenvolvimento. A maioria dos métodos de análise são, senão explicitamente, implicitamente hierárquicos, e música vertical é anti-hierárquica.”⁵²

Para Kramer, a dificuldade da música em tempo vertical transcende as limitações de nossos métodos analíticos. No parágrafo citado, a análise é vista como essencialmente dependente de elementos discretizados que articulem um discurso musical. A música em tempo vertical, sendo essencialmente não-hierárquica, não forneceria à análise elementos discretos com os quais montar uma interpretação da obra.

A presente análise enfrenta o desafio de encontrar uma aproximação possível para esta música, e, mais do que apenas descrever o que acontece, encontrar critérios

⁵² It is not simply that adequate analytic tools have or have not been developed. There is a fundamental incompatibility between the nature of vertical time and the process of music analysis, at least as it is traditionally construed. Many of the things analysis values most are what vertical time pointedly denies: tonal, rhythmic, and metric hierarchies; contrast; closure; development. Most analytic methods are hierarchic, implicitly if not explicitly, but vertical music is antihierarchic.” (KRAMER, J. 1987 p. 388)

para estabelecer relações entre os elementos. Se não há eventos discretos, ou progressões a serem observadas, cabe à análise expor o *porquê* e o *como*.

A ordem das análises não seguiu a cronologia de composição, mas contitui a metodologia mesma de aproximação do corpus. A obra *Dharana*, pelas características de concisão e despojamento citadas, deverá ser abordada primeiro, na esperança de que a própria obra nos forneça os elementos para uma abordagem mais adequada à música de Scelsi. Estas serão retroalimentadas na análise de *Elegia per Ty*, na tentativa de aprofundar as conclusões acerca da poética scelsiana.

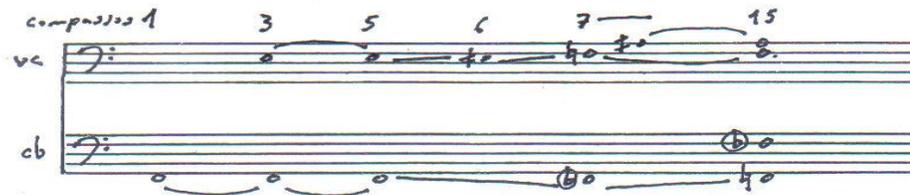
3.3. *Dharana* (1975), para violoncelo e contrabaixo

A obra é constituída por pedais de longa duração, nos quais se inserem elaborações meticulosas de nuances sonoras. A peça se inicia com um fá grave no contrabaixo, ao qual vão se somando as notas do primeiro espectro a ser elaborado: mi, e lá⁵³. Estas alturas não são estáveis, mas estão em constante movimento, seja por deslizamento (portamento) em direção a frequências vizinhas, seja pelos métodos de *dinamização* do som, utilizados por Scelsi: os trêmolos, trinados e oscilações. Assim, ao chegarmos ao compasso 7, com a entrada do lá+ no violoncelo, o mi inicial já se tornou um fá e o fá grave do contrabaixo sofreu queda de quarto de tom (fá-).

As quatro vozes estão presentes a partir do compasso 15, com a entrada da segunda voz do contrabaixo, em fá2-. Paralelamente à entrada progressiva das vozes,

⁵³ Utilizaremos o símbolo “+” ao longo de nossa exposição, para denominar alteração de quarto de tom. Assim, “+” indicaria quarto de tom acima, “-” indicaria quarto de tom abaixo e as combinações “#+” e “b-” três quartos acima, e três quartos abaixo, respectivamente.

verifica-se também a entrada progressiva dos gestos instrumentais, que deverão imprimir movimento interno aos espectros.



(Fig. 3.2.)

Esta configuração permanece mais ou menos estável até o compasso 52. A cada voz é assignada uma *região* do espaço, que será trabalhada timbricamente, por meio de trêmolos e oscilações. Este grau de stasis harmônica faz lembrar a opção weberniana de repetir sons sempre na mesma oitava ao longo de uma composição. O exemplo abaixo, produzido por Marcos Lucas, em sua dissertação de mestrado, exemplifica este processo em Webern, apresentado a distribuição das notas nos registros, na Sinfonia op. 21 do compositor austríaco.



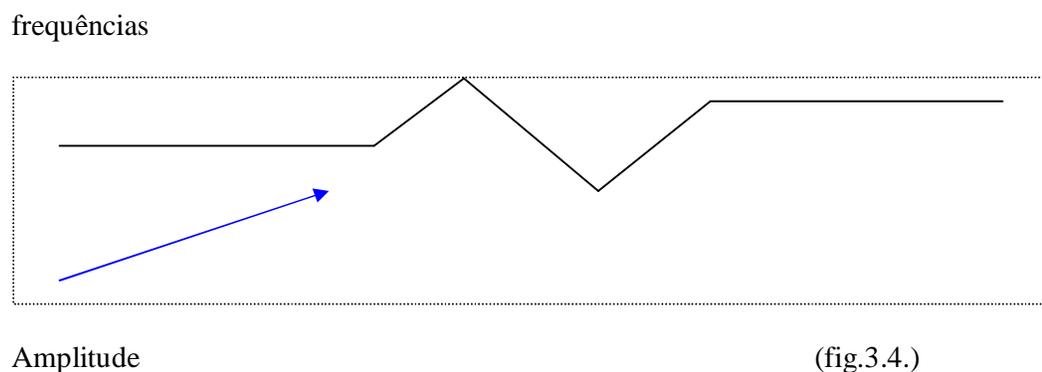
(Fig 3.3)

Mas, se no caso de Webern, a harmonia que assim é delineada permanece uma virtualidade, na medida em que não há enunciação simultânea e prolongada do acorde, em Scelsi a obra se constitui integralmente das enunciações dos espectros delimitados pelas regiões que os instrumentos ocupam. Temos assim, duas dimensões para a análise: os microprocessos timbrísticos que são articulados pelo gestual instrumental, e a macroforma, que se delinea a partir dos espectros sucessivos.

3.3.1. Passagens entre os espectros

Uma pequena mudança se faz sentir no compasso 38, com a polarização de ambas as cordas do violoncelo em lá+, que persistirá até a seção instável que se segue. Cada mudança de polarização é como um aumento de energia sonora, que pode ser antecipado por meio do crescimento da dinâmica. É como se para cada salto efetuado, fosse necessário um acúmulo de energia, provido pela dinâmica e pelos ataques.

Esta relação amplitude-frequência sugere uma unidade fundamental entre os parâmetros, que remete a um fundamento anterior, uma força que pode se manifestar de diferentes maneiras no tecido sonoro. Assim, quando a amplitude chega a um limiar, esta força é “traduzida” em mudanças frequenciais.



(fig.3.4.)

Na passagem em questão, o violoncelo efetua três gestos de ênfase em fá+, precedido por uma apojatura em sol- (compassos 36-38) antes de saltar para a terça acima.

No compasso 52 inicia-se um momento de maior instabilidade, primeiramente no contrabaixo, que oscila entre mi1 e fá2 (intervalo de nona menor). O violoncelo reforça os ataques mais agudos, com fá3+ (uma nona+ acima do fá 2 do contrabaixo). Tais saltos têm a função de, de um lado, manifestar a energia acumulada pela sustentação num outro parâmetro, de outro, reverter esta mesma energia para novos centros tonais. É o que ocorre a partir do compasso 59, quando o contrabaixo se concentra em mi1, com eventuais intervenções de mi0, sob sib e adjacências do violoncelo. Este movimento se estabiliza como um novo centro tonal a partir de 72, com o estabelecimento claro de três níveis de atividade: o pedal do contrabaixo em mi, a longa sustentação de si- pelo violoncelo e no nível intermediário os trêmolos na corda 3 do violoncelo em fá#-fá natural.

3.3.2. Inventário de Gestos

Esta energia sonora é manifestada nas estratégias de dinamização sonora, típicas do vocabulário composicional de Scelsi

a) **notas sustentadas**- São as notas polares propriamente ditas, sustentadas sem vibrato.

b) **vibratos**- de normais a exagerados em amplitude, variando também a velocidade (período de oscilação).

c) **glissandi**- Ocorre entre notas sustentadas, constituindo uma estratégia modulatória.

d) **trinados**- Notados como trêmolos, para diferenciar da notação de vibratos, procedimento possível graças à notação individual das cordas.

e) **trinados ritmados**- Alternâncias entre duas notas sobre ritmo definido.

f) **harmônicos artificiais**

g) **ritmos percutidos**- No corpo do instrumento.

h) **efeitos psicoacústicos**- Batimentos de primeira e segunda ordem

Efeitos psicoacústicos são sensações auditivas decorrentes da anatomia do ouvido, ou de processamento neural. O universo psicoacústico difere do acústico pelo fato de ser inexistente no ambiente, resultando de distorções de fenômenos acústicos pelo ouvido e/ou cérebro. Isto quer dizer, os fenômenos psicoacústicos só ocorrem no receptor, ou seja, dependem do indivíduo.

A consideração do universo psicoacústico na composição musical tem por efeito uma complexificação da interação entre os sistemas físicos envolvidos: agora não apenas serão reconhecidos os estímulos gerados pela fonte sonora e sua propagação no

ar na forma de ondas elásticas, mas também estágios mais elevados do reconhecimento desses estímulos pelo receptor.

Este aproveitamento é possível devido a uma correspondência entre estímulo acústico e resultados psicoacústicos, determinados previamente pela experiência científica. Equivale dizer que, no processo de escrita, o compositor poderá prever não apenas a altura, dinâmica, ritmo, ou timbre determinados pela notação, mas organizá-los de modo a provocar um efeito que não está escrito na partitura, mas que foi previsto por ele. É assim que Scelsi faz uso dos efeitos de superposição de sons chamados batimentos. Estes são sensações intermediárias de altura entre dois sons de frequência próxima. Se este intervalo estiver contido dentro da banda crítica, será ouvida apenas uma frequência intermediária com modulação de sua amplitude por cancelamento.

A música de Scelsi cria uma situação mimética paradoxal, em que as resultantes psicoacústicas funcionam como uma ressonância instável dos diversos trêmolos, trinados e oscilações empregadas, ao mesmo tempo em que é a própria metáfora do fenômeno vibratório que estas articulações buscam imitar. Um sistema de *feedback* psicoacústico.

3.3.3. Aspectos formais

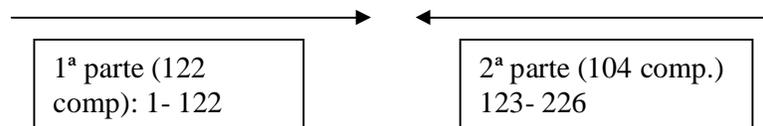
Podemos contar em *Dharana* cinco regiões principais, retiradas do contínuo da obra. Tais regiões são determinadas estatisticamente, pelo seu grau de permanência no tempo, uma vez que não há propriamente estabilidade na música de Scelsi, mas um contínuo movimento, seja do ponto de vista frequencial, seja timbrístico. Daí a pertinência da noção de *região* do espaço, ao invés de *nota* discreta.



(fig. 3.5.)

Percebe-se pelo gráfico a (quase) repetição de dois dos espectros enunciados. Trata-se claramente de uma forma em arco, tendo C como eixo. A partir desta constatação, procedemos a uma análise de compasso a compasso, na tentativa de verificar possíveis paralelismos entre a enunciação de A e B e a sua rerepresentação. Mais do que uma forma em arco, foi observada uma inversão quase exata de A e B em B' e A', com a omissão de 19 compassos na segunda metade da obra.

Teríamos assim um palíndromo “defectivo”, em que o espelhamento não é completo, mas parcial, com eixo entre os compassos 122 e 123.



(fig. 3.6.)

Os compassos 40 a 59 da primeira parte **não são** reprisados na segunda parte. É de se perguntar a razão desta omissão. Teria sido uma escolha efetuada a partir de

considerações expressivas da obra em questão? Ou algum outro critério teria agudo em favor desta supressão? Scelsi já havia feito uso da seção áurea em seu *Quarteto de cordas no 4* (1964) para determinar o clímax da obra. Este fato atenta para uma hipótese possível: a de uma proporcionalidade almejada entre as primeira e segunda partes do palíndromo, que justificasse sua assimetria. Verificamos que 19 compassos estariam faltando na segunda parte, o que privaria esta de 1/12 da dimensão da obra inteira. Isto coloca a proporção entre as duas “metades” como sendo de 7 para 5. Fato casual ou não, esta proporção se aproxima bastante da proporção áurea, que seria melhor expressa como sendo de 8 para 5.

Estas considerações têm um efeito muito mais importante do que se pode inferir apenas por esta análise. O papel da escritura na música de Scelsi tem sido muito questionado desde a sua morte. Sabe-se que seu processo criativo era primeiramente improvisatório, e que estas improvisações eram cuidadosamente transcritas por ajudantes, para as formações instrumentais. No entanto, a presença de palíndromos e seção áurea na obra de Scelsi atenta para uma muito maior participação da escritura em sua obra. Esta problemática, no entanto, é assunto para um estudo muito mais aprofundado do que o que propomos aqui.

3.4. *Elegia per Ty* (1964) para viola e violoncelo

A obra é composta de três curtos movimentos. Segundo G.N. Reish, a composição multimovimentos foi favorecida por Scelsi como uma maneira de ampliar a duração de suas composições, na tentativa de expressar a “estética atemporal” que o compositor buscava.

“Ele aparentemente não queria que suas obras fossem excessivamente breves, uma vez que isto não produziria os efeitos de imersão sônica e calma meditativa que ele buscava. Uma solução encontrada foi a reunião de movimentos relativamente curtos, geralmente entre dois e cinco minutos em obras mais longas (...). Para serem percebidos, no entanto, como partes de uma totalidade unificada, uma relação visível entre os movimentos tornou-se imperativa. Da mesma maneira, no interior de cada movimento, ou em obras em um único movimento, Scelsi geralmente requeria algum tipo de processo estrutural para afigurar a natureza dinâmica, e não estática, do som tal como ele a entendia. Como resultado, em cada nível estrutural, Scelsi se encontrava em um predicamento composicional e conceitual: ele necessitava dos processos estruturais para a coerência de suas expressões musicais, embora quisesse evitar a teleologia que definia tais processos. Ele encarava a impossível tarefa de reconciliar a sua estética atemporal com a natureza fundamentalmente temporal da expressão musical.”⁵⁴

No parágrafo de Reish podemos notar a dificuldade do autor em conceber uma temporalidade musical vertical. Quando compreende a composição multimovimentos de Scelsi como uma tentativa de “alongar” as suas obras, Reish parece confundir a qualidade não-teleológica de seu tempo com a extensão quantitativa de um tempo mais longo. No entanto, o autor coloca algumas questões pertinentes para a presente análise. A presença de processos estruturais na música de Scelsi é bastante evidente, e o palíndromo observado em *Dharana* é um bom exemplo. Em *Elegia per Ty* nota-se um esforço de unificação dos três movimentos, que não é efetuado a partir de relações de semelhança entre eles, mas de complementariedade: a repartição de gestos instrumentais característicos entre os três movimentos delineiam um perfil cumulativo para a obra

⁵⁴ “He apparently did not want his works to be overly brief, as this would not produce the effects of sonic immersion and meditative calm he now pursued. He found a solution in stringing together relatively short movements- generally between two and five minutes- into longer works. (...) To make sense of them as parts of a unified whole, however, a demonstrable relationship between the movements became imperative. Likewise, within each movement, or within single-movement works, Scelsi generally required some type of structural process to convey the dynamic, rather than static, nature of sound as he understood it. As a result, at every structural level Scelsi found himself in a compositional and conceptual predicament: he needed structural processes for his musical expressions to cohere, yet he also wanted to undermine the teleology that defines such processes. He faced the impossible task of reconciling his aesthetic of timelessness with the fundamentally temporal nature of musical expression.” (REISH, G.N., p. 183)

como um todo. A cada novo movimento, novos gestos instrumentais são introduzidos, e, com estes, novas problemáticas.

3.4.1. Primeiro movimento

O primeiro movimento compõe-se dos gestos mais básicos da gramática scelsiana: sons sustentados e suas transformações timbrísticas (trêmolos, sul ponticello, sul tasto, etc.). Eventuais pizzicati fazem sua aparição.

O movimento se inicia de forma hesitante. Ao invés da entrada progressiva de vozes que observamos em *Dharana*, temos aqui uma alternância entre viola e violoncelo. Os ataques são dispostos de forma a minimizar a sua clara percepção. Cada entrada se dá ainda enquanto a outra voz está soando, e sempre em uma nova frequência, próxima da anterior, como um leque que se abre.



(Fig. 3.7.)

O primeiro ataque é simultâneo e funciona como um impulso para este processo, que poderíamos comparar com uma respiração, dada pela alternância entre diferentes timbres (viola-celo-viola-celo...). Há um primeiro silêncio no compasso 11, antes de um sutil adensamento da textura, com a simultaneidade de viola e duas cordas do

violoncelo no compasso 13. A “respiração” prossegue novamente até o compasso 15, com nova entrada simultânea dos dois instrumentos, o violoncelo em corda dupla e a viola introduzindo a nota sol em vibrato.

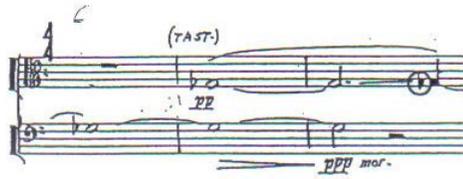
A partir deste momento, a textura se adensa. As alternâncias entre pedais continuam a ocorrer, mas desta vez entre diferentes cordas de um mesmo instrumento. Violoncelo e viola passam a soar simultaneamente até o compasso 35, quando esta atinge a nota lá b. Poderíamos considerar este ponto como o final de uma “exposição”. Não uma exposição no sentido tradicional, mas uma apresentação do espaço em que se desenvolverá a peça (terça fá-lá b). Eventualmente encontraremos sons mais agudos que lá b, mas, em sua maior parte, o movimento está contido na terça fá- lá b.

Esta segmentação é sublinhada por uma mudança de textura, que passa a privilegiar a simultaneidade; e o tempo, que antes exibia um certo grau de linearidade, com a expansão em leque alternada entre os instrumentos, torna-se mais verticalizado. Não se trata propriamente de um tempo vertical, na medida em que há microlinearidades constantemente operantes, inclusive no nível das dinâmicas, mas o reduzido âmbito de atividade termina por gerar uma impressão estática.

Ataques

Três tipos de ataques são proeminentes ao longo deste primeiro movimento:

- 1- O ataque em pianíssimo, que visa a adicionar componentes a um dado som que já esteja soando. Aqui o ataque é praticamente imperceptível, e sua função é gerar gradações timbrísticas sem limites definidos.

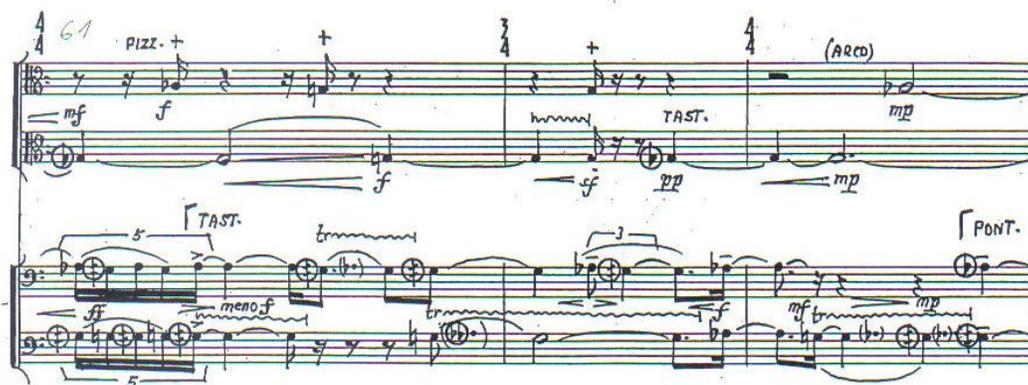


(Fig 3.8. – Scelsi: *Elegia per Ty*- 1º movimento, compassos 6-8)

- 2- Os ataques percussivos, nos quais o ataque da nota é enfatizado pela presença de pizzicati em cordas vizinhas, ou golpes na caixa dos instrumentos.

(Fig. 3.9. – Scelsi: *Elegia per Ty*- 1º movimento, compassos 36-37)

- 3- Os ataques complexos, que envolvem diversos parâmetros simultâneos, como dinâmicas precisas, figuras rítmicas na cabeça da enunciação das notas, uso de múltiplas cordas. O ataque aqui se perde em um evento mais complexo. Sua função está intimamente relacionada à manutenção da *energia sonora*, tal como observada na análise de *Dharana*.



(Fig 3.10 –Scelsi: *Elegia per Ty* 1º movimento, compassos 61-63)

3.4.2. Segundo movimento

O segundo movimento se caracteriza por uma maior estabilidade na dimensão frequencial. A polarização em lá é quase onipresente, com exceção dos três primeiros compassos, que enunciam sib e lá +, antes do lá 3 ser proposto como centro polar de todo o movimento.

O leque que aqui se desdobra, de forma análoga ao primeiro movimento, se dá entre diferentes oitavas da nota lá. Assim, após a referida introdução de 3 compassos, o lá 3 faz sua aparição já no quarto compasso, sendo seguido pelo lá 2 no compasso 16. O lá 4 surge como centro polar no compasso 24, após uma breve aparição no compasso 20, e permanece até o compasso 34.



(Fig. 3.11)

Levando adiante a analogia com o primeiro movimento, podemos identificar uma seção de exposição do espaço até o compasso 35, quando se dá a primeira pausa total, após a apresentação das oitavas nas quais se concentrará o movimento como um todo. Paralelamente a esta exposição, eventos puntiformes, representados por *pizzicati* e golpes *col legno* enriquecem a textura. Estes elementos percussivos remetem ao uso das *tablas* na música indiana, que enunciam os ciclos rítmicos sobre os quais se desenvolve a improvisação melódica do solista. Este paralelo é confirmado pela presença dos espectros prolongados na música de Scelsi, que remetem à função da *tambura* na música indiana, de manutenção de pedais prolongados.

Assim, depois da pausa do compasso 35, os próprios centros polares são enunciados de forma descontínua, em ataques ritmados e agressivos, com se tivessem sofrido “contaminação” dos eventos puntiformes.

Este episódio traz deslocamento do centro polar de lá para si b. O fato de tal mutação ocorrer após um momento de maior instabilidade confirma a hipótese lançada na análise de *Dharana*, das instabilidades como sinalizadoras de mudanças nos espectros. No compasso 25, retornamos ao andamento inicial. Este episódio é consistentemente mais estático que os dois antecedentes. Os últimos compassos trazem menção explícita à ocorrência de batimentos.

3.4.3. Terceiro movimento

O terceiro movimento nos reserva uma surpresa: a reintrodução do elemento melódico. Após um primeiro compasso que estabelece um centro em sib, com frequências próximas, a viola faz uma entrada com uma linha melódica oscilante. Esta

linha se estabelece entre o si natural e o mi b superior, com alguma ênfase sobre o ré enquanto apojetura para o mi b.

(Fig 3.12- Scelsi: *Elegia per Ty*, início do 3º movimento)

A presença de inflexões microtonais extremamente sutis, como as do compasso 3 remetem novamente à música indiana. Se na peça anterior, a presença de ataques percussivos em meio ao ambiente sonoro sustentado lembrava o par tabla-tambura, aqui a remissão é ao instrumento solista, que enunciaria o raga.

No compasso 4, pela primeira vez é posta em uso a corda 4 do violoncelo, que sofre *scordatura* para atingir o sib grave, que permanecerá quase constante. Do ponto de vista formal, a enunciação melódica do início não se repete novamente, sendo absorvida pela sonoridade constante do si b do violoncelo.

Assim, em um primeiro momento temos uma enunciação completa de uma figura melódica. Em seguida, esta figura é fragmentada em pequenos motivos, com ênfase na nota pedal sib.

3.5. Conclusões

A obra de Scelsi se caracteriza pela busca do contínuo, não somente das alturas, como também temporal. A este respeito, o compositor Sílvio Ferraz, em *Música e Repetição* fornece pistas valiosas.

Ferraz distingue três tipos de repetição na música contemporânea. A primeira repetição é justamente aquela que contém seções ou limites estruturais acima mencionados e se trata de uma repetição conceitual, que busca a unificação das partes pela reiteração de um conceito que as tenha engendrado, como no caso do serialismo, ou mesmo das variações na música tonal. É uma repetição que se dá à distância, conjurando a memória a participar do processo de identificação e relacionamento das partes.

A segunda repetição é a repetição material, tendo como máxima expressão a música minimalista. Nesta, o que se repete é o objeto sonoro. É uma repetição imediata aonde não há participação da memória, já que o objeto é onipresente. Não há articulação entre seções, a forma se aproxima de uma mônada, um contínuo indivisível, mas é redutível ao processo linear ao qual se submete o objeto, ele mesmo responsável pela unidade.

Na terceira repetição, a repetição das diferenças, subsiste da segunda a reiteração imediata de elementos, porém esta é também uma reiteração imediatamente variada, restaurando-se o papel da memória, mas não uma memória que une e liga, como no serialismo, e sim uma memória que percebe as diferenças no material que se repete. Um exemplo que cabe é a obra de Varèse:

" As obras de Varèse compreendem um alto grau de repetição, porém não se trata nem de uma repetição estrita e obstinada, como nos minimalistas, nem conceitual, como as encontradas nas variações clássicas e nos serialistas(...). A cada repetição, o que se repete é o objeto imediatamente antecedente, que se afasta do seu ponto de partida pela diferenciação irregular."⁵⁵

A música de Varèse se constituiria então como uma mônada, uma unidade tornada indivisível pela repetição imediata- e não representável por seu objeto, já que este retorna sempre diferente. O próprio Sílvio Ferraz mais adiante chama a atenção para a identificação entre os dois compositores, afirmando que Scelsi "leva ao extremo a repetição do diferente e a forma prismática desenvolvida por Varèse". Esta forma prismática resulta do tratamento da composição "como um só som , contínuo, que é lentamente transformado", fórmula que corresponde perfeitamente à noção de Scelsi como o *compositor do som único*.

Esta remissão pela diferença é claramente observada nos três movimentos de *Elegia per Ty*, que apresentam três espectros prolongados, mas que são manifestados de forma absolutamente diferente: um cluster de terça menor; um acorde de oitavas, associado ao elemento percussivo dos *pizzicati*; e um movimento final que reincorpora a dimensão melódica, absorvendo-a na periodicidade de uma frequência constante.

A este respeito, vale uma observação sobre a noção de frequência na música de Scelsi.

Tradicionalmente, *frequência* significa a quantidade de ciclos por segundo que caracteriza um som de altura definida. O universo oscilatório que aqui se insinua é permeado por frequências, periodicidades em vários outros níveis: nível psicoacústico, com os batimentos; nível do gesto instrumental, com os trêmolos, vibratos e trinados; nível propriamente frequencial, das alturas enunciadas.

⁵⁵ FERRAZ, S. 1998, p. 76

Em suas obras orquestrais, este vocabulário oscilatório é complexificado por elementos de instrumentação, tais como a utilização de ataques de percussão para “ativar” os ataques das frequências sustentadas pelos demais instrumentos e a multiplicação do número de vozes, ampliando o contínuo das frequências que é varrido por suas composições.

Embora especificados na partitura com a exatidão de quarto de tom, as notas não são mais do que pontos de estabilidade na contínua evolução de sua exploração das alturas. Ao alvejar o contínuo das frequências, Scelsi contesta a noção mesma de escala musical como um conjunto *finito* de notas. Isto significa que, não importa os limites intervalares nos quais se desdobra a música, um semitom, ou uma oitava, este limite pode ser infinitamente dividido, cada voz podendo ocupar um ponto diferenciado do espaço. Entre 1 e 2 existem tantos números quanto entre 1 e infinito. Tal é a lógica do continuum scelsiano.

3.5.1. O interior do som

A partir destas características do espaço sonoro scelsiano, podemos novamente nos perguntar acerca deste *interior do som* que, reputedamente, é revelado por sua música. Parece-nos evidente que não se trata aqui de som entendido como o modelo natural da série harmônica, mas sim uma aproximação muito mais ampla do fenômeno, que, ousaríamos dizer, ultrapassa o acústico. A hipótese da *energia sonora*, que seria manifestada em sua música, conforme esboçamos na análise de *Dharana*, encontra respaldo no uso que faz Scelsi dos efeitos de batimentos. Estes poderiam ser interpretados como uma sensibilização dessa energia, na medida em que a natureza propriamente *vibratória* do som se faz perceptível, e de uma maneira absolutamente

original: *pela ausência*. É pelo cancelamento de ondas entre frequências vizinhas que se torna presente para nós a própria composição dinâmica do sonoro que inclui o silêncio, transcendendo-o na direção da vivência da vibração pura.

Poderíamos imaginar um espaço sonoro total, no sentido que Wyshnegradsky atribui a esta expressão, em que todas as frequências se fazem simultaneamente audíveis, mas no qual também o cancelamento de ondas entre estas frequências inscreveria o próprio silêncio no interior deste espaço pleno. Assim, não é um interior do som entendido como os parciais da série harmônica o que aqui se mostra, mas o total sonoro que exclui a exterioridade.

Capítulo IV- La Monte Young- *The Well Tuned Piano*

Neste capítulo examinaremos aspectos de tempo e espaço na obra de La Monte Young. Esta obra se coloca em continuidade com algumas das preocupações mais relevantes da música do pós-guerra. De um lado, praticante do serialismo em sua juventude; de outro, proponente da arte conceitual nos anos 60, Young oferece um encontro entre diversas possibilidades da época, que, de outra forma, dificilmente se encontram.

É sua relação particular com a temporalidade que permitiu a Young ligar em sua trajetória elaborações seriais que primavam por sua clareza estrutural, algoritmos de improvisação igualmente rigorosos, proposições de situações sonoras à maneira de Cage, e, finalmente, grandes obras em progresso sem começo ou fim, que caracterizam sua fase madura. Pretendemos no presente estudo, não esgotar o problema, mas propor um encaminhamento que permita entender alguns dos mecanismos pelos quais foi possível esta obra. Nestes mecanismos, a noção de *indeterminação* e de *obra aberta* permanecem fundamentais, e é por esta razão que iniciaremos o estudo com uma pequena digressão acerca de algumas das contribuições teóricas e composicionais mais pertinentes para a noção de uma abertura da obra musical.

4.1. Temporalidade e abertura

A questão da indentidade da obra foi abordada por Umberto Eco, em seu *Obra Aberta*, numa tentativa de explicar o processo pelo qual uma obra de arte moderna se

abre a múltiplas interpretações, e, em suas manifestações mais extremas, a múltiplas estruturações. Neste trabalho, Eco propõe uma visão a partir da troca simbólica, na qual a abertura da obra, seja interpretativa, seja estrutural, responde a uma vontade de ampliar as significações possíveis. Referindo-se ao *Finnegans Wake*, de Joyce, ele coloca “(...) Assim, a vontade de comunicar de modo ambíguo e aberto influi na organização total do discurso (...).”⁵⁶

Aqui a abertura é vinculada a uma necessidade específica de *comunicação*, que não se esgotaria em apenas uma significação. Esta abertura torna-se, nas suas palavras, “uma nova forma de riqueza que o autor moderno se propõe como valor a realizar.”⁵⁷ A composição atonal é vista como uma tentativa voluntária de se esquivar da univocidade tonal:

“(...) este valor, quando procurado e realizado, caracteriza as formas que o realizam de tal maneira que sua realização estética não mais pode ser fruída, avaliada e explicada a não ser fazendo referência a ele (em outros termos, não se pode apreciar uma composição atonal, senão levando em conta o fato de que ela deseja realizar uma espécie de abertura no que concerne às relações fechadas da gramática tonal e é válida somente se o consegue de maneira relevante).”⁵⁸

Quatro exemplos musicais são comentados pelo autor, com vistas a apresentar a variabilidade da identidade da obra: a *Klavierstück XI*, de Stockhausen, na qual o intérprete é convidado a combinar livremente trechos dispostos em uma partitura de folha única; a *Sequenza I*, de Berio (na época *Sequenza per flauto solo*, já que o restante da série não tinha sido ainda composta), na qual Berio ensaia a “notação proporcional”, onde os eventos musicais são fixados em suas alturas e intensidades, mas o tempo de duração de cada evento é deixado a cargo do intérprete dentro de uma margem pré-fixada; as duas últimas, *Trocas*, de Henri Pousseur, e a Terceira Sonata, de Boulez, são

⁵⁶ ECO, U. 2005 p. 91

⁵⁷ *Idem*, p. 92

⁵⁸ *Ibidem*, p. 92

exemplos mais fixos da estrutura em mosaico de *Klavierstück XI*, onde as escolhas de encadeamento não são totalmente livres, mas devem ser feitas dentro de algumas possibilidades colocadas pelos compositores. Todas as composições mencionadas por Eco fazem parte da *avant-garde* européia, recém saída da experiência do serialismo integral.

Em oposição à idéia de Eco, o papel comunicativo da composição musical é questionado por John Cage. A esta necessidade de comunicação do processo estético ele opõe a sua concepção vivencial: o som é para ser vivenciado, e não deve ser veículo de expressão do compositor, mas vale por si próprio. A partir desta asserção, as consequências não páram de se implicar. O trabalho de Michael Nyman, *Experimental Music* busca acompanhar este processo, não só na obra de Cage, mas em várias outras poéticas que foram atravessadas por estas mesmas preocupações.

Do ponto de vista da composição, é enfatizada a idéia de *processo*, como proposição de situações sonoras a serem realizadas pelos intérpretes, em lugar de uma obra completamente prescrita pelo compositor. Estes processos podem ser de várias naturezas: os processos determinados pelo acaso, característicos do próprio Cage, como a consulta ao I Ching como determinante das decisões composicionais em uma obra; os processos humanos (*'people processes'*), cujo resultado sonoro é gerado por ações executadas por vários intérpretes a partir de regras de interrelação; os processos contextuais, onde as ações a serem executadas dependem de condições do lugar ou situação de concerto; os processos repetitivos, característicos da música minimalista, onde as mudanças se infiltram na própria repetição material, seja como resultantes psicoacústicas, seja como resultantes das próprias limitações humanas na execução

(nisto se cruzando com os *people processes*); e, por fim, os processos eletrônicos, onde o material sonoro é gerado por ações relacionadas a determinados *set ups* eletrônicos.

Para Nyman, estes processos respondem a um desinteresse dos compositores por um objeto temporal definido (“a defined *time object*”), opção esta que se reflete nas notações propostas pelos compositores. Estas são bastante variadas, podendo se configurar como uma partitura relativamente acabada, ou um conjunto de instruções, ou ainda um gráfico não-representativo. Sobre esta variedade de notações diferentes, Cornelius Cardew se expressou:

“ Um compositor que ouve sons, buscará uma notação para sons. Um que tenha idéias encontrará uma que expresse as suas idéias, deixando a sua interpretação livre, confiante de que suas idéias foram precisa e concisamente notadas.”⁵⁹

Esta colocação revela o quanto a música experimental se afastou da necessidade de fixar um resultado claramente identificável. Por vezes duas performances de uma mesma peça não guardam nenhuma relação audível, sendo sua identidade unicamente determinada pelo processo que põe em jogo. O exemplo mais extremo (e também o mais célebre) desta situação é, sem dúvida, os *4'33''* de John Cage, cuja partitura consiste apenas em indicações de *tacet*, ou seja, silêncio. Os resultados sonoros deste “processo” seriam inteiramente dependentes do contexto da apresentação: os ruídos acidentais, do público ou de qualquer outra interferência.

A idéia de um abrir-se aos sons, fora da responsabilidade composicional pressupõe uma temporalidade que não seja harmônica e melodicamente direcionada, mas uma que acomode quaisquer eventos sonoros em seu interior. Para Robert Ashley,

⁵⁹ “A composer who hears sounds will try to find a notation for sounds. One who has ideas will find one that expresses his ideas leaving their interpretation free, in confidence tht his ideas have been accurately and concisely notated. “ (Cardew *apud* NYMAN, *op cit.* p. 4)

citado por Nyman, a metáfora mais primordial da música deixa de ser, com Cage, o som, para ser o próprio tempo.

“Mas qualquer decisão temporal feita antes de uma performance é transcendida pela experiência do tempo tal como ele de fato passa, já que, paradoxalmente, os sons fluem livres de qualquer restrição formalista”⁶⁰

Mas se a metáfora da música deixa de ser o som para ser o tempo, o som é colocado como a forma exterior do próprio tempo, em outras palavras, o meio pelo qual o tempo se faz presente. Isto recoloca a possibilidade da *durée* na verticalidade temporal musical. O tempo não é musicalmente representado, pelo “levar-se adiante” da música tradicional, passando a ser especializado num corte estático. Mas ele se reinsere neste corte, passando a atuar na percepção. *O som passa a ser metáfora do tempo.*

4.2. La Monte Young: apresentação

Esta atitude experimental, tal como colocada por Nyman, se reflete na obra de Young. Sua relação com o serialismo, por exemplo, é emblemática desta relação. Para Nyman, os compositores experimentais não buscaram no serialismo uma possibilidade de *estruturação* de um discurso, mas mergulharam nas sonoridades atomizadas, saindo com uma interpretação absolutamente particular desta técnica. Young encontrou no serialismo, em particular em Webern, as raízes de sua música estática.

⁶⁰ “But any temporal decision made before a performance is transcended by the experience of time as it actually does pass, pro, paradoxically, the sounds flow free of any formalistic restraint” (NYMAN, M. *op. cit.* p. 13)

“Sinto que na maioria da música Ocidental desde o século 13, clímax e direcionalidade estiveram entre os mais importante fatores estruturantes, enquanto a música do período anterior, do cantochão ao organum e a Machaut, usavam stasis como um meio de estruturação, um pouco à maneira de certos sistemas musicais do Oriente.(...) Em Webern, no entanto, a stasis era muito importante, não apenas porque ele estava envolvido com a técnica serial, mas porque ele também desenvolveu uma técnica para a repetição de notas na mesma oitava por toda uma seção ou um movimento. (...) Assim, quando ouvimos um movimento, encontramos este conceito estático de um pequeno número de grandes acordes reaparecendo ao longo de todo o movimento.”⁶¹

Para Young, não só a música de Webern caracterizar-se-ia por este grau de *stasis*, mas toda a técnica serial consistiria na “mesma informação sendo repetida de novo e de novo e de novo, em transposições e formas estritamente permutadas.”⁶²

Este interesse pela repetição é emblemático em um compositor conhecido por ter iniciado uma tendência estética que tem nela a sua máxima expressão. Keith Potter, em *Four Musical Minimalists*, comenta o rigor que caracteriza a poética de Young, em comparação a outros proponentes do minimalismo, tais como Glass, Reich e Riley:

“O rigor de Young é diferente, e sua obsessão com a exploração do interior de um continuum sonoro complexo o torna o mais independente dos quatro compositores; o fato de que ele é ‘extremamente interessado em repetição, que [ele pensa demonstrar] controle’ oferece mais uma visão de sua posição única e extrema.”⁶³

⁶¹ “I feel that in most music peculiar to the Western hemisphere since the thirteenth century, climax and directionality have been among the most important guiding factors, whereas music before that time, from the chants through organum and Machaut, used stasis as a point of structure a little bit more the way certain Eastern musical systems have. (...) In Webern, however, stasis was very important, because not only was he involved with row technique but he also developed a technique for the repetition of pitches at the same octave placements throughout a section of a movement. (...) So, as you hear the movement through, you find this static concept of a small number of large chords reappearing throughout the entire movement.” (Entrevista a Richard Kostelanetz In YOUNG, L. & ZAZEELA, M. 1966, p. 24)

⁶² *Idem*, p. 24

⁶³ “Young’s kind of rigour is different, but his obsession with exploring the innards of a complex sound continuum makes him the most uncompromising of the four composers; the fact that he is ‘wildly interested in repetition, because [he thinks] it demonstrates control’ offers a further insight into his special and extreme position” (POTTER, K. 2002, p.12)

A exploração de um “continuum sonoro complexo” coloca uma relação direta com Stockhausen e é aqui também que pode se colocar a diferença entre a poética de Young e dos outros minimalistas aludidos por Potter: enquanto Glass, Reich e Riley se utilizaram de processos graduais que encontram na repetição o seu meio de desdobramento, a poética de Young se caracteriza não tanto pela repetição, mas pela *permanência*. A utilização de *sons sustentados* é uma constante em praticamente toda a obra de Young, e remete a lembranças de experiências auditivas de sua infância no campo.

“Durante minha infância, tive quatro diferentes experiências sonoras de frequência constante que influenciaram minhas idéias e meu desenvolvimento: os sons de insetos; os sons de postes e motores telefônicos; sons produzidos por calor escapando, como do bule de chá de minha mãe, ou apitos de trem; e ressonâncias naturais características de uma área geográfica em particular, tais como vales, lagos e planícies.”⁶⁴

Estas experiências de infância teriam deixado uma profunda impressão em Young, levando-o a se interessar por estes “longos sons sustentados” como material composicional e à noção, familiar ao pensamento de Stockhausen, da íntima relação de frequência e ritmo enquanto elementos da vibração.

“Você sabe que frequência é ritmo? Bem, eu sentia que meu interesse em frequências era um interesse em vibração num nível superior. Muitas pessoas, você sabe, estão muito envolvidas com elementos rítmicos em sua música. Mas eu estava interessado nestes longos sons sustentados e nas relações de frequência entre eles.”⁶⁵

⁶⁴ “During my childhood there were four different sound experiences of constant frequency that have influenced my musical ideas and development: the sounds of insects; the sounds of telephone poles and motors; sounds produced by steam escaping from such as my mother’s tea-kettle or train whistles; and resonance from the natural characteristics of particular geographic areas such as valleys, lakes and plains.” (YOUNG, L. & ZAZEELA, M. 1966, p. 33)

⁶⁵ “You know how frequency is rhythm? Well, I felt that my interest in pitch was an interest in vibration on a higher level. Most people, you know, are very involved with rhythmic elements in their music. But I was interested in these long sustained tones and the pitch relationships between them.” (DUCKWORTH, W. p. 218)

A noção de *permanência* encontrou muitas expressões ao longo da obra de Young. Nas primeiras obras seriais, sons sustentados se interpõem entre passagens estritamente seriais, interrompendo a dinâmica do discurso.

“Começando em 1956 eu experimentei a escritura serial por cerca de três anos, mas em 1957-58 eu começava a encontrar motivos para ultrapassar o sistema de doze sons. (...) No meu Octet for Brass [1957], comecei a introduzir, no interior do estilo serial, notas muito longas. Na seção intermediária, há notas sustentadas facilmente por três ou quatro minutos, nada mais acontece, exceto outras notas longas sobrepondo-se no tempo, seguidas então por pausas de um minuto, ou, ao menos, alguns tempos, antes de uma nova nota, ou acorde aparecer.”⁶⁶

A presença de notas sustentadas no discurso serial deslocava a atenção da própria articulação do discurso para as sonoridades verticalizadas que eram emitidas. Esta relação correspondeu a uma adoção de um outro meio de estruturação na música de Young, no qual a simultaneidade passaria a ter papel preponderante. Antes, no entanto, desta passagem de uma organização sucessiva para uma simultânea, um outro elemento importante viria a entrar na obra de Young: a influência de Cage.

Young teria visitado Darmstadt em 1959, buscando a instrução de Stockhausen. Lá ele teria encontrado algo totalmente diferente. Cage havia estado em Darmstadt, deixando uma profunda impressão em Stockhausen. Pouco depois, Young comporia *Vision*, que considera sua “assimilação de Darmstadt”: 11 sons precisamente

⁶⁶ “Beginning in 1956 I enjoyed writing with serial technique for about three years, but by 1957-58 I was beginning to discover reasons for moving beyond the twelve-note system. (...) In my Octet for Brass [1957], I began to introduce, within the serial style, very long notes. In the middle section, there were notes sustained easily for three or four minutes, where nothing else would happen except other occasional long notes overlapping in time, and there would be rests for a minute or, at any rate, a few beats, and then another long note or chord would come in.” (YOUNG & ZAZEELA, 1966, p.25)

compostos, dispostos ao acaso num espaço de tempo de 13 minutos. Esta composição deveria ser tocada no escuro, com os intérpretes dispostos ao redor do público.

O que interessava neste processo era a alteração da sensação de tempo evocada pela música. A escuta de uma forma musical estática encontrava na ausência de estímulos visuais um componente que reforçaria para Young a sensação de atemporalidade.

Esta época se caracteriza pela composição de obras igualmente radicais, como *Poem for chairs, tables, benches, etc...*, para mobília friccionada, *Two sounds*, para tape consistindo em dois sons de fricção pré-gravados, etc... Esta tendência seria ainda refinada nas célebres *Compositions 1960*. Nestas peças, as propostas tornam-se cada vez mais limitadas, chegando a consistir meramente em “desenhar uma linha reta e segui-la”.

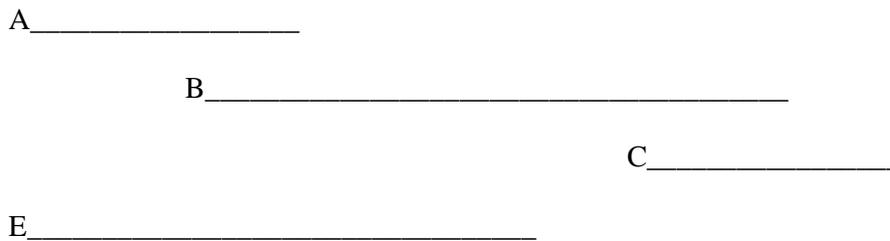
Esta diretriz encontra-se metaforicamente com a idéia dos sons sustentados, aos quais Young retornaria pouco depois. É aqui que a grande mudança se opera de uma organização *ordinal* das frequências, caracterizada por uma certa ordenação, como o serialismo; para uma organização *cardinal*, que procura determinar simultaneidades entre frequências diferentes.

“As permutações da técnica serial implicam apenas possibilidades de organização ordinal. Organização ordinal aplica-se a linha ou melodia, enquanto a ênfase crescente em frequências concorrentes ou harmonia em meu trabalho implicam a possibilidade da organização de valores cardinais em relação seja a como as frequências são concorrentes, seja às relações das frequências entre si.”⁶⁷

⁶⁷ “The permutations of serial technique imply possibilities of ordinal organization only. Ordinal organization applies to line or melody, whereas the increasing emphasis on concurrent frequencies or harmony in my work implied the possibility of the organization of the cardinal values both in regard to how the frequencies are concurrent and the relationships of the frequencies to each other.” (YOUNG, L. & ZAZEELA, M. 1966, p. 26)

Esta organização *cardinal* de frequências simultâneas implicou num maior controle sobre a emissão destas frequências. Young encontrou na Afinação Justa este controle, que permitiria a formação de acordes com uma periodicidade interna absoluta, que passariam a controlar o próprio desenrolar da forma musical.

Para Young a Afinação não é apenas uma estruturação prévia do espaço das frequências, mas é, ela mesma, parte do próprio processo composicional. É a partir de relações de números inteiros entre frequências que será possível a Young formular uma concepção dinâmica da forma musical, ainda que expressa por uma escuta verticalizada. Esta concepção corresponde aos algoritmos de improvisação, que caracterizam sua obra com o grupo *Theater of Eternal Music*, que formou nos anos 60. Estes algoritmos, em uma obra como *The tortoise, his dreams and journeys*, criada para este grupo, eram regras estritas para a enunciação de sons longamente sustentados. As regras são prioritariamente regras de exclusão, segundo as quais somente alguns sons poderiam ser tocados simultaneamente a outros. Por exemplo, som A não pode soar simultaneamente ao som C, e este não pode soar simultaneamente ao som E. Desta forma pode-se imaginar uma textura como a que se segue:



(Fig 4.1.)

Por meio destas regras é criada uma forma musical não fixa em sua sucessão, mas que possui uma forma específica de desdobramento. A exclusão de algumas simultaneidades do sistema permite uma paulatina transformação nas sonoridades. Segundo Michael Nyman, Young teria encontrado “um sistema para deixar o som chegar ao seu próprio clímax”.

Veremos estes elementos em contato com uma obra específica, *The well-tuned piano*. Em seguida procuraremos articular as conclusões obtidas com as implicações estéticas da obra de Young como um todo e com a interpretação pessoal que é dada à noção de obra aberta.

4.3. *The Well Tuned Piano*: apresentação

The Well Tuned Piano, de La Monte Young é uma obra *sui generis* em vários aspectos. A obra possui uma história já extensa de performance e composição, que aqui são um mesmo e único processo. Iniciando-se em 1964, como uma improvisação de cerca de 45 minutos, e gravada diretamente em fita, o *WTP* conheceria mais três períodos de performance e composição: 1975, 1981 e 1987. A última versão conhecida data, no entanto de 1987. Trata-se de uma *composição improvisada*, com estrutura mais ou menos fixa. Os detalhes vão sendo recriados a cada performance, incluindo a *composição em tempo real* de novas seções, temas ou harmonias.

Pode causar estranheza que um compositor que faça um uso extensivo de sons sustentados tenha composto para piano. No entanto, *The Well-Tuned Piano* contorna esta dificuldade por meio de gestos instrumentais especiais, tais como as “nuvens” (*clouds*), em que uma configuração extremamente rápida de notas é articulada por

longos períodos, com o pedal de sustentação abaixado. Esta técnica tem por efeito a sustentação de acordes extraídos da afinação característica da obra. (Cd- faixas 6, 7, 9) Talvez este seja o elemento mais peculiar da obra como um todo: a reafinação do piano. Paralelamente à sonoridade especial gerada pela afinação, as grandes dimensões da obra também contam entre suas características mais marcantes: a versão de 1987 chega a durar 6 horas e meia.

O compositor Kyle Gann fez uma análise da obra, e é graças a esta análise que podemos ter um conhecimento mais preciso de sua fisionomia. Segundo Gann, a obra é virtualmente impossível de ser analisada sem o conhecimento de sua afinação, que é determinante, tanto para as sonoridades especiais que são tiradas do piano, quanto para o arcabouço formal da peça. Esta afinação só veio a público pela análise de Gann, tendo sido mantida em segredo por Young desde 1964.

4.3.1. A afinação

A afinação justa é uma organização histórica do espaço frequencial, que foi recolocada em circulação no século XX por obra do compositor e teórico Harry Partch. Nesta técnica, parciais derivados de uma fundamental (na terminologia de Partch, uma “unidade primária”) são projetados a todas as oitavas do espaço sonoro. Estes parciais se encontram em uma relação vibracional de frações simples com a fundamental, coincidindo com a formação da série harmônica (ver capítulo 2).

A afinação de Young inspira-se na afinação tradicional da música ocidental, denominada “5-limit” (limite de 5). Esta afinação recebe este nome por não conter identidades superiores a 5^{68} . A afinação de Young mantém em comum com ela as

⁶⁸ Para o conceito de *identidade* na afinação justa, ver capítulo II.

identidades de 2 e 3, mas substitui as de 5 pelas de 7. Assim, o sistema de Young pode ser expresso por uma rede bidimensional, tal como a que se segue (cf. Gann):

x 3/2					
49/32	147/128	441/256	1323/1024		
B	F#	C#	G#		
7/4	21/16	63/32	189/128	567/512	x 7/4
C	G	D	A	E	
1/1	3/2	9/8			
Eb	Bb	F			

(fig 4.2.)

No eixo horizontal, as frequências são sucessivamente multiplicadas por $3/2$, o que equivale a dizer que são transpostas uma quinta justa. No eixo vertical as frequências são multiplicadas por $7/4$, uma sétima menor no sistema de Young. As terças maiores e menores ($5/4$ e $6/5$) ficam desta maneira excluídas do sistema de Young, que as substitui por uma variação não “natural”, não encontrada na série harmônica, as terças “septimais” derivadas de 7.

Todos os sons em *TWTP* são harmônicos superiores de mi b, que, em virtude de características físicas de tensão nas cordas do instrumento, é afinado aproximadamente três quartos de tom abaixo. Gann sublinha a estranheza da escala que se delineia a partir da afinação, contendo inúmeros intervalos microtonais, que são compensados por saltos,

que acabam por omitir certos graus da escala cromática. No entanto, o que esta afinação perde em espaço melódico ela ganha em potencial para modulações.

“O que ele ganha por limitar os graus da escala é, não apenas uma abundância exótica de pequenos intervalos, mas uma flexibilidade no potencial de modulação harmônica que poucos sistemas de afinação justa possuem. A flexibilidade harmônica é priorizada com relação ao preenchimento do espaço melódico. A afinação surgiu da estrutura harmônica, e considerações melódicas apareceram depois.”⁶⁹

A noção de “modulação” tem aqui sentido diferente do tradicional, assim como a noção de tônica, ou fundamental. Não se tratando de uma obra tonal no sentido tradicional, “tônica” passa a designar aqui a voz do baixo de determinada passagem harmônica. Segundo Gann “tônica no *WTP* geralmente se refere a uma nota grave sobre a qual os intervalos que estão sendo tocados são predominantemente consonantes.”⁷⁰ A noção de “modulação” designaria então a possibilidade de transferir um determinado grupo harmônico, ou acorde, a um outro grau da escala, com um mínimo de mutações intervalares.

4.3.2. Materiais

A obra se comporta como uma sucessão de regiões harmônicas, dentro das quais se desdobram inúmeros materiais que guardam relação harmônica com a região que está sendo articulada. Neste sentido, há uma “estrutura fundamental” que garante a identidade da obra no momento de cada improvisação.

⁶⁹ “What he gains from limiting his scale steps is, not only an exotic abundance of tiny intervals, but a flexibility in harmonic modulation potential that few just-intonation tunings possess. Harmonic flexibility is given precedence over filling out the melodic space. The tuning grew from the harmonic structure, and melodic considerations came afterward.” (GANN, K., 1991, p. 138)

⁷⁰ “‘Tonic’ in the *WTP* generally refers to a bass note over which the intervals being sounded are predominantly consonant” (*Idem*, p.135)

A análise de Gann separa dois níveis de articulação: o das Harmonias, que permanecem um longo tempo como sonoridade própria de uma determinada seção; e o das articulações destas harmonias, que podem ser feitas por nuvens e/ou material temático.

A classificação de Gann é a seguinte:

I. Nuvens

II. Material Temático

A. Temas

1. Motívico
2. Serial
3. Escalar
4. Nuvem
5. Melódico

B. Fórmulas harmônicas/contrapontísticas

1. Cadências
2. Sequências

As Nuvens são os gestos mais característicos da obra, constituindo uma tentativa de alocar para o piano os sons sustentados que caracterizam a obra de Young. Gann poderia ter incluído como subconjunto de “Nuvens” os *Boogies*, que são materiais similares às nuvens, possuindo uma função de sustentação. No entanto, os *Boogies* têm a particularidade de apresentarem uma rítmica mais lenta e regular, sendo percebido

como ritmo, diferentemente das nuvens, que dissolvem os ritmos nas ressonâncias resultantes. (Cd faixa 8)

Os “Temas” se referem à abundante quantidade de elementos melódicos na peça. A classificação entre temas “melódicos”, “seriais”, ou “escalares” e assim por diante, refere-se ao grau de fixidez do material. Os temas melódicos são mais fixos, possuindo um perfil melódico-rítmico mais definido. Os temas seriais, por exemplo, se comportam como uma ordenação de notas na qual Young “passeia” para frente e para trás durante a performance. Os temas escalares se distinguem dos seriais pela ausência de uma ordenação fixa de suas notas constituintes. Os temas motivicos são distinguidos pela presença de pequenos motivos e não possuem perfil melódico rítmico tão definido quanto os temas melódicos, e assim por diante.

Um elemento mais estranho dentre os materiais que Gann classifica como “temáticos” é a presença de temas-nuvem. A diferença entre um tema-nuvem e uma nuvem propriamente dita é que esta última possui uma arbitrariedade completa quanto a que sons estão sendo permutados em um dado momento. A nuvem é literalmente uma harmonia sustentada, na medida em que todos os sons têm igual peso em todos os momentos. Trata-se de um regime eminentemente simultâneo. Os temas-nuvem introduzem pequenas hierarquias no interior destas nuvens, ordenações mais específicas de subconjuntos da harmonia.

As cadências são fórmulas de finalização, utilizadas para separar temas, ou enunciações de diferentes temas; e as sequências são progressões melódicas em que um determinado perfil melódico é repetido em transposições descendentes.

Poderíamos organizar os materiais classificados por Gann em uma escala que iria do mais definido melodicamente ao menos definido.

“Temas”

“Nuvens”

Melódico> Motívico> Serial> Escalar> Temas-nuvem> Boogies> Nuvens
Cadências
Sequências

(Fig. 4.3.)

Assim, de acordo com o gráfico, os temas melódicos, cadências e sequências caracterizar-se-iam pelo maior grau de fixidez na sucessão. À medida que nos dirigimos para a direita, a fisionomia dos temas vai cedendo lugar a uma articulação vertical de harmonias, tornando-se menos fixos no que se refere à sucessão.

4.3.3. Estrutura

Em *The Well-Tuned Piano*, estes materiais existem no interior de regiões harmônicas individualmente nomeadas. O *Opening Chord* e o *Magic Chord* são especialmente importantes, seja por sua configuração interna (ambos dividem as dez classes de alturas mais usadas na obra, sem intercessão), seja por sua localização na estrutura (são as duas primeiras entidades a serem apresentadas). Na versão de 1981, lançada em Cd pela Gramavision, a seção do *Opening Chord* inicia a obra, durando cerca de 9 minutos (Cd, faixa 6, 7). Na falta de notas em comum entre o OC e o MC, Young procede a uma transição entre os dois acordes, adicionando uma a uma as notas

do MC (*Theme of the transition of the opening chord to the magic chord*), antes de retirar as notas do primeiro.

The image shows two musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The first staff is labeled 'The Opening Chord' and the second 'The Magic Chord'. Below the staves, there are two sets of numbers representing fret positions. The first set, under 'The Opening Chord', is: 4 : 6 : 7 : 8 : 9 : 12, 2 : 3, 2 : 3. The second set, under 'The Magic Chord', is: 81 : 84 : 108 : 112 : 144 : 162 : 192 : 216, 27 : 28, 27 : 28, 8 : 9, 8 : 9, 7 : 9, 7 : 9, 27 : 32.

(Fig. 4.4.)

A nomenclatura de Young é consistente, na medida em que ela delinea uma *topologia* temática, ou harmônica. Um exemplo bem simples disto é o *Magic Opening Chord*, que é uma seção em que são usados simultaneamente os *Opening* e *Magic Chords*. No *WTP*, os acordes são separados também quanto à sua distribuição nos registros. Isto quer dizer que não é observada a equivalência de oitavas para a classificação dos temas em *WTP*. Assim, *Opening Chord* denomina este acorde quando na tessitura média, e palavras como *Harmonic* e *Rainforest* indicam a projeção das notas de um acorde a outras oitavas.

A performance de 1981 poderia ser representada graficamente da maneira que se segue. A ordem temporal dos eventos seria lida da maneira ordinária: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Assim, ao *Opening Chord* (OC) suceder-se-ia o *Magic Chord* (MC), seguindo-se o *Magic Opening Chord* e assim por diante.

Opening Chord

Magic chord

Magic Opening Chord

Magic Harmonic Rainforest Chord

(O.C.expansão.....inclusão MC)

Transição

(instabilidade; sequências)

Romantic Chord (origem de M.C.)

temas descendentes ecoam transição

Elysian Fields (R.C. em ré)

The Ending

(Fig. 4.5.)

Além disto, o gráfico procura apresentar a *topologia* dos materiais do *WTP* quanto às classes de alturas presentes em três eixos: o eixo do OC; o eixo do MC e, no centro, o eixo das sínteses entre ambos. Estas são seções que utilizam materiais de ambos os acordes. O *Magic Opening Chord* utilizaria as notas de ambos os acordes,

introduzindo intervalos mais dissonantes que os encontrados em cada acorde isoladamente. A seção do *Magic Harmonic Rainforest Chord* apresenta o mesmo material, porém também projetado a outras oitavas do piano. (Cd- faixas 8 e 9)

Na análise de Gann, esta seção é caracterizada como um retorno ao OC.

“Teoricamente, a seção do *Magic Harmonic Rainforest Chord* combina os sons do *Magic Chord* com os da versão harmônica do *Opening Chord*, espalhada nas oitavas; nesta performance, no entanto, esta seção reduz o espectro de frequências de volta ao *Opening Chord*, com a adição de uma terça sombriamente dissonante, 147/128 Gb, e, ocasionalmente a quarta septimal 21/16 como alternativa.”⁷¹

Após esta seção, na análise de Gann, haveria uma transição que incorporaria novamente o *Magic Chord*. A *transição* representada no nosso gráfico seria incorporada por Gann a esta transição maior, como uma segunda parte.

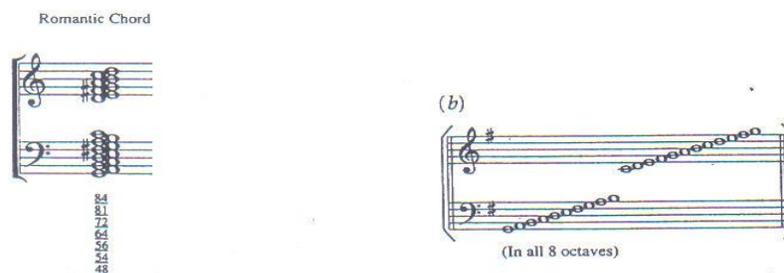
Comparando as performances de 1981 e de 1987, no entanto, verifica-se uma estrutura comum às duas apresentações da seção em questão: um retorno ao OC, seguido de um desdobramento gradual das oitavas, paralelamente à inclusão progressiva das notas do MC. Esta seção teria então uma forma tripartite, formada por um primeiro momento de retorno ao OC, um segundo momento em que as notas do OC são projetadas às oitavas mais graves, e uma terceira parte com a incorporação das notas do MC a esta estrutura.

A “nossa” *transição* iniciaria com o final desta estrutura, e não se caracterizaria por nenhum acorde em particular. Este fato reforça a nossa leitura da estrutura da obra, uma vez em que esta seria a única seção da peça a não ter nenhum elo harmônico específico com nenhuma das entidades harmônicas maiores. A unidade é conseguida

⁷¹ “In theory, the Magic Harmonic Rainforest Chord combines the pitches of the Magic Chord with those of the Harmonic version of the Opening Chord, spread through all octaves; in this performance, however, the section primarily reduces the pitch spectrum back to the Opening Chord, though with the addition of a mournfully dissonant minor third, 147/128 Gb, and occasionally the ‘flat’ septimal fourth 21/16 G as an alternative.” (GANN, K. p. 147)

por perfil melódico. Trata-se de uma ordenação de *seqüências* no sentido barroco: configurações melódicas formadas pela repetição de motivos em diferentes graus descendentes. (CD - faixa 10)

O perfil descendente destas seqüências é mantido em grande parte dos temas da seção seguinte. A seção do *Romantic Chord*, extremamente desenvolvida na versão de 1981, e abreviada na de 1987, caracteriza-se pela presença da maioria dos temas melódicos da obra. Esta concentração de temas melódicos é favorecida pela configuração intervalar que caracteriza a seção como um todo: a escala de sol dórico. Na notação de Young:



(Fig. 4.6a-b)

Os temas melódicos possuem perfis semelhantes, em geral descendentes, aparentando-se por isso às seqüências que antecedem o RC. Estas não possuem ancoragem harmônica específica, enquanto os temas são firmemente ancorados na tonalidade de sol dórico. De certa forma, é como se estes temas “ecoassem” as seqüências imediatamente anteriores, formando uma *espiral descendente* (Cd- faixa 11).

Harmonicamente, o RC funciona como passagem entre muitas regiões harmônicas do *WTP*. O MC é um subconjunto seu, e, embora o MC não possua notas

em comum com o OC, o RC as possui, criando uma interseção entre os dois universos harmônicos. Potter ressalta a importância da sétima de mib como ligação possível entre os universos harmônicos do MC e do OC.

“O sétimo parcial de Mib, notado como Dó, é usado como nota comum na ligação do Mib original ao modo de Sol dórico, no qual este dó se torna o quarto grau. Presente no *Opening Chord*, porém ausente do *Magic Chord*, o Dó se torna crucial no processo de modulação de e para Mib. Sua relação próxima com Sol, que está presente no *Magic Chord*, possibilita estas modulações, usando não apenas notas comuns, mas notas próximas para obter mudanças suaves de modos.”⁷²

Também a relação de 27 cents entre Mib e Ré, que equivaleria aproximadamente a um oitavo de tom, é estratégica para o plano formal da obra. A região do *Elysian Fields*, centrada sobre Ré, faz uso desta relação, podendo então citar vários dos temas do OC na escala do RC. Abaixo, o *Theme of the Dawn of Eternal Time* na região do *Opening Chord*, ao início da obra (CD - faixa 6) , seguido por sua apresentação na região do *Elysian Fields* (CD - faixa 12).



⁷² “(...) Eb’s seventh partial, notated as C, is used as a common pitch to link the original Eb to the G-Dorian mode, in which this C now becomes the fourth degree. Present in ‘The Opening Chord’, but absent from ‘The Magic Chord’, C becomes crucial in the process of modulation away from and back to Eb. Its close relationship to G- which is present in ‘The Magic Chord’ - helps make these modulations possible, using not only common notes but those closely related to them to achieve smooth changes of mode.” (POTTER, K. 2000 p. 87)



(Fig. 4.7 a-b)

A brevíssima *The Ending* é uma transição de volta ao universo do OC, no qual a obra se encerra (CD - faixa 13).

4.3.4. Interpretação da forma

Podemos então entender a obra como uma grande forma em duas partes. A primeira seria formada pelas seções do *Opening Chord*, *Magic Chord*, *Magic Opening Chord* e *Magic Harmonic Rainforest Chord*. A tabela abaixo relaciona as seções e o conteúdo harmônico de fato presente nelas.

Quadro 4.1.

Seção	Conteúdo harmônico
<i>Opening Chord</i>	Opening Chord
<i>Magic Chord</i>	Magic Chord
<i>Magic Opening Chord</i>	Retorno ao OC + notas do MC
<i>Magic Harmonic Rainforest Chord</i>	1- Retorno ao OC 2- Projeção das notas do OC às oitavas inferiores 3- Inclusão de MC como parciais superiores da formação inteira

Nota-se pelo quadro uma constante alternância entre os universos harmônicos do OC e do MC. No caso do OC, seu retorno é marcado particularmente pela presença do *Theme of the dawn of eternal time*, que inicia a obra e a marca como uma espécie de refrão. Por esta razão poderíamos entender esta primeira parte como uma espécie de Rondó, caracterizado pela alternância e combinação de dois universos harmônicos, marcada pela presença de um tema específico.

A segunda parte se concentraria na região do RC e em sua versão em ré eólio, *Elysian Fields*. É aonde se concentra a maioria dos temas melódicos da obra. Já comentamos as relações entre o RC e os acordes principais MC e OC. O MC seria um subconjunto do RC, razão pela qual na topologia do *WTP* incluímos este acorde no eixo do MC. Já comentamos também a relação entre o RC e o OC pela sétima de Mib, que é comum aos dois acordes, possibilitando transições de modos entre eles. A região do *Elysian Fields*, no entanto tiraria partido da relação mais próxima: a de Mib e Ré, a um pouco mais de oitavo de tom. Esta relação permitira nesta região a coexistência de temas oriundos do RC e de temas do OC transpostos a esta nova tônica. Cria-se aqui um grau máximo de ambiguidade estrutural, entendida aqui como a capacidade de abarcar materiais oriundos de várias regiões harmônicas não necessariamente compatíveis.

Quadro 4.2.

Seção	Conteúdo
<i>Transição</i> (seqüências)	Figurações melódicas descendentes
<i>Romantic Chord</i>	Sol dórico (inclui MC)- Temas descendentes ecoam transição
<i>Elysian Fields</i>	RC com tônica em Ré, a 27 cents de mi b (tônica de OC)

O RC se conectaria à transição por proximidade de perfis melódicos. O EF compartilharia as mesmas classes de alturas que RC, mas citando materiais de outras regiões. Na versão de 87, uma nova seção foi composta, *Orpheus and Euridice in the Elysian Fields*. Keith Potter define esta região como uma fusão de ré e mib, criando “dois hiper-modos- um em ré, um em mi b- composto de intervalos similares porém não idênticos (...)”⁷³

Esta nova região reforça nossa hipótese de uma direcionalidade presente nesta segunda metade, para uma coexistência cada vez mais abrangente de materiais da obra inteira.

4.4. Conclusões

The Well Tuned Piano é a expressão mais acabada das categorias estéticas presentes na obra de Young. Como vimos, sua estrutura é clara o suficiente para uma análise formal. No entanto, trata-se tampouco de uma estrutura imediatamente clara à escuta, tampouco algo fixado definitivamente em forma escrita. O *WTP* é uma obra “de tradição oral”, poderia se dizer, e só os discípulos que o aprendessem diretamente de Young conquistam o direito de tocá-la. Esta relação mestre-discípulo Young teria conhecido em seus estudos de música indiana com Pandit Pran Nath, que teria transformado completamente a sua abordagem da improvisação.

“Algo que ele mudou foi minha abordagem da improvisação. Em minhas improvisações de saxofone dos anos 1964-1965 eu costumava começar com força e manter um bloco de som que fosse estático do início ao fim. Mas na música clássica indiana tudo começa com a seção do *alapa*, que possui um começo muito orgânico. É um desdobramento gradual de sons. O raga se desdobra de uma maneira muito orgânica e, poderíamos dizer,

⁷³ “Eb Bb and DA, fused to create two new hyper-modes- one on D and one on Eb- composed of similar-sized but not identical intervals, omitting the fourth degree.” (POTTER, K, 2000 p.86)

desenvolvimental. Como resultado de minha imersão em *alapa*, e naquela abordagem da estrutura da improvisação, comecei a improvisar daquela maneira- esta é a maneira na qual eu improviso em *The well-tuned piano*- de tal forma que tudo se desdobre da primeira nota.”⁷⁴

No *Theater of Eternal Music*, as partituras algorítmicas apresentavam um certo número de frequências a serem sustentadas associadas a um conjunto de regras para a sua emissão. As diferentes regiões harmônicas do *WTP* descendem destes algoritmos, acrescentando a estes, processos tradicionais de modulação, oriundos da técnica pianística, e do estudo de Young de música indiana.

Na obra de Young, a noção de *cardinalidade* teria liberado a composição de uma sucessão fixa, uma “fisionomia de organismo”, conforme a expressão de Eco. Em obras como *The Four Dreams of China*, *The Tortoise, his dreams and journeys*, a identidade da obra não está relacionada a uma sucessão específica, mas aos conjuntos de frequências e regras nelas presentes. Em *The well-tuned piano*, ordinalidade e cardinalidade coexistem. Ordinalidade existe na maneira como certos temas são caracterizados por uma fisionomia específica quanto à sucessão. Mas estes mesmos temas na obra são expressões “sucessivas” de uma harmonia, uma simultaneidade, determinada por organização cardinal. Desta forma poderíamos entender toda a estrutura da obra como um algoritmo de frequências concorrentes, mas onde se inserem permutações específicas destas frequências que dão origem aos temas, ou formações “sucessivas” da obra.

⁷⁴ “One thing that he did change was my approach to improvisation. In my 1963-1964 soprano saxophone improvisations I used to just start hard and come in with this block of sound that was static from beginning to end. But in Indian classical music it begins with the *alapa* section, which has a very organic beginning. It’s a gradual unfolding of tones. The entire raga unfolds in a very organic and, you could say, developmental type of way. As a result of my immersion in *alapa*, and that approach toward improvisational structure, I began to improvise in that way- that’s the way I’m improvising in *The well-tuned piano*- so that everything unfolds out of the very first note.” (DUCKWORTH, W. p. 252)

A possibilidade de identificar pela simultaneidade a identidade de uma composição permitiu a Young especular sobre a formação de uma “Música Eterna”, conceito que dava nome ao seu grupo nos anos 60.

Em *The second dream of the high-tension line stepdown transformer*, eu havia proposto a idéia de uma obra na qual haveria longos silêncios e longos sons. Performances começariam a partir de um silêncio e terminariam com outro silêncio. Depois, há esse longo silêncio antes de uma outra performance. Em *The tortoise*, estávamos ensaiando diariamente. Havia silêncio entre os ensaios, mas era uma única e longa peça porque, já que havia este elemento de improvisação sobre os intervalos, ela se modificava enquanto se perfazia. Era uma longa estrutura que se desdobrava no tempo- crescendo e se desenvolvendo.”⁷⁵

O mesmo se pode dizer sobre *TWTP*, em sua longa gestação e diferentes versões ao longo do tempo. Só podemos conhecer a peça pela memória. Mesmo durante uma escuta, a sua fisionomia desaparece atrás das imensas proporções das longas harmonias sustentadas. Neste sentido, a obra é rica em implicações sob o ponto de vista da noção de Tempo Vertical, segundo a teoria de Kramer. Se por um lado há linearidades na estrutura, modulações, passagens graduais entre diferentes entidades harmônicas, a articulação desta linearidade é excessivamente lenta para um reconhecimento imediato. A fisionomia dinâmica da obra se perde num presente eterno. Esta dualidade perceptiva de *WTP* foi apontada por Gann:

“Desta forma, o *WTP* sintetiza as filosofias oriental e ocidental da música. De uma maneira ‘Oriental’, atemporal, a obra pode ser ouvida como uma articulação estática de uma afinação específica, um contínuo presente no qual conceitos de antes e depois são irrelevantes. De uma maneira ‘Ocidental’, ela também pode ser ouvida como um padrão temporal unidirecional de desenvolvimento temático, no qual melodias anteriores retornam alteradas e em diferentes tons. Talvez seja mais correto dizer, evitando aspas e estereótipos,

⁷⁵ “In *The second dream of the high-tension line stepdown transformer*, I had proposed the idea of a work in which there can be long silences and long sounds. Performances begin out of a silence and end with another silence. Then there’s a long silence before the next performance is taken up. In *The tortoise*, we were rehearsing daily. There was silence between the rehearsals, but it was one big long piece because, since there was the element of improvisation on those intervals, it was changing as it went on. It was a long structure that was unfolding in time- developing and growing.” (DUCKWORTH, W. p. 245)

que o *WTP* manifesta com igual ênfase ambos os pólos das qualidades psíquicas imanentes em toda a escuta musical.⁷⁶

⁷⁶ “In this way, the *WTP* fuses Eastern and Western philosophies of music. In an ‘Eastern’, timeless way, the work can be listened to as a static articulation of a set tuning, a continuous present in which concepts of before and after are irrelevant. In a ‘Western’ way, it can also be heard as a unidirectional time-pattern of thematic development in which earlier melodies return altered and at different pitch levels. Perhaps it is more accurate to say, avoiding quotation marks and overworked stereotypes, that the *WTP* manifests with equal emphasis both poles of the psychic qualities immanent in all musical listening; Few works so satisfy the desires of both structuralist and ambient listeners.” (GANN, K. p. 149)

Conclusão

Iniciamos este trabalho na esperança de esclarecer para nós mesmos algumas questões relativas ao tempo musical e sua relação com o espaço. O que descobrimos durante o processo não foram respostas definitivas às questões que nos havíamos colocado, tarefa talvez impossível em se tratando de um tema tão vasto (“tempo não é um bom predicado para a definição”⁷⁷), mas sim um encaminhamento possível e rico de conseqüências para o nosso entendimento da música contemporânea e de suas implicações mais profundas. Em certo sentido, não foram verdades as desveladas pelo trabalho, mas criações específicas que lançam luz sobre aspectos de uma realidade cambiante.

Nossa hipótese inicial, da ocorrência de um Tempo Vertical, próximo ao Tempo Sagrado de Eliade seja talvez inadequada para receber uma confirmação definitiva. O que foi de fato observado nas obras é que a sensação particular de tempo por elas evocada resulta de inúmeros fatores e não de alguns poucos. Se na música de Scelsi e Young predomina uma verticalidade temporal, a linearidade não está excluída, funcionando em diferentes níveis.

Em Scelsi, as enunciações de espectros prolongados se caracterizavam por constante movimentação interna, na qual micolinearidades entre pontos próximos no espaço freqüencial têm importância estrutural fundamental. Esta noção de pontos próximos em um espaço freqüencial é completamente redefinida na obra de Scelsi. Seu espaço apresenta um perfil aparentado ao *espaço sonoro pleno* de Wyshnegradsky. Por esta razão, não seria possível falar, em Scelsi, de notas “adjacentes”, sendo a

⁷⁷ KRAMER, 1988, p. 7

proximidade ou não determinada pelo grau de precisão e refinamento de nossa divisão do espaço. A proposta de Wyshegradsky partia de uma concepção contínua do espaço, se dirigindo para múltiplas formas de dividi-lo, *estriá-lo*, na expressão bouleziana. Neste sentido, a escuta do Intervalo ainda guardava primazia, em relação à escuta direta do contínuo. A música de Scelsi habita este contínuo, não satisfazendo nenhuma divisão específica do espaço. O intervalo e a nota desaparecem por trás da apresentação de uma energia vibratória. Esta energia varreria todos os componentes do som, adquirindo diferentes qualidades- frequência, amplitude, periodicidades/ritmos, timbres- ao longo da varredura.

Poderíamos relacionar, por este viés, a música de Scelsi às idéias de Stockhausen, acerca de uma unidade do sonoro, face audível de uma unidade do *tempo musical*. Esta noção de que “tudo está ligado” teria sido responsável pela eclosão da música espectral nos anos 70, que explorava o interior do som por meio de análises espectrais de sons harmônicos e inarmônicos. A obra de Scelsi, no entanto, não se caracteriza por uma escuta do som como modelo “natural”, mas sim enquanto manifestação do contínuo que transcende o sonoro. Esta atitude encontra sua expressão na ocorrência de batimentos que sensibilizam a escuta para o comportamento do som enquanto vibração, e o faz incluindo o silêncio.

Um aspecto importante revelado pela análise da obra de Scelsi e que poderá gerar questionamentos para outros trabalhos é o do papel da escritura em sua atividade composicional. Scelsi é comumente visto como um improvisador, e não é segredo que a improvisação era a sua ferramenta composicional principal em sua fase madura. Porém a observância de processos estruturais rigorosos nas obras, tais como palíndromos, redimensionaria o papel da escritura.

A obra de La Monte Young, por outro lado, se comunica de forma direta

com as poéticas experimentais anglo-saxônicas, descendentes de Cage. Neste sentido, as noções de abertura e indeterminação da obra de arte permanecem importantes para este compositor. Para a presente dissertação tais questões são eminentemente temporais, visto esta que se confronta com a noção da obra aberta como resultado de objetivos “informativos” e “comunicativos” específicos, que caracterizaria a obra de Umberto Eco a este respeito. A idéia de representação temporal forneceria um ponto de partida para entender diferentemente este processo, podendo colocá-lo como uma radicalização de possibilidades temporais que já estariam em andamento desde o início do século XX. Cabe a um outro estudo aprofundar o caminho que aqui se esboçou.

No caso específico de Young, as determinações que originam as obras oscilam entre as dimensões sucessivas, *teleológicas*, e simultâneas, *verticais*. Esta dualidade foi exposta como duas formas de organização musical, chamadas *ordinalidade* e *cardinalidade*. A obra de Young se mostra como uma espécie de operação de nivelamento e hierarquização entre estas dimensões, gerando pontos de maior e menor “fechamento” da obra. Esta instabilidade da identidade redimensionaria o papel da memória em sua obra, que passa a ser o lugar próprio do reconhecimento da fisionomia de obra. Tudo isto aponta para uma grande *dinamização* do perfil de obra e das forças que se fazem presentes, tanto em Scelsi quanto em Young. Se do ponto de vista da percepção temporal, as progressões se revelam de mais difícil apreensão, o próprio movimento interno do som se faz dinâmico, passando a ser incorporado como parâmetro de composição das obras.

Este aspecto atenta para a “oposição entre o sonoro e o temporal sucessivo”⁷⁸, segundo a fórmula de Gubernikoff, questão que poderia ser vista como a mais inicialmente insuspeitada e, talvez, a mais essencial da presente dissertação. Neste

⁷⁸ GUBERNIKOFF, C. 1993 p. 195

sentido, é a própria viagem ao interior do sonoro que demoliria a dinâmica temporal do discurso, que se torna dinâmica da elaboração, ou da transformação sonora. Segundo Gubernikoff, “o sonoro adquire o poder de engolir o rítmico e o temporal.”

Havíamos colocado ao início de nosso trabalho a mudança nos fundamentos temporais da música. Esta mudança viria, segundo Giovanni Piana, acompanhada de um “medo de se cair para fora do musical”. Aproveitando as intuições de Piana, poderíamos entender esta relação entre o tempo representado metricamente e o tempo intensivo do *sonoro*, como uma tensão entre um elemento lógico da música, e um elemento fenomenológico. O elemento lógico, segundo Piana, corresponderia a uma gramática representacional, tal como a da música tonal. O elemento fenomenológico corresponde aos materiais sonoros, dados perceptivos da música. Para Piana, a “ruptura do equilíbrio entre o elemento lógico e o elemento fenomenológico” na música a teria levado a um “movimento em direção do material sonoro e para a variedade de suas dimensões fenomenológicas e das suas potencialidades expressivas.”⁷⁹ Esta concepção estaria de acordo com o diagnóstico de Gubernikoff acerca da tensão entre o sonoro (fenomenológico) e o rítmico-sucessivo (lógico).

Mas este movimento em direção ao material não excluiria de forma alguma a virtualidade. A noção de fundamento permanece essencial para a nossa tentativa. Não se trataria de um fundamento apriorístico, no entanto, mas de algo que se articula simultaneamente à obra, ao gesto criativo. Neste sentido, o fundamento seria não algo que existe antes da obra, mas aquilo que é pressuposto pela obra para a sua atualização: a imagem do tempo que nela se esboça.

Aqui se esboça uma filosofia da música possível. Cabe a outros trabalhos desenvolverem os modelos aqui propostos, na tentativa de testar a sua amplitude de

⁷⁹ PIANA, G, 2001, p. 70

aplicação. Devemos, no entanto, sempre ter em mente uma relação singular com a música e as obras que a compõem, e foi esta atitude que possibilitou as teses aqui apresentadas.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de la Durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001
_____ *A Intuição do Instante*. São Paulo: Verus Editora, 2007
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
_____ *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- BOSSEUR, Dominique e BOSSEUR, Jean-Yves. *Revolutions Musicales: La musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve, 1993
- BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1965
_____ *A Música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- COLANGELO, William. *The composer-performer paradigm in Giacinto Scelsi's works*. Tese (Doutorado) University of New York- EUA.
- CRITON, Pascale. "Wyshnegradsky, théoricien et philosophe" In: WYSHNEGRADSKY, Ivan. *La loi de la pansonorité*. Genève: Contrechamps, 1996
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999
_____ *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUCKWORTH, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers*. New York: Da Capo Press, 1999
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992
_____ *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição. A diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998

FONVILLE, John. "Ben Johnston's Extended Just Intonation: A Guide for interpreters" *In: Perspectives of New Music*, vol.29 No. 2, 1991.

GANN, Kyle. "La Monte Young's The Well-Tuned Piano" *In: Perspectives of New Music*. vol 31. No. 1, 1993

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação. Das durações aos tempos*. 1993. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ.

_____ "Musique et silence, un devenir différentiel et intensif" *In: Les cahier du CIREM*. No. 32-33-34- *Musique et Silence*, 1994.

_____ "Três reflexões sobre a duração e o tempo na música" *In: Pesquisa e Música-* vol. 5 no 1. Rio de Janeiro, 2000.

_____ *Análise Musical e Empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail*. 2003. Tese (Professor titular). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO

HALBREICH, Harry. "Giacinto Scelsi" *In: Guide de la musique de piano*. Paris, Fayard, 1987

_____ "Giacinto Scelsi" *In: Guide de la musique de chambre*. Paris, Fayard, 1989

HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of tone*. New York: Dover Publications, 1954

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da moeda. Sem data.

KRAMER, Jonathan. *The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York: Schirmer Books, 1988

- LAINSA, Eva. “La réflexion musicale contemporaine- le traitement des notions d’espace et de continuité” In: *Les Cahiers du CIREM*- no. 26-27- *Musique et Geste*, 1993
- LUCAS, Marcos Vieira. *Textura na música do século XX*. 1995. Dissertação (Mestrado em Composição)- Escola de Música- Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MATRAS, Jean-Jacques. *O som*. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- MENEZES, Flo. *A Acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
- NEWTON, Isaac. “Princípios Matemáticos da Filosofia Natural”. In: *Os Pensadores vol. XIX: Newton & Leibniz*. São Paulo: Abril, 1974
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PARTCH, Harry. *Genesis of a Music*. New York: Da Capo Press, 1973
- PIANA, Giovanni. *Filosofia da Música*. São Paulo: EDUSC, 2001
- POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- PRADO JR, Bento. “Plano de Imanência e vida” In: _____ *Erro, Ilusão e Loucura: ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- REISH, Gregory Nathan. *The transformation of Giacinto Scelsi’s style and aesthetic, 1929-1959*. Tese (Doutorado). Georgia University- EUA
- ROEDERER, Juan. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 1998
- SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- VICTORIO, Roberto. *Tempo e percepção: Trilogia e música ritual Bororo*. 2003. Tese (Doutorado em Composição) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO.

WYSHNEGRADSKY, Ivan. *La loi de la Pansonorité*. Genève: Éditions Contrechamps, 1996

YOUNG, La Monte & ZAZEELA, Marian. *Selected Writings*. Munchen, 1966.

ANEXOS

ANEXO 1:

Partitura de *Dharana*, de Giacinto Scelsi
(Paris, Salabert)

DHARANA

pour violoncelle et contrebasse

Giacinto SCELISI

-  1/4 de ton au-dessus
1/4 di tono superiore
1/4 of a tone higher
-  dièse + 1/4 de ton au-dessus
diesis normale + 1/4 di tono superiore
sharp + 1/4 of a tone higher
-  1/4 de ton en-dessous
1/4 di tono inferiore
1/4 of a tone lower
-  bémol + 1/4 de ton en-dessous
bemolle normale + 1/4 di tono inferiore
flat + 1/4 of a tone lower

\sharp^+ = nota reale scritta ma crescente di 1/8 di tono
 \sharp^+ = note réelle écrite mais plus haute de 1/8 de ton
 \flat^+ = real note written but higher 1/8 of a tone

$\text{♩} = 124$

The score is divided into four systems. The first system features the Contrabasso (CB) part with dynamics *ppp* and *pp*, and instructions *III. c.* and *non vibrato*. The second system includes Violoncello (VC) and Contrabasso (CB) parts with dynamics *pppp*, *ppp*, and *p*, and instruction *III. c.*. The third system features Tromba (Trombo) and Tromba (Basso) parts with dynamics *(pp)*, *p*, and *(p)*, and instructions *più chiaro*, *poco cresc.*, *PORTAMENTO*, and *LENTISSIMO*. The fourth system includes Violoncello (VC), Violino (Vn), and Tromba (Basso) parts with dynamics *pppp*, *ppp*, *mf*, and *f*, and instructions *IV. c.* and *quasi f*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: piano (C), mezzo-piano (C), and bass (B). The piano part begins with a circled '3' above a quarter note, followed by a half note and a quarter note, with a 'p' dynamic marking. The mezzo-piano part has a quarter note, a half note, and a quarter note, with a circled '3' above the second note and an 'f sempre' dynamic marking. The bass part has a quarter note and a half note. A 'poco' marking is present above the piano staff, and a circled '(h)' is at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: piano (C), mezzo-piano (C), and bass (B). The piano part starts with a 'mor.' marking above a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The mezzo-piano part has a quarter note, a half note, and a quarter note, with a circled '3' above the second note and a 'vibr. veloce' marking above a wavy line. The bass part has a quarter note, a half note, and a quarter note, with a circled '(f)' below the first note.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: piano (C), mezzo-piano (C), and bass (B). The piano part has a circled '3' above a quarter note, followed by a half note and a quarter note, with a 'p' dynamic marking. The mezzo-piano part has a quarter note, a half note, and a quarter note, with a circled '3' above the second note and a 'p dolce' dynamic marking. The bass part has a quarter note, a half note, and a quarter note, with a circled '3' above the second note and a 'p' dynamic marking. A 'mpp' marking is above the piano staff, and a 'mf' marking is above the mezzo-piano staff. A 'tento vibr' marking is above the piano staff.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of four sets of five-line staves.

15

C

B

pp

p

17

C

B

pp

p

mp

pp

p

19

piu afato

C

B

mf

mp

p

mp

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves (C, B, and an unlabeled staff) in 9/8 time. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first staff (C) contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with dynamics (mf) and a hairpin crescendo. The second staff (B) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. The third staff (unlabeled) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. Performance instructions include *un j* above the first staff and *leuto e caldo* written across the second and third staves.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves (C, B, and an unlabeled staff) in 9/8 time. The first staff (C) contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with dynamics (mf) and a hairpin crescendo. The second staff (B) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. The third staff (unlabeled) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. Performance instructions include *poco a poco dim.* written across the second and third staves. The third staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with a '5' below it.

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves (C, B, and an unlabeled staff) in 9/8 time. The first staff (C) contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with dynamics (mf) and a hairpin crescendo. The second staff (B) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. The third staff (unlabeled) contains a bass line with notes G2, F2, and E2. Performance instructions include *pia p* written across the second and third staves. The third staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with a '5' below it. Additional performance instructions include *vibrato caldo, non troppo lento ne sempre* written across the second and third staves.

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains notes with dynamics *p* and *pp*, and markings *poco* and *crescendo*. The second staff has a bass clef and contains notes with dynamics *mf* and markings *cresc. poco*. The third and fourth staves are part of a grand staff with treble and bass clefs, containing notes with dynamics *pp* and *p*.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains notes with dynamics *p*, *f*, and *mf*, and markings *cresc.* and *poco*. The second staff has a bass clef and contains notes with dynamics *mf* and markings *diminuendo* and *lentamente*. The third and fourth staves are part of a grand staff with treble and bass clefs, containing notes with dynamics *p* and *mf*.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains notes with dynamics *mf* and *p*. The second staff has a bass clef and contains notes with dynamics *p* and *mp*, and markings *mor.* and *vibr. lento e sempre*. The third and fourth staves are part of a grand staff with treble and bass clefs, containing notes with dynamics *p* and *mp*.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Handwritten musical score for the first system, featuring two staves labeled C and B.

Staff C (top): Treble clef, 9/8 time signature. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *lentamente*. The notation includes a wavy line and a sharp sign (#).

Staff B (bottom): Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *mf*. The notation includes a sharp sign (#) and a wavy line.

Handwritten musical score for the second system, featuring two staves labeled C and B.

Staff C (top): Treble clef, 9/8 time signature. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *more.*. The notation includes wavy lines and a sharp sign (#).

Staff B (bottom): Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *mp*. The notation includes a sharp sign (#) and a wavy line.

Handwritten musical score for the third system, featuring two staves labeled C and B.

Staff C (top): Treble clef, 9/8 time signature. Dynamics include *mp*, *stridente*, and *mp*. The notation includes a sharp sign (#) and a wavy line.

Staff B (bottom): Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *mf*. The notation includes a sharp sign (#) and a wavy line.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Handwritten musical score for the first system, measures 41-42. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The notation includes notes with slurs and dynamic markings: *p*, *crescendo*, *(mf)*, and *pp*.

Handwritten musical score for the second system, measures 43-44. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The notation includes notes with slurs, a *mor.* (more) marking, and dynamic markings: *mp*, *mf*, *f molto*, *molto*, and *pp*.

Handwritten musical score for the third system, measures 45-46. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The notation includes notes with slurs, a *mp* marking, and dynamic markings: *p*, *come un vibrato*, *sempre mf*, *come un vibrato an*, *pp*, and *f*.

Handwritten musical score for the first system, measures 174-175. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Treble clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *p*, *ppp*, and *p*.

System B: Bass clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *p* and *mf*. The text "sempre come un zupio e caldo vibrato" is written across the staff. A *mor.* (morendo) marking is present at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 176-177. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Treble clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *mp* and *p*.

System B: Bass clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *mf* and *pp*. A *vibr.* marking is present in the upper staff.

Handwritten musical score for the third system, measures 178-179. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Treble clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *mp*, *mf*, and *pp*. A *mor.* marking is present in the lower staff. A *(ivc)* marking is present in the upper staff.

System B: Bass clef, 9/8 time signature. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a sustained accompaniment with a wavy line indicating vibrato. Dynamics include *mf* and *pp*. A *(ivc)* marking is present in the upper staff.

Two empty musical staves at the bottom of the page, consisting of two systems of five-line staves.

Handwritten musical score for the first system, measures 51-52. The score is written for C and B staves. The C staff contains a melodic line with dynamics *p* and *h*. The B staff contains a bass line with dynamics *mf*, *senza dim.*, and *f*. A second ending bracket labeled "II.C." spans the final measure of the B staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 53-54. The score is written for C and B staves. The C staff contains a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *di più*. The B staff contains a bass line with dynamics *f molto* and *più f*. The instruction "non vibrato!" is written above the C staff. A fermata is present over the final measure of the B staff.

Handwritten musical score for the third system, measures 55-56. The score is written for C and B staves. The C staff contains a melodic line with dynamics *ff*, *f*, and *p < f*. The B staff contains a bass line with dynamics *cresc.*, *ff*, and *poco*. A second ending bracket labeled "II.C." spans the final measure of the B staff.

Two empty musical staves at the bottom of the page, consisting of a grand staff (C and B staves).

Handwritten musical score for C and B staves. The C staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *p*, and a *tr.* (trill) marking. The B staff contains a bass line with a dynamic of *f*. Performance instructions include *molto vibrato, caldo e sonoro* and *poco cresc.*

Handwritten musical score for C and B staves, starting at measure 59. The C staff features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes dynamics *pp*, *mf*, *f*, and *ff*, along with a *tr.* marking and the instruction *quasi sgraderde*. The B staff has a bass clef and dynamics *p* and *mp*, with the instruction *partemente lentissimo*.

Handwritten musical score for C and B staves, starting at measure 64. The C staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes dynamics *mf*, *f*, and *mf*, with a *tr.* marking and the instruction *piu f e aspro*. The B staff has a bass clef and dynamics *mf* and *f*. Performance instructions include *stretto*, *quasi q*, and *piu piena*.

Handwritten musical score for the first system, measures 61-64. The system includes a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom).
Measure 61: Vocal line starts with a circled '61' and a 'p' dynamic. A dashed line indicates a melodic continuation to measure 62. The piano line has a 'pp' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 62: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 63: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 64: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.

Handwritten musical score for the second system, measures 65-68. The system includes a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom).
Measure 65: Vocal line starts with a circled '65' and a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 66: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 67: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 68: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.

Handwritten musical score for the third system, measures 69-72. The system includes a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom).
Measure 69: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 70: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 71: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.
Measure 72: Vocal line has a 'p' dynamic. The piano line has a 'p' dynamic. The bass line has a 'p' dynamic.

Handwritten musical score for the first system, measures 67-70. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The first two staves contain melodic lines with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The third staff contains a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *mf* and *rit.*. The fourth staff contains a bass line with dynamics *p* and *dim.*.

Handwritten musical score for the second system, measures 71-74. The score is written for four staves. The first two staves contain melodic lines with dynamics *p*, *mp*, and *ff*. The third staff contains a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*, *mor.*, and *f*. The fourth staff contains a bass line with dynamics *p* and *f*. There are handwritten annotations: "stretto" above the first staff, "lrc. >" above the second staff, and "ff aperto" above the second staff.

Handwritten musical score for the third system, measures 75-78. The score is written for four staves. The first two staves contain melodic lines with dynamics *f* and *mf*. The third staff contains a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mf*. The fourth staff contains a bass line with dynamics *f* and *mp*. There are handwritten annotations: "stretto" above the first staff, "f e intenso" below the third staff, and "stretto" above the first staff.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 79-82. The score is written for four staves. The first two staves contain melodic lines with dynamics *f* and *p*. The third staff contains a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mp*. The fourth staff contains a bass line with dynamics *f* and *mp*. There are handwritten annotations: "(suno fermo, f ma non troppo tonoro)" below the third staff, and "sempre mp" below the fourth staff.

75

IIc.
mf=p
mf
sempre e intenso

77

IVc.
(mf)
f
f scuro >
IIIc.
piu intenso
> IIIc.
f sonoro
(±)
IIc.
f quanto possibile

79

f
f
f
f e sonoro

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves. The top staff is marked with a forte **F** dynamic. The middle staff is marked with **mf** and includes a **mor.** (more) marking. The bottom staff is marked with **ff e sonoro**. The music consists of melodic lines with slurs and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves. The top staff includes the instruction **non vibrato!** and dynamic markings **f > p < mf < quasi f**. The middle staff includes the instruction **poco** and **molto**. The bottom staff includes the instruction **p < mp**. The music continues with melodic lines and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves. The top staff includes the instruction **stretto** and a circled measure number **21**. The middle staff includes a circled measure number **21** and a **(f)** marking. The bottom staff includes a circled measure number **21**, dynamic markings **f**, **mf**, and **mor.**, and a circled measure number **21**. The music concludes with melodic lines and dynamic markings.

sempre \uparrow , non vibr.

C II. pp pp mf

B 8^{va} p
III C. pp impercettibile

25

C pp pp

B pp

27

C pp pp mor.

B p

X+

Handwritten musical score for the first system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *mf* and *pp*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *p* and *diminuendo*. The tempo marking *ritardando lentissimo* is present.

Handwritten musical score for the second system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *p* and *pp*, and includes the instruction *morendo*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *p* and *morendo*, and includes the instruction *sempre lentissimo*. A circled number *45* is written above the staff.

Handwritten musical score for the third system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *pp* and *diminuendo*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *diminuendo*. The tempo marking *ritardando* is present.

141

W.M. vibrato ;

C } 9/8

B } 9/8

ppp impercettibile

sempre pp

143

C } 9/8

B } 9/8

ppp impercettibile

pp

morendo

145

C } 9/8

B } 9/8

pp

p

pochissimo

ppp

mp

9

C

B

(nc) *p* *mf* *p*

(nc) *p* *mf*

p *mf* *p*

119

C

B

III C. *ppp* *pp* *hochst.* *quasi p*

(nc) *p* *pp* *p.* *pp*

mp *p*

ppp *pp*

124

C

B

p *meno p* *mf*

ppp *mor.*

senza dim. *ppp* *pp* *p*

Handwritten musical score for measures 129-130. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*.

System B: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *mp*, *pp*, and *morendo*.

Handwritten musical score for measures 131-132. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, and *morendo*.

System B: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *ppp* and *morendo*.

Handwritten musical score for measures 133-134. The score is written for two systems: C (Cello) and B (Bass).

System C: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *ppp* and *pp*. The word *imprescibibile* is written in the first measure.

System B: Two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Dynamics include *pp*.

Handwritten musical score for measures 435-436. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).
Measure 435: Cello staff has a half note G^b (marked *p*) and a half note A. Bass staff has a whole note G^b (marked *noce*).
Measure 436: Cello staff has a half note B^b (marked *noce p*) and a half note C. Bass staff has a whole note B^b (marked *noce*).

Handwritten musical score for measures 437-438. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).
Measure 437: Cello staff has a half note G^b (marked *p*), a half note A^b, a half note B^b, and a half note C. Bass staff has a whole note G^b (marked *p*).
Measure 438: Cello staff has a half note D^b (marked *II c.*), a half note E^b, and a half note F^b (marked *noce*). Bass staff has a whole note D^b (marked *III c.*) and a whole note E^b (marked *noce*).
Handwritten notes: "noce" above the Cello staff in measure 438 and "noce" above the Bass staff in measure 438.

Handwritten musical score for measures 439-440. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).
Measure 439: Cello staff has a half note G^b (marked *noce*), a half note A^b, a half note B^b, and a half note C. Bass staff has a whole note G^b (marked *noce*).
Measure 440: Cello staff has a half note D^b (marked *noce*), a half note E^b, a half note F^b, and a half note G. Bass staff has a whole note D^b (marked *noce*) and a whole note E^b (marked *noce*).
Handwritten notes: "noce" above the Cello staff in measure 439 and "noce" above the Bass staff in measure 440.

Handwritten musical score for the first system, measures 143-144. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).

Staff C: Treble clef, 9/8 time signature. Measure 143: mp dynamic, *veloce* marking, notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 144: *mor.* marking, notes G \flat and A \flat with a slur, followed by a rest. Dynamics include *ppp* and *pp*.

Staff B: Bass clef, 9/8 time signature. Measure 143: *pp* dynamic, notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 144: notes G \flat and A \flat with a slur, followed by a rest. Dynamics include *pp* and *ppp*.

Handwritten musical score for the second system, measures 145-146. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).

Staff C: Treble clef, 9/8 time signature. Measure 145: *norm.* marking, notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 146: *pp* dynamic, *veloc.* marking, notes G \flat and A \flat with a slur. The text "un po' un ritieno" is written below the staff. Dynamics include *p* and *pp*.

Staff B: Bass clef, 9/8 time signature. Measure 145: notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 146: notes G \flat and A \flat with a slur, followed by a rest. Dynamics include *p* and *pp*. A 2/8 time signature change is indicated at the end of the measure.

Handwritten musical score for the third system, measures 147-148. The system consists of two staves: C (Cello) and B (Bass).

Staff C: Treble clef, 9/8 time signature. Measure 147: *pp* dynamic, notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 148: *pp* dynamic, notes G \flat and A \flat with a slur, followed by a rest. The text "(nc.)" is written above the staff. Dynamics include *p* and *pp*.

Staff B: Bass clef, 9/8 time signature. Measure 147: notes G \flat and A \flat with a slur. Measure 148: notes G \flat and A \flat with a slur, followed by a rest. Dynamics include *p* and *pp*.

Handwritten musical score for the first system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *pp* and *mp*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *pp*.

Handwritten musical score for the second system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *pp* and *mp*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *pp*. The system includes performance instructions: *199*, *II c.*, *pp*, *ppoco*, *portamento leuissimo*, and *III c.*.

Handwritten musical score for the third system. The upper staff (C) contains a melodic line with notes and slurs, marked with *pp* and *mp*. The lower staff (B) contains a bass line with notes and slurs, marked with *pp* and *ppoco*. The system includes performance instructions: *151*, *pp*, and *ppoco*.

153

stretto

C

B

f *surda dim.* *ppp* *mf* *f* *mf*

155

C

B

mf *p* *f* *mf* *p* *f*

157

C

B

mf *mp* *mf* *f* *f*

f e souro

261

zuppo
stretto
stretto

f *p* *mp*
f *pp* *mor.* *p*
p *ff*
mf *f*

264

normale
zuppo

mf
p *pp* *mor.* *pp* *p* *poco*
pp *oppo* *vibrato*
più suono *ff*
più suono e ff *(molto f)*

263

lento

f *mf* *p*
mp *mf* *f*
ff *ff* *f*

167

C

B

f e sonoro

Ic. -

f quanto possibile

168

C

B

f molto intenso

senza dim.

senza dim.

senza dim.

ppp

169

C

B

f e molto intenso

intenso

mp

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is organized into systems, each containing staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Vcb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1:

- Vn I:** Starts with a $\text{c}8$ marking. Dynamics include p , f , and $\text{meno } f$.
- Vn II:** Dynamics include mp and pp . A marking $\text{mor. } \epsilon$ is present.
- Vla:** Dynamics include f , mf , mp , and p . A marking stretto uibr. is present.
- Vcl:** Dynamics include ppp , p , f , and mor . A marking IIIc. is present.
- Vcb:** Dynamics include p and $\text{meno } f$. A marking IVc. is present.

System 2:

- Vn I:** Dynamics include f and espr . A marking stretto is present.
- Vn II:** Dynamics include fzprimo and mf . A marking IIIc. is present.
- Vla:** Dynamics include mf , f , mf , and mp .
- Vcl:** Dynamics include p and f . A marking IIIc. is present.
- Vcb:** Dynamics include mp and mf . A marking IIc. is present.

System 3:

- Vn I:** Dynamics include p and mf . A marking stretto is present.
- Vn II:** Dynamics include mp and mf . A marking IIIc. is present.
- Vla:** Dynamics include p and f . A marking IIc. is present.
- Vcl:** Dynamics include p and f . A marking IIIc. is present.
- Vcb:** Dynamics include mp and mf . A marking IIc. is present.

System 4:

- Vn I:** Dynamics include p and mf . A marking stretto is present.
- Vn II:** Dynamics include mp and mf . A marking IIIc. is present.
- Vla:** Dynamics include p and f . A marking IIc. is present.
- Vcl:** Dynamics include p and f . A marking IIIc. is present.
- Vcb:** Dynamics include mp and mf . A marking IIc. is present.

116

C *f* *diminuendo*

B *mf* *lento e ampio v.br.*

C *mp* *mar.*

B *mp* *mf* *mp*

C *pp* *mp* *mf* *molto* (*ff*)

B *mp* *p* *mp*

117

C *ff* *f* *molto ampio v.br.* *mf*

B *mf* *mf*

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is marked with a 'C' and contains notes with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. The middle staff contains notes with dynamics *mp* and *pp*, and includes the handwritten instruction *un poco*. The bottom staff is marked with a 'B' and contains notes with dynamic *mf*.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is marked with a 'C' and contains notes with dynamics *p* and *mf*. The middle staff contains notes with dynamics *mp* and *pp*, and includes the handwritten instruction *poco crescendo*. The bottom staff is marked with a 'B' and contains notes with dynamics *dim.* and *mp*.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is marked with a 'C' and contains notes with dynamics *mf* and *mp*. The middle staff contains notes with dynamics *mp* and *pp*, and includes the handwritten instruction *caldissimo, un troppo sempre*. The bottom staff is marked with a 'B' and contains notes with dynamics *p* and *pp*.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves. The top staff is marked with a 'C' and contains notes with dynamics *pp*, *p*, and *mp*. The middle staff contains notes with dynamics *p* and *pp*. The bottom staff is marked with a 'B' and contains notes with dynamics *dim.* and *pp*.

1. *lento e caldo*

C

B

mf

C

B

mp *mf* *p*

C

B

p *pp* *pp* *pp* *pp*

C

B

Handwritten musical score for measures 214-216. The system includes a grand staff (C and B) and a bass staff (B). The tempo is marked *lento*. Dynamics include *pp*, *p*, *p dolce*, *mp*, *mf*, and *ppp*. A first ending bracket is present above the first measure of the grand staff. The bass staff has markings for *mor.* and *Trc.*

Handwritten musical score for measures 217-219. The system includes a grand staff (C and B) and a bass staff (B). The tempo is marked *veloce*. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. The bass staff has a marking for *mor.*

Handwritten musical score for measures 220-223. The system includes a grand staff (C and B) and a bass staff (B). Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*.

Handwritten musical score for measures 224-226. The system includes a grand staff (C and B) and a bass staff (B). Dynamics include *dim.*, *pp*, and *ppp*. There are markings for *dim.* and *ppp* with arrows indicating dynamics.

Handwritten musical score for measures 227-229. The system includes a grand staff (C and B) and a bass staff (B). Dynamics include *pp*, *ppp*, and *mor.*. The bass staff has markings for *pp*, *poco*, *mp*, *ppp*, and *mor.*

ANEXO 2:

Partitura de *Elegia per Ty*, de Giacinto Scelsi
(Paris, Salabert)

VIA SORD.

30

(IIIc.)

(IVc.)

(IIIc.)

(IVc.)

più p

mf

NAT.

NAT.

mp

pizz.

ALLA...

pp

p

pp

mp

pizz.

NAT.

(sempre p)

Pizz.

pp

quasi f

35

Pizz.

ARCO

Pizz.

ALLA... TAST.

PONT.

LEGNO

CON ARCO-TAST.

pp

f

mp

mf

Voltata per Vc.

3

4

Pizz. +

4

3

4

40

Voltata Viola

mf

ALLA... TAST.

mf

(sempre TAST.)

mf

Musical score system 1, measures 1-4. It features three staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The middle staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature. Performance markings include *PIZZ. +*, *ARCO*, *PONT.*, *f*, *mf*, and *CON---ARCO-TAST.*

Musical score system 2, measures 5-8. It features three staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The middle staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature. Performance markings include *PIZZ. +*, *mp ALLA---TAST.*, *mf*, *(sempre TAST.)*, and *mf*. A circled number '40' is present in the top staff.

Musical score system 3, measures 9-12. It features three staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The middle staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature. Performance markings include *PIZZ. +*, *NAT. ff*, *mf*, *AL---PONT.*, *PIZZ. +*, *ARCO*, *NAT.*, *f*, *mf*, and *f*.

Musical score system 4, measures 13-16. It features three staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The middle staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 3/4 time signature. Performance markings include *mf*, *(PONT.)*, *NAT. grat.*, *sub. pp*, *mf*, *piu p*, *pizz. insensibile*, *(pizz. senza nota) +*, *sub. pp*, and *mp*. A bracket with the number '5' is under the bottom staff.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The score includes various performance instructions and dynamic markings.

System 1 (Measures 45-54):

- Measures 45-46: **LEGNO** (woodwind), **f** (forte).
- Measures 47-48: **ARCO** (arco), **f**.
- Measures 49-50: **AL** (allegretto), **f**.
- Measures 51-52: **PIZZ.** (pizzicato), **f**.
- Measures 53-54: **NAT.** (natural), **f**.

System 2 (Measures 55-64):

- Measures 55-56: **PONT.** (ponticello), **pp** (pianissimo).
- Measures 57-58: **PONT.**, **ppp** (pianississimo).
- Measures 59-60: **TAST.** (tasto), **p** (piano).
- Measures 61-62: **TAST.**, **mp** (mezzo-piano).
- Measures 63-64: **TAST.**, **mf** (mezzo-forte).

System 3 (Measures 65-74):

- Measures 65-66: **LEGNO**, **f non troppo**.
- Measures 67-68: **ARCO (nat.)** (arco natural), **p**.
- Measures 69-70: **ARCO (nat.)**, **p**.
- Measures 71-72: **NAT.** (natural), **p**.
- Measures 73-74: **TAST.** (tasto), **p**.

System 4 (Measures 75-84):

- Measures 75-76: **LEGNO**, **mf**.
- Measures 77-78: **ARCO**, **pp sub.** (pianissimo subitissimo).
- Measures 79-80: **ARCO**, **ppp**.
- Measures 81-82: **ARCO**, **ppp**.
- Measures 83-84: **PONT.** (ponticello), **pp**.

Additional markings include **vc.** (viola) and **(2/4)** at the bottom right.

55 (♩=♩) NAT.

AL ----- PONT. TAST. PONT.

PIZZ.

60

PIZZ. + (ARCO) NAT.

pizz. senza nota

PIZZ. + (ARCO) TAST. PONT.

65 (sempre col legno)

COL-LEGNO ARCO-PONT. TAST.

70 7

Musical score for measures 70-74. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 70 starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *PIZZ.* and *(ARCO)*. A $\frac{3}{4}$ time signature is indicated. The bottom staff has the instruction *(sempre f la V corda)*. Measure 74 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 75-79. The top staff includes markings for *PIZZ.*, *(ARCO)*, and *ALLA --- TAST.*. The bottom staff includes markings for *AL... PONT.*, *p*, and *mp*. Measure 79 ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Musical score for measures 80-84. The top staff includes markings for *PIZZ.* and *f*. The bottom staff includes markings for *f* and *pp*. Measure 84 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 85-89. The top staff includes markings for *PIZZ.*, *(ARCO)*, and *TAST.*. The bottom staff includes markings for *NAT.*, *pp*, and *pp*. Measure 89 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

75 4

Musical score for measures 90-94. The top staff includes markings for *pp* and *(sempre fast.)*. The bottom staff includes markings for *pp* and *pp*. Measure 94 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 95-99. The top staff includes markings for *pp* and *NAT.*. The bottom staff includes markings for *ppp*, *pp*, *PONT.*, and *ppp (NAT.)*. Measure 99 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

80

Musical score for measures 100-104. The top staff includes markings for *ppp* and *mor.*. The bottom staff includes markings for *ppp* and *mor.*. Measure 104 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 105-109. The top staff includes markings for *PONT.* and *TAST.*. The bottom staff includes markings for *ppp* and *mor.*. Measure 109 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

II

l=72

5

Viola

(nc.)
Violoncello (mc.)

p *più p* *pp* *TAST.* *pp*

(1c.)
(nc.)
(mc.)
(1c.)
(nc.)
(mc.)

(pizz. m.s.) *p* *mp* *mf* *colpi sulla cassa*

pont. *pp* *mf* *f* *mf* *f*

(pizz. m.s.) *p* *mp* *mf* *senza nota*

mp *mf*

10

(1c.)
(nc.)
(mc.)
(1c.)
(nc.)
(mc.)

mp *f* *f* *mp* *mf* *mp* *senza nota*

(sempre al pont.)

f *ff* *(sempre ff)*

senza nota *mf*

15

(1c.)
(nc.)
(mc.)
(1c.)
(nc.)
(mc.)

mf *f* *f* *NAT.* *f* *arco* *p* *arco* *p*

mf *f* *f* *NAT.* *f* *arco* *p* *arco* *p*

arco *f* *arco* *ff* *(sempre ff)* *(pizz.)* *p* *+* *+*

20

Handwritten musical score for measures 20-24. The score is arranged in two systems, each with three staves: (Ic.), (IIc.), and (IIIc.).

- System 1 (Measures 20-24):**
 - (Ic.):** Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mf*, *ff*, *f*. Includes markings for *(ARCO)* and *TAST.*
 - (IIc.):** Treble clef. Dynamics: *ff*, *meno f*. Includes marking for *(ARCO)*.
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *mp*, *ff*, *p*. Includes marking for *PIZZ.*
- System 2 (Measures 21-24):**
 - (Ic.):** Treble clef. Dynamics: *mf*. Includes marking for *(PIZZ.)*.
 - (IIc.):** Treble clef. Dynamics: *mp*, *ff*, *TAST.*, *meno f*.
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *mp*, *ff*, *meno f*.

25

Handwritten musical score for measures 25-29. The score is arranged in two systems, each with three staves: (Ic.), (IIc.), and (IIIc.).

- System 1 (Measures 25-29):**
 - (Ic.):** Treble clef. Dynamics: *mf (sempre alla tast.)*.
 - (IIc.):** Treble clef. Dynamics: *mf (sempre alla tast.)*.
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *mf*.
- System 2 (Measures 26-29):**
 - (Ic.):** Treble clef. Dynamics: *mf*, *ff*. Includes marking for *colpi sulla casa*.
 - (IIc.):** Treble clef. Dynamics: *mp*, *ff*. Includes markings for *(sempre ff)*, *NAT.*, *AL*, and *PONT.*
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *p*, *ff*. Includes marking for *[senza nota]*.

30

35

Handwritten musical score for measures 30-35. The score is arranged in two systems, each with three staves: (IIc.), (Ic.), and (IIIc.).

- System 1 (Measures 30-35):**
 - (IIc.):** Treble clef. Dynamics: *p*, *pp*, *mor.*
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *p*, *pp*, *mor.*
- System 2 (Measures 31-35):**
 - (Ic.):** Treble clef. Dynamics: *mp*, *NAT.*. Includes marking for *(PONT.)*.
 - (IIIc.):** Bass clef. Dynamics: *pp*, *mor.*

Mosso (♩ = 108)

First system of musical notation. It consists of two staves, (Ic.) and (Iic.), with a double bar line between them. The (Ic.) staff is in treble clef and the (Iic.) staff is in bass clef. The music features various dynamics including *f*, *sub. ff*, *sub. pp*, and *mf*. There are also markings for *nat.* and *tr.* (trills). The tempo is marked as *Mosso* with a quarter note equal to 108 beats per minute.

Second system of musical notation, starting at measure 40. It includes staves (Ic.) and (Iic.) with a double bar line. The (Ic.) staff has a treble clef and the (Iic.) staff has a bass clef. Dynamics include *mf*, *sub. ff*, *sub. p*, *mp*, *ppp*, and *graff.*. There are also markings for *port.* (portamento) and *pizz.* (pizzicato). The time signature changes to 4/4 and then 3/4.

Third system of musical notation, starting at measure 45. It includes staves (Ic.) and (Iic.) with a double bar line. The (Ic.) staff has a treble clef and the (Iic.) staff has a bass clef. Dynamics include *mp*, *sub. f*, and *mp*. There are markings for *nat.* and *arco* (arco). The time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation. It includes staves (Ic.) and (Iic.) with a double bar line. The (Ic.) staff has a treble clef and the (Iic.) staff has a bass clef. Dynamics include *f*, *mp*, and *graff.*. There are markings for *tr.* (trills) and *nat.* (natural). The time signature is 3/4.

50 riten. ----- Tempo I' (♩=72)

55

60

65



PIZZ. +

(Ic.)

(IIc.)

(IIIc.)

TAST. *pp* *mp* *pp* *mf* *f* NAT. *pp* *f* *pp*

1c. *f non troppo*

IIc. *f non troppo*

2/4

3/4

PONT. *grillando*

(Ic.)

(IIc.)

(IIIc.)

(Ic.)

(IIc.)

f *mf* *f* *f*

f non troppo

3/4

2/4

(♩=♩)

(Ic.)

(IIc.)

(Ic.)

(IIc.)

f *f* *tempe. f*

3/8

2/4

NAT.

(Ic.)

(IIc.)

(IIIc.)

(IIIc.)

PIZZ. +

f *f* *f* *f*

f non troppo

3/4

Handwritten musical score for measures 85-89. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *NAT.*, *TAST.*, and *FAST.*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

Handwritten musical score for measures 90-94. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *ppp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *PONT.*, *NAT.*, and *f non troppo*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

Handwritten musical score for measures 95-99. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *f*, *sub. ppp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include *NAT.*, *PONT.*, and *f non troppo*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

Handwritten musical score for measures 100-104. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *mf* and *p*. Performance instructions include *PIZZ.*, *NAT.*, *PONT.*, *AL*, and *NAT.*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

Handwritten musical score for measures 105-109. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *pp* and *mf*. Performance instructions include *TAST.*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

Handwritten musical score for measures 95-100. It features two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The second system includes a treble clef staff (labeled (1c.)) and a bass clef staff (labeled (1c.)). The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp mor.*. Performance instructions include *intonare crescente, si da ottenere il battimento* and *(TAST.)*. There are also circled numbers 1 and 2, and some notes are marked with a circled plus sign.

III

♩ = 60

Viola (IIc.)

Violoncello (IIIc.)

(* n. 8. IV corda abbassata al SI \flat)

pp, mp, quasi f, f, PONT., 3, 10, 3/4

5

IIIc.

TAST.

IVc.

sempre al pont.

pp, mp, mf, PONT., 3, 6, 3/4

IIIc.

IVc.

IIIc.

IVc.

NAT.

AL - - NAT.

mf, mp, pp sub., mf, p, PONT., NAT., 3/4

10

(IIc.)

(IIIc.)

(IVc.)

(IIIc.)

(IVc.)

mf, mf, sf, pp, sf, mf, PONT., p, 3, 3, 3/4

15

(IIIc.)

(IVc.)

(IIIc.)

(IVc.)

grat. f, sf, f, PONT., PIZZ., (ARCO), PONT., mf, PONT., mp sub., 3, 3, 3, 3/4

Handwritten musical score for Violin (Vc.) and Viola (Vc.). The score is divided into measures 15 through 25. It includes various dynamic markings such as *f*, *sf*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *NAT.*, *AL.*, *PONT.*, and *ARCO*. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes a boxed measure number '20' and another boxed measure number '25'. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the Violin and a bass clef for the Viola.

30

(Mc.) NAT. AL. LEGNO ARCO PIZZ. + NAT. PONT. TAST. b

(Vc.) NAT. AL. LEGNO PIZ. PONT. TAST. b

(Mc.) TAST. b

(Vc.) TAST. b

(cemb. pp)

35

(Mc.) sf mf TAST. b

(Vc.) sf mf TAST. b

(Mc.) PONT. mp

(Vc.) PONT. mp

40

(Mc.) NAT. PIZZ. + LEGNO p

(Vc.) NAT. PIZZ. + LEGNO p

(Mc.) (PONT.) mp

(Vc.) (PONT.) mp

Lentamente (♩=52)

(Mc.) (LEGO) NAT. PIZZ. +

(Vc.) (LEGO) NAT. PIZZ. +

(Mc.) PONT. mp NAT. p

(Vc.) PONT. mp NAT. p

45

(Mc.) LEGNO ARCO (TAST.) ARCO

(Vc.) LEGNO ARCO (TAST.) ARCO

(Mc.) PONT. mp NAT. p

(Vc.) PONT. mp NAT. p

ppp mor.

ppp mor.