

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Processos Analíticos e Criativos

Rafael Felício Silva Godoi

**ARTICULAÇÕES TEXTO/MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE: perspectivas  
históricas e abordagens composicionais**

Belo Horizonte  
2021

Rafael Felício Silva Godoi

**ARTICULAÇÕES TEXTO/MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE:  
Perspectivas históricas e abordagens composicionais**

Versão final

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Oíliam José Lanna

Coorientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Belo Horizonte, MG

2021

G588a Godoi, Rafael Felício Silva.

Articulações texto/música na contemporaneidade [manuscrito]: perspectivas históricas e abordagens composicionais / Rafael Felício Silva Godoi. - 2021.  
209 f., enc.

Orientador: Oíliam José Lanna.

Coorientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Composição (Música). 3. Música vocal - História e crítica. 4. Música e literatura. 5. Música - Análise, apreciação. I. Lanna, Oíliam, 1953-. II. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 781.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Rafael Felício Silva Godoi**, em 29 de outubro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Oíliam José Lanna

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Universidade Federal de Minas Gerais  
(coorientadora)

---

Prof. Dr. Igor Leão Maia

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 04/11/2021, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oíliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2021, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Rogério Vasconcelos Barbosa, Membro**, em 04/11/2021,



às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Igor Leão Maia, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2021, às 22:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 07/11/2021, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1051209** e o código CRC **1FDAD889**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Denise, pelo amor, pelo exemplo de perseverança e pelo incondicional apoio do início até aqui. Por me ensinar que o que se começa merece sempre ser levado até o fim.

Agradeço ao meu pai, Hélio, pelo também apoio incondicional, pela preocupação com minha vivência musical desde a infância e por me ensinar que não levar tudo tão a sério o tempo todo pode ser um bom caminho para a leveza.

Agradeço aos meu avós, todos eles, que nunca deixaram de estar ao meu lado e me ensinaram que o significado de família é único e essencial.

Agradeço à Sarah pelo amor, apoio e paciência. Por me trazer calma e carinho nessa jornada e me ensinar diariamente com sua força.

Agradeço aos amigos-irmãos, Bráulio, Juliano, André, Daniela e Bárbara que desde sempre me ouviram, incentivaram e estiveram juntos nessa caminhada.

Agradeço ao meu orientador Oiliam Lanna pela paciência, atenção e sensibilidade sem limites comigo e com o meu trabalho. Agradeço à minha coorientadora Luciana Monteiro pela atenção e generosidade.

Gostaria de agradecer a todos os meus professores foram de fundamental importância em minha formação até o momento. Em especial, agradeço aos professores de composição Rogério Vasconcelos, Eduardo Campolina, João Pedro Oliveira, Roberto Victório e Gilberto Carvalho.

Gostaria de agradecer aos inúmeros músicos que também foram fundamentais em minha jornada. Agradeço ao Ensemble Libertas e ao Meitar Ensemble, grupos que enriqueceram minhas experiências musicais. Agradeço ao Régis de Carvalho, ao Alef Caetano, ao Arthur Cornélio e ao Jayaram Márcio, colegas fundamentais e instrumentistas excepcionais. Agradeço aos meus irmãos em música, Davi Camisassa e Paulo Rosa. Enfim, agradeço à querida professora Ana Cláudia Assis, por tanta atenção e por toda a confiança em meu trabalho desde o início.

Agradeço à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e todos os seus funcionários, à todos que fizeram de lá uma segunda casa por tantos anos.

## **RESUMO**

A problemática em lidar com as articulações entre textos e músicas perpassa a história dos compositores da tradição ocidental. Inteligibilidade, técnica vocal, figuras poéticas/musicais, entre outras, são questões centrais para toda pessoa que se posiciona criativamente diante da composição vocal e nesta dissertação pretendi abordar estes dilemas segundo as perspectivas histórica, analítica e composicional. Um panorama da tradição da música vocal europeia é traçado até o século XX, momento em que me permito aprofundar na análise de três obras distintas, *Voodoo Child* de Liza Lim, *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gerard Grisey e *Got Lost* de Helmut Lachenmann, para melhor compreender recursos técnicos e estéticos da contemporaneidade. Por fim, são expostas composições deste autor associada a uma análise do próprio processo criativo.

Palavras-chave: voz, composição, música contemporânea, música vocal.

## **Abstract**

The problem of dealing with the articulations between texts and music permeates the history of composers in the Western tradition. Intelligibility, vocal technique, poetic/musical figures, among others, are central issues for every person who creatively positions himself in front of vocal composition and in this dissertation I intend to approach these dilemmas in a historical, analytical and compositional way. A panorama of the tradition of European vocal music is traced back to the 20th century, when I allow myself to go deeper into analyzing three different works, *Voodoo Child* of Liza Lim, *Quatre chants pour franchir le seuil* of Gerard Grisey e *Got Lost* of Helmut Lachenmann, to better understand the technical and aesthetic resources of contemporary times. Finally, works by this author are exposed through the analysis of the creative process itself.

Keywords: voice, composition, contemporary music, vocal music.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1:</b> <i>Gretchen am Spinnrade</i> , Schubert, compassos iniciais representando o moto-perpétuo anteriormente mencionado. ....	26
<b>Figura 2:</b> <i>Gretchen am Spinnrade</i> , Schubert, compassos 65 a 68. Momento do clímax em que se pode notar o alcance da nota <i>Sol4</i> e os acordes diminutos que a precedem. ....	26
<b>Figura 3:</b> <i>Der Mondfleck</i> , Schönberg, compasso 10. Ponto de início da retrogradação dos materiais no momento em que o Pierrot faz o movimento de olhar para trás. ....	32
<b>Figura 4:</b> <i>Mondestrunken</i> , Schönberg, compassos iniciais nos quais pode-se notar o gesto ondular descrito pelo piano. ....	33
<b>Figura 5:</b> <i>Raub</i> , Schönberg, compasso 9. Escala descendente da clarineta. ....	33
<b>Figura 6:</b> <i>Bel édifice et le pressentiments – first version</i> , Boulez, compassos 19 a 26 que ilustram o conflito entre a parte vocal e a instrumental. ....	42
<b>Figura 7:</b> <i>Boureaux de solitude</i> , Boulez, compassos 12 a 16 que ilustram a voz emergente da textura instrumental. ....	43
<b>Figura 8:</b> <i>Bel édifice et les pressentiments – double</i> , Boulez, compassos 57 a 60 que mostram a voz já sem o texto. ....	44
<b>Figura 9:</b> <i>Don Giovanni</i> , Recitativo precedente à ária <i>Là ci darem la mano</i> , W. A. Mozart, compassos iniciais. Pode-se notar que a estruturação prosódica respeita o ideal de uma nota por sílaba e apresenta um uso bastante restrito de intervalos. ....	46
<b>Figura 10:</b> <i>Pelléas et Méllisande</i> , Debussy, Ato 1, no qual é evidenciado um diálogo entre Méllisande e Golaud em que suas partes apresentam um uso vocal que busca se aproximar da dinâmica da fala, com a repetição de notas em uma tessitura confortável e rítmica simples. ....	46
<b>Figura 11:</b> <i>A survivor from Warsaw</i> , Schönberg, compassos de 12 a 14. Trecho no qual vemos a presença de um narrador e que sua respectiva notação é feita através de uma única linha que visa representar apenas sutis mudanças de alturas, mas o resultado geral deve ser próximo à linguagem falada, à narração. ....	47
<b>Figura 12:</b> <i>Bei Männern, welche Liebe fühlen</i> da <i>Flauta Mágica</i> , W. A. Mozart que evidencia a frase em que a personagem Pamina descreve melismas <i>esquartejando</i> as sílabas da palavra <i>jede</i> e <i>Kreatur</i> . ....	48

<b>Figura 13:</b> <i>Thread suns 9 settings of Celan - Thread suns</i> , Harrison Birtwistle, compassos de 14 a 17. Vemos no início do sistema palavra <i>light's esquartejada</i> em três notas com a tessitura de uma 7ª maior e no fim do sistema, a palavra <i>sung</i> é submetida à uma ampla passagem melismática. ....	48
<b>Figura 14:</b> <i>Falstaff</i> , G. Verdi. Trecho no qual o tutti orquestral em dinâmicas intensas prejudicam a inteligibilidade do texto. ....	53
<b>Figura 15:</b> <i>Falstaff</i> , G. Verdi. Trecho no qual a textura menos densa e a homorritmia corroboram para um maior inteligibilidade do texto cantado.....	53
<b>Figura 16:</b> <i>Circles</i> , Luciano Berio, início do movimento I. ....	57
<b>Figura 17:</b> <i>Circles</i> , Luciano Berio, Movimento I. Trecho no qual há a primeira aparição dos instrumentos de percussão.....	57
<b>Figura 18:</b> <i>Circles</i> , Luciano Berio, Movimento III. Trecho que representa um dos momentos climáticos da obra. ....	58
<b>Figura 19:</b> <i>Sequenza III</i> , Luciano Berio. Rápida alternância silábica em um registro grave sem altura definida produzem timbres e texturas caraterísticos que podem se assemelhar a sons percussivos.....	63
<b>Figura 20:</b> <i>Sequenza III</i> , Luciano Berio. Alternância de sílabas sobre uma mesma nota, juntamente com o gesto de tampar e destampar a boca com uma das mãos (representado pelo símbolo da linha horizontal cortada perpendicularmente por traços verticais) podem se assemelhar a sonoridades de um trompete com alternância de sordinas. ....	63
<b>Figura 21:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compassos 14, 15 e 16. Trecho que evidencia o violoncelo, a soprano, os tímpanos e o piano. ....	68
<b>Figura 22:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compassos 42, 43 e 44. Textura de glissandos que se conclui com as notas destacas no violino e na soprano.....	69
<b>Figura 23:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compassos 1 e 2. ....	70
<b>Figura 24:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compasso 25. Exploração da tipologia de sons trepidantes na voz. ....	71
<b>Figura 25:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compasso 28. ....	72
<b>Figura 26:</b> <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim, compasso 76. ....	72
<b>Figura 27:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil - Movimento I</i> , Grisey, compassos de 97 a 100. Em vermelho o motivo da apojatura, em azul o motivo da nota longa, dobrada primeiramente pela flauta e a seguir pelo trompete, e a seta roxa que indica a textura polifônica sempre em movimentos descendentes.....	75

<b>Figura 28:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento II</i> , Grisey, compassos de 29 a 32. Em vermelho, elementos constituintes do motivo de acompanhamento, em azul, a linha vocal que se remete ao estilo recitativo e em roxo, uma várias indicações de mudança temporal.....	77
<b>Figura 29:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento III</i> , Grisey, compassos iniciais. Em vermelho, a textura das notas rápidas em heterofonia e em azul, a textura de notas longas com seus envelopes dinâmicos.....	79
<b>Figura 30:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil - Movimento III</i> , Grisey, compassos de 45 a 48. Representa a segunda parte do movimento, na qual a voz descreve uma melodia sempre descendente e o ensemble sustenta notas longas.....	80
<b>Figura 31:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento IV</i> , Grisey, compassos 72 a 75. Grande polifonia cria a textura que representa o cataclismo.....	82
<b>Figura 32:</b> <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento IV</i> , segunda parte, Grisey, compassos 29 a 32. Textura representante da segunda parte do quarto movimento.....	82
<b>Figura 33:</b> <i>Got Lost</i> , Lachenmann, compassos iniciais. É possível notar a extrema fragmentação fonética do texto de Nietzsche. É também interessante reparar que para a parte do piano, no compasso 1, está indicado o uso da própria voz para antecipar o gesto da cantora. ....	87
<b>Figura 34:</b> <i>Got Lost</i> , Lachenmann, compassos 47 a 49. Neste recorte da partitura é possível notarmos as intervenções do piano que atravessam a voz em um discurso, aqui, menos “colaborativo”, com acordes em dinâmicas fortíssimas e gestos escalares que contrastam com as longas notas da linha vocal. ....	88
<b>Figura 35:</b> <i>Got Lost</i> , Lachenmann, compassos 152 a 155. Início da segunda grande parte da obra na qual é possível reparar o tratamento diferenciado para os dois textos. As palavras em português referentes ao poema de Pessoa aparecem sem altura definida em uma clave percussiva e as palavras do bilhete aparecem de uma maneira mais tradicional de canto. ....	89
<b>Figura 36:</b> <i>Got Lost</i> , Lachenmann, compassos 156 a 162. Trecho no qual é possível ver analiticamente a politextualidade virtual.....	91
<b>Figura 37:</b> <i>Got Lost</i> , Lachenmann, compassos 187 a 191. Trecho que explicita alguns pontos de contato entre a voz e o piano.....	93
<b>Figura 38:</b> Acorde da peça <i>the winter is not too sad</i> .....	95
<b>Figura 39:</b> Um exemplo da incorporação de bordaduras. ....	95

<b>Figura 40:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compasso 6. Outro exemplo da incorporação de bordaduras. ....	96
<b>Figura 41:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compasso 53. Ponto de transição referido.....	96
<b>Figura 42:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compasso 8. Trecho referente à textura de inspiração do repertório do renascimento. Nota-se a escrita polifônica bem como a reverberação das apojeturas.....	98
<b>Figura 43:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compassos 81 e 82. Construção da textura etérea a partir do uso de harmônicos no registro sobreagudo do violão. ....	98
<b>Figura 44:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compasso 56. Ataque do violão sincronizado com a emissão da sílaba /ter/. ....	99
<b>Figura 45:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compassos 62 a 64. Glissando de unhas e prolongamento do fonema /sh/ que levam ao silêncio e, enfim, o texto da obra recitado em sua íntegra pela primeira vez. ....	100
<b>Figura 46:</b> <i>the winter is not too sad</i> , compassos 74 e 75. Glissando de unhas e prolongamento do fonema /s/ que resulta na palavra <i>sad</i> .....	100
<b>Figura 47:</b> <i>onde o céu se reflete</i> , compasso 1. Material das constelações harmônicas no qual é possível notar o processo de filtragem da harmonia deixando apenas a nota <i>lá</i> como rastro. ....	103
<b>Figura 48:</b> <i>onde o céu se reflete</i> , compasso 20. Material das notas abafadas no qual é possível notar a relação de espelhamento com a voz. ....	104
<b>Figura 49:</b> <i>onde o céu se reflete</i> , compasso 28. Material dos movimentos escalares predominantemente cromáticos. ....	104
<b>Figura 50:</b> <i>fragmento fatídico</i> , compassos 3 e 4. Trecho da canção em que se pode notar o trabalho timbrístico do piano entre notas abafadas e não-abafadas e o “jogo” heterofônico que este instrumento estabelece com a voz. ....	106
<b>Figura 51:</b> <i>fragmento fatídico</i> , compasso 33. Trecho do início da pequena cadência de piano que, ao meu ver, representa o fragmento fatídico. ....	107
<b>Figura 52:</b> <i>tiger balm</i> , compasso 3. Representa a linha descendente de <i>glissandos</i> . ....	110
<b>Figura 53:</b> <i>tiger balm</i> , compassos 8 a 11. Duas tipologias, <i>notas repetidas</i> e <i>glissandos</i> . ....	111
<b>Figura 54:</b> <i>tiger balm</i> , compassos de 32 a 34. Trecho em que a tipologia das <i>notas repetidas</i> se encontra em destaque. ....	112
<b>Figura 55:</b> <i>tiger balm</i> , compasso 55. Trecho em que a tipologia dos <i>glissandos</i> se encontra em destaque.....	112

<b>Figura 56:</b> <i>tiger balm</i> , compassos 104 a 111.....	113
<b>Figura 57:</b> <i>ruínas</i> , compassos 1 e 2.....	116
<b>Figura 58:</b> <i>ruínas</i> , compassos 5 e 6. Voz e viola constroem uma textura heterofônica e que visa uma aproximação tímbrica. ....	116
<b>Figura 59:</b> <i>ruínas</i> , compassos 14 e 15. Viola toca uma textura que faz alusão a um acompanhamento.....	117
<b>Figura 60:</b> <i>ruínas</i> , compassos 25 e 26. Viola faz uma breve “resposta” aos melismas da voz.....	117
<b>Figura 61:</b> <i>ruínas</i> , compassos 51 a 55. Viola a conduzir as forças para a próxima seção. ....	118
<b>Figura 62:</b> <i>ruínas</i> , compassos de 78 a 80. ....	119
<b>Figura 63:</b> <i>ruínas</i> , compassos de 72 a 75. Gestos distintos se intercalam de maneira breve para construir <i>as revoluções</i> . ....	120

## Lista de Tabelas

<b>Tabela 1:</b> Tipologias sonora de <i>Voodoo Child</i> , Liza Lim. ....	66
--	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1. Preâmbulo sobre uma tradição .....</b>	<b>19</b>
<b>1.1. Introdução .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. Tradição.....</b>	<b>20</b>
1.2.1. Música vocal entre os séculos XI e XVI .....	21
1.2.2. Música vocal entre os séculos XVII e XIX .....	23
<b>1.3. A primeira metade do século XX e o <i>Pierrot Lunaire</i> de Schönberg .....</b>	<b>29</b>
<b>2. Herança e Transformações: a música vocal da segunda metade do século XX</b> <b>.....</b>	<b>37</b>
<b>2.1. Darmstadt e suas primeiras consequências.....</b>	<b>37</b>
<b>2.2. O som e o verbo de Pierre Boulez .....</b>	<b>39</b>
2.2.1. Centro e ausência.....	40
2.2.2. Outras questões na relação texto/música .....	45
<b>2.3. As relações voz – texto – música – Da inteligibilidade ao hibridismo.....</b>	<b>51</b>
<b>3. Considerações analíticas .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1. Múltiplos pontos de vista sobre a questão da análise .....</b>	<b>59</b>
<b>3.2. Sobre o ato de criação e a autoanálise .....</b>	<b>61</b>
<b>3.3. Relações entre voz e instrumentos no século XX e XXI.....</b>	<b>62</b>
<b>3.4. Tipologias sonoras que projetam imagens poéticas em <i>Voodoo Child</i>.....</b>	<b>64</b>
3.4.1. Técnicas e interações: as tipologias para a construção do universo sonoro da obra .....	66
3.4.2. As imagens poéticas no discurso musical .....	70
<b>3.5. A estética da multiplicidade.....</b>	<b>73</b>
3.5.1. Contextualização .....	73
3.5.2. O aprofundamento da reflexão criativa a partir da multiplicidade textual na obra <i>Quatre Chants Pour Franchir le Seuil</i> (1998) de Gérard Grisey .....	74
<b>3.6. Politextualidade .....</b>	<b>83</b>
3.6.1. Introdução.....	83
3.6.2. A sobreposição de textos, línguas e sentidos na obra <i>Got Lost</i> (2007/08) de Helmut Lachenmann .....	84

<b>4. <i>the winter is not too sad</i>: relações do intérprete com sua própria voz.....</b>	<b>94</b>
<b>4.1. Contexto.....</b>	<b>94</b>
<b>4.2 – Processo composicional geral .....</b>	<b>94</b>
4.2.1. Forma.....	96
4.2.2. Relações texto/música .....	97
<b>5. <i>Lisboa Revisitada</i>, para tenor e piano .....</b>	<b>101</b>
<b>5.1. Contextualização.....</b>	<b>101</b>
<b>5.2. Os textos de Fernando Pessoa [Álvaro de Campos] .....</b>	<b>101</b>
<b>5.3. Onde o céu se reflete.....</b>	<b>102</b>
<b>5.4. Fragmento fatídico .....</b>	<b>105</b>
<b>5.5. Notas finais .....</b>	<b>107</b>
<b>6. <i>tiger balm</i> e <i>ruínas</i> e a influência da poesia de Matilde Campilho .....</b>	<b>108</b>
<b>6.1. Introdução .....</b>	<b>108</b>
<b>6.2. <i>tiger balm</i>, para soprano, saxofone soprano e percussão .....</b>	<b>108</b>
6.2.1. A prosa poética .....	108
6.2.2. Processo composicional.....	109
6.2.3. Recursos vocais e relações texto/música .....	114
<b>6.3. <i>ruínas</i>, para soprano e viola.....</b>	<b>114</b>
6.3.1. Introdução.....	114
6.3.2. Primeira parte: <i>o tal cantor basco</i> .....	115
6.3.3. Segunda parte: <i>intermezzo lunar</i> .....	117
6.3.4. Terceira parte: <i>as revoluções</i> .....	118
<b>7. Considerações finais .....</b>	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO DE PARTITURAS .....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

Durante o curso de graduação em Composição na Universidade Federal de Minas Gerais tive a oportunidade de trabalhar em colaboração com o cantor Régis de Carvalho e compor uma peça para o seu recital de conclusão do Mestrado, pela Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais. Com uma formação que contemplava voz, flauta e piano e um cantor disponível a me guiar nos primeiros passos da escrita de música vocal, tive a liberdade de experimentar diversas técnicas vocais e modos de interação entre voz e instrumentos na minha primeira experiência em lidar com a construção de relações entre texto e música com o emprego da voz. Essa experiência despertou em mim a vontade de me aprofundar ainda mais em pesquisas criativas nas quais eu pudesse abordar, em teoria e em prática, as relações texto/música dentro do repertório da música de concerto.

Refletir sobre um repertório de música vocal descendente da cultura europeia clássica-romântica, sob um ponto de vista composicional, é sem dúvida ter que lidar com a vastidão das articulações entre o texto e a música. Portanto, obter uma perspectiva histórica se mostra essencial em uma primeira etapa deste trabalho, a fim de identificar, mesmo que de maneira breve, algumas daquelas articulações a que me referi em obras de compositores selecionados.

Minhas intenções com esta pesquisa são, em um primeiro momento, considerar algumas abordagens das relações texto/música na história, visando uma análise mais aprofundada e específica de obras do repertório vocal dos fins do século XX e século XXI. Com isso pretendo, como objetivo final, fazer refletir esse percurso analítico em uma produção de obras musicais autorais com formações diversas, mas que obrigatoriamente tenham as relações texto/música no centro de seus processos. Dessa maneira, divido a presente dissertação nos seis capítulos que se seguem, às quais será acrescentado um anexo com partituras.

Na primeira parte deste trabalho desenvolvo dois capítulos voltados para a já mencionada perspectiva histórica das relações texto/música. O **capítulo 1** é norteado pela concepção histórica da música vocal de Luciano Berio (1925 – 2003), da qual eu faço explanação sobre as duas primeiras fases, e pela introdução às reflexões da música vocal no século XX, através de uma análise sucinta da obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg (1874 – 1951).

Ao abordar a música vocal entre os séculos XI a XVI, passo meu olhar sobre compositores como Johannes Ockeghem (c.1420 – 1497) e Josquin des Prez (c.1450 – 1521) para introduzir discussões sobre a problemática da inteligibilidade do texto quando colocado em música. No próximo período histórico, após uma breve menção introdutória ao trabalho de Claudio Monteverdi (1567 – 1643), percorro a música vocal dos séculos XVIII e XIX, principalmente. De um momento histórico posterior, o *Lied* tem um papel de destaque na minha atenção, uma vez que a produção desse gênero é, sem dúvidas, uma das mais representativas para que se possa compreender determinados aspectos das relações texto/música da época e de seus desdobramentos e consequências, não apenas para a música do Romantismo, como para as obras dos períodos que se seguiram, até os nossos dias.

Por fim, concluo esse capítulo com considerações sobre a produção da Segunda Escola de Viena e com uma análise de *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Essa obra tem sua importância ancorada tanto na tradição quanto na inovação, descendendo diretamente da linha germânica de música vocal, mas ao mesmo tempo subvertendo algumas técnicas e conceitos sobre os quais eu irei discorrer e investigar em minha análise.

No **capítulo 2**, ainda na esfera da compreensão do processo histórico dos compositores na lida com as relações texto/música, farei a incursão sobre alguns pensamentos e teorias da segunda metade do século XX que considero de extrema relevância para compreender as novas retóricas dos compositores contemporâneos - Boulez e Berio serão o centro de meu interesse neste momento. As ideias do compositor francês de *centro e ausência* serão discutidas, bem como outros aspectos de suas reflexões acerca das relações texto/música. Sobre Berio, foco no conceito de *hibridismo* que faço transparecer em uma breve análise de sua obra *Circles*, para voz, harpa e dois percussionistas. Dessa maneira será finalizada minha explanação histórica e parto para um processo analítico mais focado.

No prosseguimento de minha dissertação, irei me dirigir a um trabalho analítico de obras visando a compreensão de processos e procedimentos composicionais mais estreitamente ligados às minhas próprias composições, obras pertencentes a um repertório a partir dos fins do século XX. Sob o ponto de vista do critério da escolha, coloco-me em liberdade de dizer que as músicas submetidas à análise nesta dissertação são obras que me chamaram a atenção por motivos sempre específicos, motivos esses que serão explicitados nos capítulos em questão. No início

do **capítulo 3**, irei sintetizar reflexões sobre essa abordagem analítica, deixando explícito meu ponto de vista sobre metodologia analítica e sobre o relacionamento do compositor com sua própria produção.

Como minhas análises, irei me debruçar sobre as obras *Voodoo Child*, para soprano e ensemble, de Liza Lim, *Quatre chants pour franchir le seuil*, para soprano e ensemble, de Gérard Grisey e *Got Lost*, para soprano e piano, de Helmut Lachenmann. Pretendo investigar em cada uma dessas obras, técnicas e materiais musicais específicos para edificar minha própria poética sobre as relações texto/música. Espero fazer reverberar todo o aprendizado advindo dessa prática analítica em minha produção como compositor, que será destrinchada nos capítulos seguintes.

Como última parte do meu trabalho, discuto as questões do meu próprio processo criativo e revelo o repertório composto durante o período de mestrado e fruto das reflexões sobre as relações texto/música feitas até então. No **capítulo 4**, discorro sobre minha obra para violão solo *the winter is not too sad*, na qual o intérprete é requisitado a tocar e usar a própria voz, em um discurso de interação. A obra surgiu de um contexto de encomenda para o CEME Festival em Israel, promovido pelo Meitar Ensemble e foi estreada pelo violonista Nadav Lev em janeiro de 2020. Alguns problemas técnicos e composicionais serão levantados, como o nível técnico vocal que poderá ser exigido, tipos de interação entre voz e instrumento possíveis, e ainda soluções que proponho em meu processo de criação. As relações texto/música no âmbito de construção harmônica e textural da obra em questão também fazem parte da reflexão apresentada nesse capítulo.

No **capítulo 5** a obra a ser abordada será o díptico de canções *Lisboa Revisitada*, para Tenor e Piano, baseada em poemas do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos. Pretendo, nessa análise, entrar no âmbito das figuras poéticas que se transportam para universos musicais e tentar explicitar meus próprios processos de interpretação e transfiguração das poesias.

As duas últimas obras de minha autoria a serem analisadas se apresentam no **capítulo 6** e derivam de textos da mesma autora, Matilde Campilho. Através das obras *tiger balm*, para soprano, saxofone soprano e percussão, e *ruínas*, para soprano e viola, tentarei abarcar minha poética em campos um pouco mais complexos acerca das articulações texto/música.

Por fim o **capítulo 7** é dedicado às considerações finais. Nesse momento irei percorrer minha trajetória no curso dessa dissertação para, finalmente, refletir sobre minhas próprias conclusões e por que não mudanças.

## **1. Preâmbulo sobre uma tradição**

### **1.1. Introdução**

O século XX foi, para todas as esferas sociais, um século de muitos contrastes e extremos marcado por duas grandes guerras, efervescência de movimentos artísticos e uma dicotomia política que em pouco tempo alcançou todo o mundo, juntamente com o irreversível processo de globalização<sup>1</sup>. Logo em seus primeiros anos, as artes já apontavam para a eclosão dos chamados movimentos vanguardistas que ganhariam presença imediatamente após cada uma das duas Grandes Guerras. Hobsbawn (1995:178) esclareceu que o que viria a ser chamado de “modernismo” já estava acontecendo na Europa de 1914 nos diversos movimentos artísticos de vanguarda, como o cubismo e o expressionismo na pintura e o abandono da tonalidade na música, movimento que veremos a seguir.

As duas primeiras décadas do século XX trouxeram à tona a vontade, por parte dos compositores, de um rompimento sistemático e intencional com certas características da tradição da música ocidental herdada dos séculos XVIII e XIX. A Segunda Escola de Viena é certamente o movimento musical mais relevante desse período e teve como grande contribuição o abandono dos princípios da tonalidade no âmbito da linguagem harmônica. Primeiramente, o atonalismo livre e mais tarde, já na segunda década do século, a consolidação do seu próprio sistema: serialismo dodecafônico. Para além disso, outros parâmetros musicais apresentaram avanços e deram os primeiros passos em direção às mudanças drásticas com a Segunda Escola de Viena nas duas primeiras décadas do século XX, ainda que realmente não tenham sido tão alterados ou racionalizados como posteriormente seriam - elementos como a exploração de técnicas instrumentais não usuais, por exemplo, serão desenvolvidas de maneira mais rigorosa e extrema a partir da segunda metade do século XX com compositores como Luciano Berio (1925-2003) e suas *Sequenzas* e Helmut

---

<sup>1</sup> O historiador inglês Eric Hobsbawn explica de maneira profunda essas complexas relações dicotômicas presentes na geopolítica do século XX na sua obra *Era dos Extremos*. Em um breve trecho deste livro, temos a seguinte passagem que ajudará a ilustrar um pouco essa situação: “E (...) a política internacional de todo o Breve Século XX após a Revolução de Outubro pode ser mais bem entendida como uma luta secular de forças da velha ordem contra a revolução social, tida como encarnada nos destinos da União Soviética e do comunismo internacional, a eles aliada ou dependente.” (HOBSBAWN, Eric, p. 63)

Lachenmann (1935) em obras com *Pression*, *Guerro* ou *Gran Torso*. Padovani e Ferraz (2011) escreveram:

Assim, a partir de peças como o *Pierrot Lunaire* (1912), de Schönberg, ou as *6 Bagatelas para Quarteto de Cordas* (1911), de Webern, se desenvolvem processos de estruturação composicional que, ao fragmentar e parametrizar os gestos e as figuras herdadas do romantismo e ao se valer de novas possibilidades de emissão vocal e manuseio instrumental, favorecem ao surgimento de novas concepções musicais e ao consequente desenvolvimento do que hoje é comumente denominado pela expressão *técnicas instrumentais estendidas*. (PADOVANI, FERRAZ, 2011:23)

José Padovani e Silvio Ferraz (2011) ainda reforçaram a importância de tais dinâmicas:

Tal proposta composicional evidencia uma utilização de técnicas instrumentais que, se não são incomuns por elas mesmas, passam a ser agenciadas de uma maneira inteiramente nova: gestos, modos de ataque, alturas, valores rítmicos e timbres passam a ser livremente permutáveis. (PADOVANI, FERRAZ, 2011:24).

No que diz respeito à produção de música vocal, a Segunda Escola de Viena possui amplo repertório, explorando desde canções para voz e piano até obras para canto e orquestra e óperas. Para um maior aprofundamento nas questões relacionadas às técnicas e estéticas na música vocal do trio de compositores vienenses, principalmente sobre a obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg (1874 – 1951), acho importante discorrer, mesmo que de maneira sucinta, sobre a tradição da música vocal e a tradição das relações texto/música na história da música ocidental herdada por Schönberg, Anton Webern (1883 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935).

## 1.2. Tradição

Não é de hoje que são construídas relações entre texto e música e se tomarmos como exemplo da tradição ocidental, é possível notarmos inúmeros exemplos como o cantochão, as polifonias renascentistas e franco-flamencas, ópera e *Lieder* (BOULEZ, 1958:57). Isso evidencia que os compositores, ao longo da História, sempre se confrontaram com o complexo desafio de amalgamar som e verbo e sempre o resolveram de maneiras distintas. O compositor brasileiro Flô Menezes (2006) fez referência às três fases históricas da relação texto/música colocadas por Luciano Berio, sendo que a primeira percorre os séculos XIII a XVI, a segunda foca na música clássico-romântica dos séculos XVIII e XIX e, por fim, a terceira fase que

compreende a contemporaneidade do compositor italiano (MENEZES, 2016). E sobre a primeira das fases é dito o seguinte:

A primeira via, que cobre o período que vai dos séculos XIII ao XVI, caracteriza-se sobretudo pelo uso na música de textos conhecidos universalmente. O conhecimento prévio do texto da parte dos ouvintes teria permitido aos compositores uma enorme “liberdade acústica” (...) (MENEZES, 2006:315)

### 1.2.1. Música vocal entre os séculos XI e XVI

Como um panorama desta primeira fase, há uma música litúrgica do final da Idade Média cuja prática, em sua maioria, era baseada em monodias com textos de conhecimento e em latim, tratados no Canto Gregoriano. Então, sobre essas monodias, a polifonia surge a partir da adição de uma segunda linha melódica em consonâncias de quartas, quintas e oitavas e com o aumento da prática polifônica na Europa, principalmente a partir dos séculos XIII e XIV, mais vozes foram sendo adicionadas às composições bem como outros intervalos não tão consonantes assim<sup>2</sup>.

No curso dessa história há, portanto, um processo de aumento das complexidades desta música e procedimentos composicionais como *Color* e *Talea* são um exemplo da inventividade crescente dos compositores. É fato que as relações texto/música edificadas na Idade Média foram afetadas pelo desenvolvimento do estilo polifônico. O texto cantado e suas possíveis relações com a música eram deixados em segundo plano e a partir da metade do século XIII, por exemplo, já era prática comum de composições apresentarem textos diferentes entre vozes, chegando as vezes a apresentarem línguas diferentes nos textos (GROUT e PALISCA, 1988:117). É interessante lembrar que isso não passou despercebido às críticas de alguns pensadores da época, que viviam o Humanismo e o renascimento da cultura greco-latina. Grout e Palisca (1988) encontram em carta do Bispo Bernardino Cirillo uma crítica ao desenvolvimento da música polifônica no século XVI:

[...] *Kyrie eleison* significa «Senhor, tende piedade de nós». O músico da antiguidade teria expressado este afecto de implorar o perdão do Senhor recorrendo ao modo mixolídio, que evocaria um sentimento de contrição no coração e na alma. [...] E, assim, usaria os diversos modos de acordo com as palavras e estabeleceria um contraste entre *Kyrie* e *Agnus Dei*, entre *Gloria* e *Credo*, *Sanctus* e *Pleni*, salmo e motete. Hoje em dia cantam-se estas coisas de qualquer maneira, confundindo-as num estilo diferente e incerto. [...] Actualmente toda a diligência e esforço são postos na composição de

<sup>2</sup> WEBER(2002) discorre sobre gravações dos estilos polifônicos do século XIV. Em sua introdução há um conciso e relevante resumo do surgimento da polifonia na cultura europeia-cristã. (WEBER, 2002:649)

passagens imitativas, de forma que, enquanto uma voz diz *Sanctus*, outra diz *Sabaoth*, outra ainda diz *Gloria tua*, com uivos, berros e gaguejos, mais parecendo gatos em Janeiro do que flores em Maio.(GROUT e PALISCA, 1988:184)

Esse registro evidencia o percurso histórico no qual, como foi dito, os compositores deixaram de privilegiar o texto e suas intenção para darem atenção ao virtuosismo técnico da condução de vozes. É interessante ressaltar, também, que nos séculos XII e XIII há o estabelecimento da forma moteto, que trará consigo, a partir de seu próprio desenvolvimento, uma questão relevante das relações texto/música, a politextualidade. Como uma evolução do estilo e das técnicas composicionais da Escola de Notre Dame, o moteto se estabeleceu na Europa e se tornou usual a prática, por parte dos compositores, de utilizar diversos textos em diferentes línguas nas vozes que se sobrepunham ao tenor. Nessa época, mais importante do que adequar a música às interpretações semânticas dos textos utilizados, eram privilegiados por parte dos compositores os aspectos técnicos da escrita polifônica, como a independência melódica e rítmica das vozes. Grout e Palisca nos dizem:

Uma evolução natural consistiu em pôr de parte as vozes mais agudas iniciais e, em vez de acrescentar letras a uma ou várias melodias preexistentes, conservar apenas o tenor e escrever uma ou mais melodias novas para o acompanhar. Esta prática deu aos compositores uma liberdade muito maior na seleção dos textos, já que, assim, podiam trabalhar sobre as palavras de qualquer poema, em vez de terem que escolher ou escrever um texto que se adaptasse a uma dada linha musical, e, ainda em consequência disto, podiam introduzir uma muito maior variedade de ritmo e fraseado nas melodias. (GROUT E PALISCA, 1988:117)

Mais a frente nesta dissertação, no item **3.6**, irei discorrer sobre os desdobramentos da politextualidade no repertório dos séculos XX e XXI.

Entre os séculos XV e XVI a Europa vive o auge da polifonia vocal consagrada em sua complexidade. Obras de Johannes Ockeghem (c.1420 – 1497)<sup>3</sup>, por exemplo, apresentam os textos perdidos nas imensas teias vocais construídas a partir da evolução da técnica contrapontística renascentista. Em meados do século XV, porém, Josquin des Prez (c.1450 – 1521) se destaca como um compositor que apresenta maiores preocupações com relação à interação texto/música. Esse compositor é uma importante figura da chamada Música Reservada (*musica reservata*), na qual os compositores, “impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, introduziram na música e num grau até

---

<sup>3</sup> Ver a partitura *Deo Gratia*, cânone à 36 vozes de autoria atribuída a Ockeghem.

então inédito o cromatismo, a variedade modal, os ornamentos e os contrastes de ritmo” (GROUT e PALISCA, 1988:210).

Assim, o século XVI representa um período importante na história da música e das relações texto/música, sendo o representante máximo do fim de uma era e apontando para mudanças estéticas, técnicas e teóricas que irão se solidificar no século XVII com, principalmente, a *seconda prattica* representada por Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Com isso, podemos ver que a produção do final do século XVI, com sua atenção retomada ao texto e com seu desejo de capturar as minúcias de significados e fazê-las transparecerem na música, aponta para a época que Luciano Berio, como observa Menezes, irá considerar como a sua segunda fase histórica da relação texto/música.

No que se refere à segunda tendência, que diz respeito particularmente aos séculos XVII e XVIII, assistimos a uma verdadeira coincidência isomórfica entre literatura e música, a uma correlação absoluta entre forma literária (verbal) e forma musical. O ápice desta tendência coincide com o apogeu do Lied alemão, e a relação Schumann/Heine é lembrada por Berio como modelo de tal interpenetração de códigos. (MENEZES, 2006:315)

### 1.2.2. Música vocal entre os séculos XVII e XIX

Na segunda fase histórica, como proposto por Berio, podemos perceber, principalmente, dois momentos que traçam uma evolução do rompimento com as ideias de texto/música medievais/renascentistas. No início do século XVII, Monteverdi faz uma diferenciação que será fundamental para entendermos esse rompimento conceitual de lidar com o texto e com a música. O compositor italiano discrimina a música que vinha sendo composta anteriormente como *prima prattica* e como *seconda prattica*, “o estilo dos modernos italianos, como Rore, Marenzio e ele próprio” (GROUT e PALISCA, 1988:311). Sobre esse novo estilo, Grout e Palisca ainda dizem em seu livro História da Música Ocidental que:

(...) na segunda prática o texto dominava a música; daqui decorria que no novo estilo as antigas regras podiam ser modificadas e, em particular, que as dissonâncias podiam ser mais livremente utilizadas para adequar a música à expressão dos sentimentos do texto. (GROUT e PALISCA 1988:311)

Assim, vemos que, de fato, os compositores a partir do século XVII assumem uma nova postura estética (e técnica) na qual a música há de servir aos propósitos semânticos do texto, a partir de relações harmônicas, motívicas e texturais. Com isso

surgirão e irão se aperfeiçoar novas formas musicais como a ópera, a cantata e as canções.

No século XVIII, principalmente, a ópera foi o estilo mais desenvolvido pelos compositores no que se refere às produções de música com texto. Esse gênero alcançou grande popularidade em países europeus como Itália, França e Alemanha e demandou uma grande produção, levando ao desenvolvimento e estabelecimento de certas características da narrativa operística, sendo uma delas, sem dúvidas, a relação entre ária e recitativo. Estes representam momentos distintos do tratamento musical bem como do desenvolvimento dramático. O recitativo, em si, preza por um estilo de canto que se aproxima da dicção da fala, possibilitando maior inteligibilidade do texto cantado e por consequência uma maior fluidez para o enredo que se desenvolve. A ária representa uma situação oposta, é nela que o compositor se dedica à linhas melódicas, em estilo de canto melismático, que exigem mais capacidades virtuosísticas por parte dos cantores, ao mesmo tempo em que a inteligibilidade das palavras pode ser prejudicada, tanto pela sonoridade alongada das sílabas quanto pelo uso de registros agudos, que alteram os harmônicos de vogais e a dicção das consoantes, podendo ser, assim, um percalço para a fluidez do enredo. Porém, estas questões da inteligibilidade do texto relacionada às técnicas vocais específicas vão ser abordadas mais a frente neste texto, especificamente no item **2.2.2. Outras questões na relação texto/música**, página 34.

O *Lied*, durante os anos 1700 não apresenta um protagonismo tão grande quanto a ópera, a cantata e as obras puramente instrumentais, e é apenas no final deste século que começam as maiores explorações acerca das possibilidades musicais desse gênero de canção. Seu ápice, acontece na primeira geração romântica, no início do século XIX, tendo como principais expoentes os compositores alemães Schubert e Robert Schumann (1810 – 1856) . Sobre o desenvolvimento da relação texto/música nesse gênero, podemos perceber agora uma relação intrínseca entre as partes envolvidas, a voz e o piano, na construção do sentido da poesia quando musicada. O pianista e musicólogo Charles Rosen diz:

A relação da música com a linguagem, assim como o *geral* em relação com o *individual*, é particularmente apta para a descrição da técnica schumanniana da escrita de canções, na medida em que só intermitentemente é que a linha geral musical se encontra individualizada por palavras: a linha completa está ou no piano ou passa do piano para a voz. Essa técnica iria se tornar a base do drama musical wagneriano, o qual utiliza o mesmo procedimento, só que transcendendo tanto a orquestra quanto a voz; no entanto, a técnica do fraseado completo (parcialmente executado ou pela voz ou pelo

acompanhamento) foi, na realidade, amplamente desenvolvida por Schumann. A originalidade dessa concepção está no fato de transformar, radicalmente, a relação tradicional entre canção e acompanhamento. (ROSEN, 1995:105)

E ainda sobre as características do *Lied* no século XIX, Pierre Boulez reforça:

O *lied*, a melodia, por exemplo, tal como se praticou no século XIX, até ao início do século XX, é tipicamente uma “leitura em música”; a “significação” do poema é salvaguardada, por razões várias: o tempo do poema falado identifica-se, grosso modo, com o do poema cantado; a linha vocal, contida num âmbito restrito, afugenta a virtuosidade; a prosódia tenta tornar o texto compreensível, na máxima aproximação à articulação e à acentuação faladas; o acompanhamento procura, quase sempre, “realçar”, embora dele não se exclua, naturalmente, a “réplica”; a própria forma, estreitamente estrófica, começou por se flexibilizar, a fim de seguir o poema nos meandros da sua significação e de lhe fornecer, a cada instante, um contexto apropriado, mais ou menos descritivo. (BOULEZ, 2012:149)

Todas essas características podem, portanto, ser percebidas numa análise de repertório, como nos *Lieder* de Franz Schubert (1797 – 1828). Em um breve exemplo analítico deste compositor, tomarei como objeto a peça *Gretchen am Spinnrade*<sup>4</sup>. Nessa obra temos um texto de Wolfgang Goethe (1749 – 1832) que narra o sofrimento de um amor perdido da jovem Gretchen enquanto passa o tempo na roda de fiar. Sobre a construção musical feita por Schubert sobre esse poema, podemos perceber alguns elementos que têm como sentido captar e transmitir as interpretações poéticas feitas pelo compositor. O primeiro deles, e talvez o mais aparente, é o *moto-perpétuo* do piano que representa o movimento da roda de fiar ao mesmo tempo que, aliado à construção harmônica em uma tonalidade menor<sup>5</sup> (ré menor), representa o sofrimento constante de Gretchen. Outro detalhe é a construção de tensões que resultarão no clímax da peça. No momento em que o texto para de discorrer sobre a aflição pessoal da protagonista e começa a descrever a lembrança da pessoa amada, Schubert entende essa recordação não como um conforto, apesar de parecer ser, mas como uma maneira mais intensa de se viver essa dor de amor, uma sofrida saudade. Com isso o compositor constrói o já referido clímax a partir de uma harmonia da relativa maior (Fá) e que pouco a pouco se distancia das regiões harmônicas originais culminando numa sequência de dois acordes diminutos amalgamados à palavra *Kuss* (beijo) e à nota mais aguda cantada na obra, um Sol<sup>4</sup> (que aparece apenas uma vez mais, anteriormente, no compasso 26 como bordadura superior). Esse momento da

<sup>4</sup> Op. 1; 14 de Outubro de 1814; Schubert possuía apenas 17 anos.

<sup>5</sup> Modos maiores e menores no tonalismo são carregados signos de afetos construídos durante o curso da história música, nos quais os modos menores sempre se apresentam para revelar sentimentos voltados à tristeza, sofrimento, melancolia, por exemplo.

obra é ainda reforçado pela interrupção do *moto-perpétuo*, representando o sobressalto da interrupção do movimento da roda de fiar, e por indicações de acelerações e de um crescimento dinâmico que chega a um *fortíssimo* com *sforzandi*.

19. October 1814.

<sup>\*)</sup>Nicht zu geschwind.  $J. = 72.$

Singstimme. *sempre ligato* Mei.ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte. *pp* *sempre staccato*

Figura 1: *Gretchen am Spinnrade*, Schubert, compassos iniciais representando o moto-perpétuo anteriormente mencionado.

und ach, sein Kuss!

*f* *sf*

Figura 2: *Gretchen am Spinnrade*, Schubert, compassos 65 a 68. Momento do clímax em que se pode notar o alcance da nota Sol4 e os acordes diminutos que a precedem.

O *Lied* é o ápice dessa intencionalidade de amalgamar poesia à composição e uma interessante inovação dos compositores da geração romântica foi a de transformar ciclos de poesias em ciclos de canções coesos que conseguem manifestar uma narrativa mesmo sem tê-la aparente e tradicional como um romance linear, ou, como diz Rosen:

Um ciclo de canções não pode contar diretamente uma história – no máximo, pode sugerir alguma que não tenha sido contada. Não sabemos o porquê de amante e amada estarem separados em *An die ferne Geliebte*, assim como desconhecemos por que o amor de Oberman está predestinado à infelicidade; em ambas as obras, detalhes específicos iriam apenas distrair. (ROSEN, Charles, p. 258)

E ainda sobre a importância da inovação dessa forma musical romântica, o musicólogo diz:

O ciclo de canções é a forma musical mais original criada na primeira metade do século XIX. Em lugar da insistência do classicismo quanto à clareza inicial, essa forma é a que mais claramente incorpora a concepção romântica da experiência enquanto gradual

desdobramento e iluminação da realidade. A forma do ciclo de canções de Schubert não é menos precisa que a da forma sonata clássica, mas sua precisão depende de uma percepção de sua gradual manifestação. O significado de muitos dos elementos só pode ser compreendido retrospectivamente, de uma maneira essencialmente diferente da percepção, no tempo, de uma forma musical do século XVIII. (ROSEN, 1995:282 - 283)

Assim, o *Lied* e os ciclos de canções se consolidam como formas românticas e como grandes elementos representativos da nova e interessantíssima maneira de criar relações entre poesias e música. Porém o século XIX ainda apresenta outros aspectos muito interessantes no que diz respeito à relação texto/música. Outro gênero praticado e que se desenvolve no Romantismo é a *Música Programática*, na qual textos (poéticos ou não) são princípios e roteiros para composições instrumentais. Este estilo pode, ainda, ser melhor entendido a partir da seguinte citação:

(...) na acepção que Liszt e outros autores do século XIX deram ao termo, era música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluindo o «programa», o transcendesse e fosse independente dele. (GROUT e PALISCA, 1988:574).

Esta ideia de uma música instrumental que evoque ideias textuais não é, porém, inteiramente nova se consideramos obras como *As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi (1678 – 1741), compositor do período Barroco, ou a *6ª Sinfonia (Pastoral)* de Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), compositor de transição entre o classicismo e o romantismo. Ainda assim, alguns compositores do século XIX desenvolveram de maneira avançada esse gênero e consolidaram, com toda a certeza, uma maneira bastante engenhosa de criar relações entre texto e música, tendo essa principal, e interessantíssima, característica de evocar o texto mesmo em sua ausência na apresentação musical.

Contudo, há uma questão bastante importante, e eventualmente já levantada por vários compositores durante o curso da história, que é referente à capacidade que a música teria em traduzir ou exprimir em seu próprio universo técnico/estético/«semântico» os significados e intenções de produtos da linguagem textual. Creio que uma resposta definitiva para questões artísticas são sempre um risco devido à abertura das possibilidades de resoluções de “problemas”, ainda mais quando consideramos essa interação entre campos de expressão tão distintos e particulares como já estamos vendo desde o início deste texto. Ao mesmo tempo, também creio que existam experiências que lograram resultados extremamente mais

interessantes e convincentes que outras. O *Lied* romântico, como já citado e exemplificado acima, é uma delas e, com certeza, relevantes produções da chamada *Música Programática* do século XIX a exemplo dos poemas sinfônicos *Orfeu* e *Prometheus* de Franz Liszt (1811 – 1886) e a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz (1803 – 1869). Para um breve exemplo, esta última obra citada contém cinco movimentos aos quais são atribuídos títulos de sugestões bastante poéticas:

- I. *Rêveries – Passions (Devaneios – Paixões)*
- II. *Un bal (Um baile)*
- III. *Scène aux champs (Cena no campo)*
- IV. *Marche au supplice (Marcha ao tormento)*
- V. *Songes d'une nuit de sabbat (Sonho de uma noite de Sabbath)*

Para além disso, há uma nota de programa escrita pelo próprio autor que descreve a trajetória de um amor frustrado de um artista e que se fará semanticamente presente na sinfonia a partir de diversos recursos e signos musicais. Isso é, portanto, característica fundamental da *Música Programática*.

O século XIX então, apresenta em boa parte do seu curso o desenvolvimento dos *Lieder*, através da busca por amalgamar texto e música de maneira unívoca, e a consolidação do conceito de *Música Programática*, que perdurou com força representativa até as primeiras décadas do século seguinte.<sup>6</sup>

Ainda antes de começar a explanação sobre a música do século XX e na já referida análise da obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, acho pertinente tecer alguns comentários sobre a produção de Gustav Mahler (1860 – 1911). Sua obra não é extensa, mas extremamente representativa, pois é no fim do século XIX e início do século XX que Mahler compõe dois de seus ciclos de *Lieder*, *Kindertotenlieder* e *Lieder eines fahrenden Gesellen* e *Das Lied von der Erde* sempre com a voz acompanhada por orquestra, e suas sinfonias. Acredito que estas obras foram referência para os compositores que se seguiram por, primeiramente, introduzirem características estéticas e de linguagem musical do futuro expressionismo alemão ao mesmo tempo que marcam o ápice e, praticamente, o fim do período romântico. Para além disso, outras características importantes da obra de Mahler e que irão se refletir nas gerações seguintes são o trabalho de orquestração, muitas vezes com formações

---

<sup>6</sup> Ver obras como *Pelleas und Melisande* de Schönberg e a *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss.

não muito tradicionais ou com reduções de *tuttis* para passagens camerísticas em obras sinfônicas, o tratamento melódico, que já começa a esboçar o que Schönberg posteriormente firmaria como *Klangfarbenmelodie*, e a expansão, e algumas vezes quase dilaceração, tonal através do ultra-cromatismo (não podemos esquecer, também, da importância de Wagner nesse último item).

Neste ponto do trabalho com um panorama da história da música vocal e das relações texto/música na produção ocidental e com estas últimas referências da música romântica tardia, posso entrar no século XX e na produção vocal da Segunda Escola de Viena.

### **1.3. A primeira metade do século XX e o *Pierrot Lunaire* de Schönberg**

A concepção da terceira fase de relação texto/música cunhada por Berio refere-se, sim, ao século XX, mas não ao seu início e, portanto, não contempla a obra de Schoenberg que será abordada a seguir. A terceira fase, porém, celebra seu significado apenas no repertório dos anos 1950 em diante, tendo como principal representante o próprio compositor italiano e será novamente abordada nesse texto no segundo capítulo, mais precisamente no item 2.3.

Como contextualização da produção musical da primeira década do século XX, tem-se as primeiras obras atonais, uma consequência histórica da hiper-cromatização da última geração romântica. Essas primeiras peças foram produzidas principalmente por Schönberg, Berg e Webern, compositores que consagraram a Segunda Escola de Viena. Trabalhos representativos desse período mostram características comuns como a curta duração, a não sistematização das alturas em relação à estruturação serial e a utilização de efetivos instrumentais particulares<sup>7</sup>.

Pode-se notar no repertório desses compositores que o desafio e inovação do princípio da atonalidade cobrava seu preço e como solução para criarem obras de maiores dimensões ou criarem liames mais fortes entre conjuntos de obras, os vienenses recorreram a duas principais soluções possíveis. A primeira foi reinterpretar

---

<sup>7</sup> Principalmente durante os séculos XVIII e XIX, a música de câmara se configurou em certos efetivos instrumentais que ganharam o status de formações tradicionais, sempre repetidas pelos compositores no curso desse período. A exemplo, temos o quarteto de cordas, o quinteto de sopros ou mesmo o trio, composto usualmente por violino, violoncelo e piano. No início do século XX, outras formações, com mais diversidade instrumental, começaram a se tornar protagonistas na produção dos compositores.

de formas consagradas, como valsas, *passacaglias*, tema com variações e afins e a outra foi se amparar em textos poéticos na produção de canções ou ciclos de canções, como por exemplo Webern tem *Fünf Lieder*, Op.3, entre 1908-09, Alban Berg nas 5 *Orchesterlieder*, Op. 4, compostas entre 1911-12 e Schönberg em *Das Buch der hängenden Gärten*, Op.15, entre 1907-09 e ainda no *Pierrot Lunaire*, Op.21, estreada em 1912.

Claramente nota-se que a tradição do *Lied* alemão era forte nos três compositores vienenses e que esses ainda se utilizaram desse gênero como campo para as primeiras experiências atonais. Com poesias majoritariamente de escritores contemporâneos, Schönberg, Berg e Webern puderam amalgamar as ideias de criação de obras atonais com o caráter expressionista dos textos que trabalhavam, firmando, com certeza, esse repertório como parte significativa da história do *Lied*.

Com isso, parto para um olhar mais atento para o *Pierrot Lunaire*, Op. 21 de Arnold Schönberg, obra que dialoga com a tradição e que, ao mesmo tempo, aponta para o futuro com toda urgência da época. Pontos importantes como seu aspecto formal, sua orquestração, suas relações texto/música e, principalmente, a técnica do *Sprechgesang* serão abordados nessa análise.

Como contexto, *Pierrot Lunaire* surgiu de uma encomenda feita por Albertine Zehme, “atriz profissional, cantora de Ópera (estudara com Cosima Wagner, filha de Liza e esposa de Wagner), atriz de cabaré, e muito reconhecida como intérprete de melodrama.” (LY, 2005:43). Assim, o compositor tinha como proposta clara a composição de um melodrama, que, em síntese, nas palavras de Joaquina Ly pode ser definido como: “Melodia associada ao drama resulta em *Melodrama*, uma composição dramática que envolvia texto falado e música instrumental.” (LY, 2005, p. 39). Foi-lhe dado também a obrigatoriedade de utilizar as traduções para o alemão do conjunto de poemas de Albert Giraud, do qual Schönberg selecionou 21 dos 50 originais e criou três ciclos de sete melodramas cada, que dividiu por temáticas. Isso se fez refletir nas cores harmônicas, tímbricas e, conseqüentemente, na orquestração, ou seja, uma reinterpretação bastante engenhosa da ideia de ciclos de *Lieder*.

Primeiramente, um dos aspectos interessantes dessa obra é a variedade formal, tendo em vista o rigor de forma dos poemas, que se apresentam sempre iguais, “em forma de rondó, constituídos por versos de 13 linhas com três estrofes de quatro mais quatro e cinco linhas respectivamente. As primeiras duas linhas de cada estrofe formam o núcleo de todo o poema, sendo repetidas na 7ª e 8ª linhas. A primeira linha

repete-se na 13a linha.” (LY, 2005, p. 46). Essa decisão do compositor parece-me ter dois intuitos: um de se amparar em alguns modelos já tradicionais para construir seu discurso atonal, como já dito antes, e outro de não se obrigar a ficar preso ao rigor formal da poesia, garantindo a liberdade da construção musical para expressar de maneira mais sensível e explícita os anseios semânticos do texto poético. Durante toda a obra podemos ver reinterpretações de formas já conhecidas como em 5. *Valse de Chopin* e 8. *Nacht (Passacaglia)* e também com procedimentos geradores de formas, como peças canônicas, 17. *Parodie* e, por exemplo, 18. *Mondfleck* em que há uma retrogradação literal das linhas dos instrumentos de sopros e cordas, tendo também uma relação direta com o texto do exato momento das aparições retrógradas: “*Porém algo luz em suas costas Ele espia, espia e acha logo*”<sup>8</sup>, ou seja, o movimento de olhar para trás também se faz presente no texto musical, como podemos reparar na figura 3. Percebe-se nesses procedimentos uma forte relação com a tradição do *Lied*, na qual compositores como Schubert e Schumann moldavam a forma musical desassociando-a da forma estrófica dos poemas que utilizavam e assim conferiam à canção aspectos que fossem mais ao encontro da interpretação semântica do texto.

---

<sup>8</sup> Tradução de Augusto de Campos. No original: “*Plötzlich - stört ihn was an seinem Anzug, Er beschaut sich rings und findet richtig*”

ponto da retrogradação

rich.tig- ei. nen wei - ßen Fleck

**Figura 3:** *Der Mondfleck*, Schönberg, compasso 10. Ponto de início da retrogradação dos materiais no momento em que o Pierrot faz o movimento de olhar para trás.

Numa perspectiva da história da música vocal e das relações texto/música que já foram colocadas anteriormente nesse texto, a obra *Pierrot Lunaire* se insere como um ponto de hibridismo, a meu ver, na relação histórica dicotômica entre o texto que serve à música e a música que serve ao texto. Na obra de Schönberg, pode-se perceber como a música se encaixa como “tradutora” e “amplificadora” direta de certas imagens poéticas, como vimos em *18. Parodie* ou em *1. Mondestrunken*, peça na qual pode-se estabelecer essa relação da música “traduzindo” diretamente o texto, pois este fala “O vinho que meus olhos sorvem A lua verte em longas ondas”<sup>9</sup> de maneira que é figurado por um gesto de perfil ondular no piano e que é reverberado ao longo da peça nos outros instrumentos (figura 4). Para além desse aspecto, no outro ponto da dicotomia, várias peças constituintes do *Pierrot Lunaire* possuem uma relação texto/música na qual o conteúdo poético se presta apenas a servir para uma invenção livre por parte da composição musical, sem que esta demonstre grandes preocupações em “amplificar” e “traduzir” de maneira mais direta elementos textuais.

<sup>9</sup> Tradução de Augusto de Campos. No original: “Den Wein, den man mit Augen trinkt, Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder”

A exemplo disso, podemos citar a canção *10. Raub*, na qual a música parece criar um pano de fundo livre para a ambientação da poesia, sendo que, vez por outra, cria breves alusões a elementos textuais, como no seguinte momento do texto “*Só, de noite, sorrateiro, Eis Pierrô que vem roubar*”<sup>10</sup>, em que a música se vale de uma escala cromática descendente e *legato* na parte da clarineta e da voz que utiliza a técnica de sussurrar (notada na partitura com a palavra *tonlos*) para representar o Pierrot que vem, sorrateiro, roubar os rubis.

**1. Mondestrunken.**

Flöte. *Bewegt* (♩ ca 66 - 76)

Geige. *pizz.*

Violoncell. *pp mit Dampf*

Rezitation. *Bewegt* (♩ ca 66 - 76)

Klavier. *pp*

Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt

Figura 4: *Mondestrunken*, Schönberg, compassos iniciais nos quais pode-se notar o gesto ondular descrito pelo piano.

Fl. *p*

Kl. (A) *pp*

G. *arco am Griffbrett*

Vel. *pizz.* *deutlich* *pp*

(ton) (tonlos) (ton etc.)

mit seinen Zechkumpanen steigt Pier-rot hin.ab,

Figura 5: *Raub*, Schönberg, compasso 9. Escala descendente da clarineta.

<sup>10</sup> Tradução de Augusto de Campos. No original: “*Nachts, mit seinen Zechkumpanen, Steigt Pierrot hinab*”

A obra *Pierrot Lunaire* é, como observamos, de certa forma, um exemplo de aceitação e elaboração de várias possibilidades de interação entre texto e composição, mostrando que “as relações poesia-música são, pois, versáteis (...)” (BOULEZ, 2012:151).

Existem ainda outras questões internas na lida das relações texto-música. Pierre Boulez, em seu texto *Poesia – Centro e Ausência – Música*, levanta muitas delas e as desenvolve de maneira bastante reflexiva. Perguntas sobre a capacidade da música de exprimir o real sentido de um texto poético/dramático ou a possibilidade de se manter a compreensão e inteligibilidade do texto quando feito música são, com toda a certeza, relevantes para uma discussão rica acerca desta temática dialética. Porém, tais questões serão abordadas de maneira particular em meus processos analíticos do **capítulo 3**, descobrindo essas discussões caso a caso e tratando-as sempre de maneira única, pois creio que não é muito possível almejar soluções globais para algo que é tão individual quanto o processo de criação.

Assim, seguindo com a análise de *Pierrot Lunaire*, pretendo ainda discorrer sobre mais um ponto: uma técnica vocal indicada à interpretação desta obra. Ao abordarmos esse assunto já referente a obras do século XX, de maneira geral, é importante lembrarmos que tal técnica também teve seu processo de evolução no curso da história – assim como as relações texto/música apontadas nesta dissertação. Sobre isso, Régis Luís de Carvalho Silva diz:

(...) a voz, bem como muitos referenciais de qualidade vocal, perpetuados pelas técnicas cantáveis da ópera italiana, da *mélodie* francesa e do *Lied* alemão passaram por um processo substancial de reformulação de valores. Neste novo cenário experimental, o legato, fio condutor da linha melódica vocal, não é imprescindível. O cantar apoiado nas vogais, buscando uma unidade de timbre ao longo das alturas musicais, divide prestígio com o *Sprechstimme* (voz falada), idealizado por Arnold *Schönberg*, como uma técnica de emissão vocal que transita entre o canto e a fala. (SILVA, 2018:17)

A técnica vocal, tal como as técnicas instrumentais, chegam ao século XX com uma grande liberdade experimental e *Pierrot Lunaire* é com certeza uma das primeiras obras a se destacarem nesse cenário. Essa nova técnica denominada *Sprechstimme* ou *Sprechgesang* representa uma tentativa de amalgamar canto e fala de uma maneira até então inovadora, como uma evolução histórica do estilo recitativo. Pierre Boulez comenta:

Segundo as épocas e os lugares, apelou-se para convenções mais ou menos realistas, mais ou menos estilizadas: a solução proposta pelo teatro de Nô difere da que Mozart nos

oferece; os recitativos das *Paixões*, da salmodia gregoriana – os exemplos abundam! Mas, seja qual for o modo de *transcrição*, reencontramos a arte vocal sob a forma que a liga mais estreitamente ao discurso falado propriamente dito. A convenção mascara, unifica, as disparidades eventuais; o *Sprechgesang* é tão-só o último avatar de uma longa série, que se estende por numerosas e variadas civilizações. (BOULEZ, 2012:158)

O canto-falado proposto por Schönberg se apresenta na obra em discussão com algumas características de instrução e notação. Apesar de a partitura representar as alturas de maneira precisa para a cantora/recitante, o *x* que as corta vem contrariar essa precisão, tornando-se uma instrução para que o caminho das alturas seja algo aproximado, tendo como efeito ideal, a princípio, o alcance da nota indicada e imediatamente o seu abandono, na qual a cantora/recitante “escorrega” para uma sonoridade mais próxima da voz falada.

Mesmo, então, com as explicações e a notação específica, as particularidades da sonoridade que Schönberg desejaria não foram compreendidas de maneira unívoca. Desde a sua estreia, *Pierrot Lunaire* vem tendo uma diversidade significativa em suas interpretações no que consiste a emissão do *sprechgesang*, o que não passa despercebido, muito menos ao próprio compositor. Schönberg mais tardiamente em sua obra *O sobrevivente de Varsóvia*, Opus 46, dedica-se a uma nova maneira de notação, desta vez visando de modo mais enfático aproximar a parte vocal a uma sonoridade de recitação. Com a partitura tendo apenas uma linha, o cantor/recitante se depara com uma quantidade menor de nuances, sendo essas guiadas pela gradação entre graves e agudos, tendo alguns acidentes (bemóis e sustenidos) para auxiliar na fineza destas relações.

Mais adiante no século XX, é possível encontrarmos obras de compositores que levaram ao extremo essa busca das nuances notacionais para compreender desde o canto até “*articulações vocais não representadas foneticamente* - ou elementos não textuais, como gritos, passos, estalos de língua, entre outros” (OLIVEIRA, 2014:38). Obras como *Aventures* de Ligeti, *Sequenza III* Berio e *Ária* de John Cage são exemplos que abarcam essa maior variedade de técnicas e notações.

Assim, vejo que o compositor nos apresenta uma obra em que encara com liberdade a tarefa de amalgamar questões relevantes das relações texto/música presentes no curso da história da música ocidental e ainda desenvolver de maneira bastante inovadora a técnica do canto-falado, que como vimos, estava presente na produção dos séculos passados, porém sem essa preocupação notacional e performática exigida por Schönberg. *Pierrot Lunaire* é, com toda certeza, uma obra

que sintetiza uma boa parte de sua tradição herdada, porém, aponta para o futuro de uma maneira urgente, característica inerente ao século XX.

## **2. Herança e Transformações: a música vocal da segunda metade do século XX**

### **2.1. Darmstadt e suas primeiras consequências**

Com alguns anos já passados das primeiras revoluções artísticas/musicais que o século XX veio proporcionar, a geração de compositores que floresceu nas vanguardas, principalmente nos festivais de música nova após a Segunda Grande Guerra, apresentaram uma radicalização das ideias já revolucionárias do início do século, e assim podemos dizer que “[...] a música dos anos 50 e 60 foi mais radicalmente inovadora do que a dos anos 20” (GROUT e PALISCA 1988:697). Isso, portanto, não queria dizer que as vanguardas musicais tiveram algum reconhecido sucesso pelo amplo público. O historiador Eric Hobsbawn explicita esse momento particular:

Na música clássica, mais uma vez, o declínio dos velhos gêneros foi ocultado pelo enorme aumento em suas apresentações, mas sobretudo em forma de repertório de clássicos mortos. [...] O talento musical, que continuava em plena e abundante existência, simplesmente tendeu a abandonar as formas tradicionais de expressão, embora estas dominassem esmagadoramente o mercado da grande arte. (HOBSBAWN, 1995:494)

Apesar de estar de acordo com a citação, meu foco não é a análise histórica da relação entre a nova música e o público, mas esse é um fator que claramente aponta para o quão estruturais<sup>11</sup> foram as revoluções das vanguardas musicais na segunda metade do século XX. Voltando-me assim às questões mais técnicas e estilísticas, e com o principal foco na produção vocal deste período, prosseguirei com meu texto explanando sobre a música desse momento e suas inovações técnicas e, por que não, retóricas, no que diz respeito ao discurso da arte e sua importância cada vez mais explícita durante todo o século XX.

---

<sup>11</sup> Os paradigmas de tonalidade, melodia e ritmo e até timbrístico que se afirmaram até o romantismo tardio caíram por terra nos primeiros cinquenta anos do século XX através das vanguardas artísticas, como vimos em Schönberg no capítulo anterior e agora com a geração de Darmstadt. Tais radicais mudanças em pontos tão fundamentais da música não foram bem recebidas pelo público geral, como também não são bem recebidas as mudanças radicais em esferas cultural/política.

Uma das primeiras respostas culturais que aconteceram nesse imediato mundo pós-guerra foi a criação do Festival de Darmstadt, uma reação de reestruturação cultural contra a repressão artística da práxis nazista, como nos aponta Paul Griffiths:

Os cursos de verão de Darmstadt foram implementados em 1946 pra levar aos jovens alemães – incluindo Henze naquele primeiro ano – ao encontro da música censurada pelo Nazismo. Extremamente internacional, os cursos tiveram como coordenadores Leibowitz em 1948, Messiaen em 1949 e Edgard Varèse (1883 – 1965) em 1950, quando Nono e Maderna estavam presentes entre os alunos.<sup>12</sup> (GRIFFITHS, 2010:35)

Assim, em 1949, Olivier Messiaen (1908 – 1992) como tutor do Festival de Darmstadt apresenta pela primeira vez sua obra *Mode de valeurs et d'intensités*, pedra angular do movimento do Serialismo Integral, cujos principais compositores, à época alunos de Messiaen, foram Pierre Boulez (1925 – 2016) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Os dois iniciaram percursos artísticos a partir dos preceitos da serialização de vários parâmetros da composição musical e criaram diversas obras durante a década de 1950, afirmando essa posição composicional e seus consequentes desdobramentos estéticos. Entre as peças compostas por eles nesse primeiro momento da segunda metade do século XX, Boulez trabalha com a voz e seus recursos no notável *Le Marteau Sans Maître*, para contralto e seis instrumentistas e Stockhausen compõe *Gesang der Jünglinge*, uma obra eletrônica a partir da interação de gravações de sons vocais e sons sintetizados.

Sobre o compositor alemão e sua referida peça, Paul Griffiths cita a influência de aulas sobre fonética e teoria da informação dadas por Werner Meyer-Eppler na Universidade de Bonn nas quais Stockhausen estava presente. Griffiths ainda discorre:

Desde que, assim se descobriu, sons de vogais são distintos, independentemente de quem os emite, por formantes características (faixas de frequência enfatizadas), parecia ser possível criar vogais sintéticas a partir de sons eletrônicos, para que a música sintetizada começasse a funcionar como um idioma. Por outro lado, todo o repertório das transformações de fita estava disponível para que alterasse materiais falados ou cantados e assim transformá-los em um som puro, já sem sentido de idiomas.

Graças a essas técnicas, Stockhausen foi capaz de criar em *Gesang der Jünglinge* um modelo de união entre música e idioma, linguagem. Os sons eletrônicos sintetizados são criados de acordo com um princípio análogo àqueles que se operam nos sons vocais, e a voz gravada, de um menino tenor, é transportada para o fluxo eletrônico através de alterações e edições em estúdio: superposições criando *chorus* virtuais, reverberações

---

<sup>12</sup> Tradução deste autor. No original: “The Darmstadt summer courses had been instituted in 1946 to bring young Germans— including Henze that first year—up to date with music unheard under the Nazis. Increasingly international, the courses had Leibowitz on board in 1948, Messiaen in 1949, and Edgard Varèse (1883–1965) in 1950, when Nono and Maderna were among the students.” (GRIFFITHS, 2010:35)

para sugerir distanciamentos, embaralhamento de palavras e partes de palavras, alterações de velocidade e direção.<sup>13</sup> (GRIFFITHS, 2010:96)

Assim, é possível perceber-se que Stockhausen dá um importante passo na criação de música vocal, retirando-se por um instante das relações texto/música<sup>14</sup> e focando nas possibilidades sonoras das relações fonéticas com, neste caso, a síntese eletrônica. Esse tipo de pensamento vai reverberar, sem dúvidas, na produção musical de Luciano Berio, compositor que ainda será tratado neste texto e que cria um extenso repertório de música vocal, sempre se valendo de todos os hibridismos possíveis de acordo com sua própria concepção da história da música vocal e com seu estreito respeito e relação com as tradições (mesmo com aquelas temporalmente mais próximas). Mas por hora, vamos nos ater um pouco mais à música de Pierre Boulez, colega de Stockhausen nos cursos de Darmstadt e que lidou com as questões de texto e música de uma maneira diferente e ainda muito interessante e prolífica.

## 2.2. O som e o verbo de Pierre Boulez

A música vocal se estabelece em um lugar de distinta importância na trajetória de Pierre Boulez, tanto como compositor, quanto como escritor, ensaísta e crítico que foi. Em seu catálogo de obras estão presentes importantes trabalhos da história da música do século XX no que diz respeito à música vocal. Entre eles temos a exemplo *Le Visage Nuptial* (para soprano, contralto, coro feminino e orquestra), *Cummings ist der Dichter* (para coro misto e orquestra), *Les soleil des eaux* (para soprano solo, tenor solo, baixo solo, coro misto e orquestra), *Pli selon pli* (para soprano solo e orquestra) e *Le marteau sans maître* (para contralto e seis instrumentistas). Para além disso, existem dois importantes ensaios escritos por ele que são, com certeza,

---

<sup>13</sup> Tradução deste autor. No original: “Since, as he there discovered, vowel sounds are distinguished, whoever is speaking, by characteristic formants (emphasized bands of frequencies), it seemed it ought to be possible to create synthetic vowels out of electronic sounds, so that synthesized music could begin to function as language. Working from the other end, the whole repertory of tape transformations was available to alter spoken or sung material and so move it towards pure, meaningless sound.

Thanks to these techniques Stockhausen was able to create in *Gesang der Jünglinge* a model union between music and language. The synthesized electronic sounds are composed according to principles analogous to those operating in vocal sounds, and the recorded voice, that of a boy treble, is carried into the electronic stream by studio alteration and editing: superimpositions creating virtual choruses, reverberations to suggest great distance, scramblings of words and parts of words, changes of speed and direction” (GRIFFITHS, 2010:96)

<sup>14</sup> Relações estas que se remetiam ao histórico da música vocal clássico-romântica europeia.

referências no que diz respeito às reflexões acerca das relações texto/música e são eles: *Som e Verbo* e *Poesia – Centro e Ausência – Música*.

### 2.2.1. Centro e ausência

Boulez, nos dois textos citados no fim do parágrafo anterior, nos apresenta seu conceito de centro-ausência acerca das relações texto/música. Ele explicita essa relação da seguinte maneira:

Se eu escolher um poema para dele fazer outra coisa em vez do ponto de partida de uma ornamentação que à volta dele tecerá os seus arabescos, se escolher o poema para o instaurar como fonte de irrigação da minha música e criar assim uma amálgama tal que o poema se apresenta como “centro e ausência” do corpo sonoro, então, não posso limitar-me às simples relações afetivas que as duas entidades entre si mantêm; impõe-se então um tecido de conjunções que, entre outras, comporta relações afetivas, mas engloba, por outro lado, todos os mecanismos do poema, desde a sonoridade pura ao seu arranjo e ordenação inteligente. (BOULEZ, 2012:144)

Assim, podemos entender que o compositor acreditava numa relação completa da música com o texto, envolvendo não somente as questões semânticas, mas também as sonoridades e estruturas da poesia como fonte para a criação musical. Flo Menezes elucida que “a intenção bouleziana gira em torno do texto como alimento da ideia musical, preservando-se, porém, a noção de que se trata de duas entidades de naturezas diversas” (MENEZES, 2006:323) e ainda como complemento, Flo acrescenta:

Assim, a própria presença viva do texto torna-se prescindível, num processo de radicalização daquilo que, de certa forma, Schönberg preconizara: se para este o texto nada mais faz que motivar a estruturação e expressividade musicais, as quais se valem da referência textual apenas como ponto de partida para o voo livre da composição, permanecendo o texto, porém, ainda presente, em Boulez tal empréstimo de sentidos que o texto faz à música permite que o verbo possa, enfim, dela se ausentar. (MENEZES, 2006:324)

Assim Flo explicita como essa relação de centro-ausência pode, a nosso ver, chegar a níveis radicais como a total ausência do texto, sendo ele apenas um princípio para *irrigar* os diversos parâmetros e materiais da composição musical. Em uma composição que leve a cabo essa ideia, possivelmente a única maneira com que essa relação será revelada é numa análise minuciosa de determinada obra e das abstrações necessárias para criar a ponte que a conecta com o texto poético/dramático que a

serviu de base. Isso, como veremos mais adiante, está ligado à ideia das convenções de figuras de relações extramusicais.

Em *Le marteau sans maître*, primeira obra vocal de relevância no catálogo de Boulez, o compositor trabalha diretamente com três textos do poeta surrealista René Char. Nessa peça constituída de nove movimentos, a voz se faz presente em apenas quatro, sendo que os outros cinco se apresentam diretamente ligados a algum dos movimentos vocais. Boulez escreve em seu prefácio que “(...) a voz não é uma parte obrigatória de cada movimento, eu faço a distinção entre as peças nas quais o poema é diretamente incorporado e expressado pela voz e as peças-desenvolvimento nas quais a voz, a princípio, não tem nenhum papel a desempenhar.”<sup>15</sup> (BOULEZ, p. IV). Assim temos a seguinte ordenação de movimentos:

1. **avant l'Artisanat furieux (instrumental)**
2. **Commentaire I de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
3. **l'Artisanat furieux (vocal)**
4. **Commentaire II de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
5. **Bel édifice et les pressentiments – first version (vocal)**
6. **Bourreaux de Solitude (vocal)**
7. **après l'Artisanat furieux (instrumental)**
8. **Commentaire III de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
9. **Bel édifice et les pressentiments – double (vocal)**

O primeiro movimento no qual a voz se faz presente é o *l'Artisanat furieux*. Nele, temos a rarefeita instrumentação de apenas voz e flauta, na qual o poema se apresenta entre melismas e a flauta tece um contraponto para esta melodia vocal que se desenha. Há, assim, um protagonismo claro da voz, que se apresenta através do *bel canto* enquanto é acompanhada pela flauta. Podemos também, como comentário, notar a assumida referência<sup>16</sup> ao sétimo movimento de *Pierrot Lunaire* de Schönberg.

*Bel édifice et le pressentiments – first version* é o quinto movimento e nele outras relações entre a voz e os instrumentos são forjadas. Há uma espécie de conflito entre a parte instrumental e a parte vocal, na qual esta deixa de ser protagonista

<sup>15</sup> Tradução deste autor. No original: “(...) the voice is not an obligatory part of each piece; I make a distinction between the pieces where the poem is directly incorporated and expressed by the voice, and the development pieces where the voice has, in principle, no role to play.” (BOULEZ, Pierre, p. IV)

<sup>16</sup> Boulez diz no prefácio de *Le marteau sans maître* ao se referir ao terceiro movimento da obra: “(...) uma referência direta e intencional à sétima peça do *Pierrot Lunaire* de Schönberg.” (BOULEZ, Pierre, p. IV. Tradução do autor). No original: “(...) a direct and intentional reference to the 7<sup>th</sup> piece in Schönberg's *Pierrot Lunaire*.” (BOULEZ, Pierre, p. IV)



The image shows a musical score for Boulez's 'Boureaux de solitude', measures 12 to 16. The score is arranged in six staves: Flute (Fl. en sol), Violin (Vibr.), Maracas (Mrc. (cont.)), Clarinet (Clair.), Voice (Voix), and Alto (Alto - voir sourd). The voice part has lyrics: 'Le pas s'est é - loi -'. The flute part has dynamic markings 'ff' and 'f'. The maracas part has rhythmic markings '5/16', '3/4', and '3/16'. The word 'cédez' is written above the flute staff at the beginning of measure 12.

**Figura 7:** *Boureaux de solitude*, Boulez, compassos 12 a 16 que ilustram a voz emergente da textura instrumental.

No último movimento vocal (e também último movimento da obra), temos *Bel édifice et les pressentiments – double* que apresenta uma nova forma de relação entre a parte vocal e os instrumentos. Como *finale* do seu percurso durante todo *Le marteau sans maître*, Boulez busca neutralizar a voz subtraindo-a à linguagem quando já não resta mais poesia, colocando-a como mais um componente homogêneo da textura instrumental e entregando o protagonismo para um instrumento. É dito:

assim que a última palavra do poema é pronunciada, a voz – agora em *bocca chiusa* – se mescla ao conjunto instrumental, abrindo mão do seu dom particular: a capacidade de articular palavras; ela se faz anônima, enquanto a flauta, por outro lado, (...) vem à frente e toma o papel da voz, por assim dizer.<sup>19</sup> (BOULEZ, p. V)

Como exemplo desse processo, podemos ver na figura a seguir a nova textura musical criada por Boulez nesse último movimento:

<sup>19</sup> Tradução deste autor. No original: “once the last words of the poem have been pronounced, the voice – now humming – merges into the instrumental ensemble, giving up its own particular endowment: the capacity to articulate words; it withdraws into anonymity, whilst the flute, on the other hand, (...) comes to the fore and takes on the vocal role, so to speak.” (BOULEZ, Pierre, p. V)

*revenir au Tempo* - - - - - // *Assez lent*

The musical score for measures 57-60 of 'Bel édifice et les pressentiments' by Boulez. It features five staves: Xyl., Vibr., Guil., Voix, and Alto. The tempo is 'Assez lent' (120 bpm). The score includes various dynamics (mf, pp, ff, p) and articulation marks. The Guil. staff has a 3/4 time signature and a 6/16 time signature. The Voix staff has a 'B. f.' marking and a note '(au niveau des instruments, pas en soliste)'. The Alto staff has an 'arco' marking.

**Figura 8:** *Bel édifice et les pressentiments* – double, Boulez, compassos 57 a 60 que mostram a voz já sem o texto.

Por fim, ainda no prefácio de *Le marteau sans maître*, Boulez resume as interações texto-música da obra relacionando-as às suas ideias de centro e ausência:

Pode-se notar como as relações da voz e dos instrumentos são gradualmente trocadas a partir do desaparecimento das palavras. Essa ideia é algo a que eu reservo certa importância, e que eu poderia descrever da seguinte maneira: o poema é o *centro* da música, mas está *ausente* da música, tal como a lava vulcânica pode tomar a forma de um objeto mesmo tendo o objeto desaparecido – ou novamente, tal como a petrificação de um objeto o torna reconhecível e irreconhecível ao mesmo tempo.<sup>20</sup> (BOULEZ, p. V)

É possível levar esse pensamento ao encontro dos outros movimentos dessa obra, considerando que cada um deles está diretamente relacionado com um movimento vocal, tendo assim a poesia como seu centro mesmo na ausência da mesma. E por fim, podemos conceber que a relação *bouleziana* de centro e ausência na composição musical traz consigo uma ampla dialética que se faz muito rica à invenção do compositor e ainda reafirma a ideia, já presente em outros momentos da história da música, de que as relações texto/música não estabelecem necessariamente a voz como o elemento mais importante ou até mesmo obrigatório em obras *irrigadas* por textos poéticos/dramáticos. Porém, mesmo assim sendo, são as relações edificadas especificamente na música vocal que estarão no centro das reflexões adiante deste texto.

<sup>20</sup> Tradução deste autor. No original: “One can see how the relationships of voice and instrument are gradually reversed by the disappearance of words. The idea is one to which I attach a certain importance, and would describe it in the following way: the poem is the *centre* of the music, but it is *absent* from the music, just as volcanic lava can retain the shape of an object even though the object itself has disappeared – or again, just as the petrification of an object makes it recognizable or unrecognizable at the same time.” (BOULEZ, p. V)

### 2.2.2. Outras questões na relação texto/música

Pierre Boulez ainda se preocupava com outras duas questões já mencionadas no fim do capítulo anterior acerca da composição da música vocal. Se em um primeiro instante o compositor deduz sua vontade de criar uma relação de centro e ausência num processo dialético entre texto e música, em um segundo instante se apresentam dois fatores, a princípio, de caráter prático que merecem toda a atenção. Compreensão/inteligibilidade do texto (das palavras) quando transportadas para o universo musical e, com isso, a capacidade da música de exprimir os reais sentidos da potência de um texto poético/dramático.

Sobre a questão da inteligibilidade, é necessário encerrar a técnica do canto, pois o texto carece de uma emissão vocal, por meio de um cantor ou recitante, para que se faça fisicamente presente em uma composição musical. Em seu texto *Poesia – Centro e Ausência – Música*, é recorrente por parte de Boulez a apresentação de dicotomias e uma delas é justamente sobre os tipos de canto/técnicas vocais estando em um extremo aqueles que buscam se aproximar da emissão da voz falada e o outro extremo, canto melismático, a polifonia e outras técnicas que criam barreiras à inteligibilidade do texto. Durante o curso da história houveram diversas tentativas de buscar pontos de contatos entre a emissão falada e o canto, a exemplo dos recitativos no repertório operístico e na recitação dos teatros musicais, com uma das intenções de potencializar a inteligibilidade das palavras. Essa busca passa por uma amálgama das relações de registro e da prosódia/divisão silábica semelhantes ou idênticas às da fala, e o século XX traz consigo inúmeras experimentações que se tornam usuais “nas mãos de compositores da contemporaneidade. Esta fala acontece de maneiras distintas: fala ordinária, grito, fala sussurrada, fala em *mutting*, fala sem sentido sintático e semântico, fala entre os dentes, fala acelerada, dentre outras possíveis.” (SILVA, 2018:37). Os exemplos a seguir ilustram algumas das diversas formas nas quais o canto se aproximou da fala ao longo da cultura da música ocidental, até os tempos recentes.



12 *colla parte* *pp* 13 *a tempo* 14 *accelerando e cresc. poco a poco* ♩ = 80

Ob. 2

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Trmb. 1 2 3 *colla parte* *pp*

Nar  
I cannot remember ev'rything, I must have been un - conscious most of the time; I re-

1 Vi. I *SOLO con sord. arco* *pp* *1 SOLO con sord. arco*

Va. *TUTTI arco* *pp*

Vcl. *arco* *pp*

Cbs. *SOLI arco* *TUTTI arco* *pp*

bmp I/1 *ppp* *pp*

**Figura 11:** *A survivor from Warsaw*, Schönberg, compassos de 12 a 14. Trecho no qual vemos a presença de um narrador e que sua respectiva notação é feita através de uma única linha que visa representar apenas sutis mudanças de alturas, mas o resultado geral deve ser próximo à linguagem falada, à narração.

O canto silábico, portanto, apresentava-se em oposição ao canto melismático. Este, por sua vez, se colocava distante das obrigações de contatos prosódicos com a fala em seu próprio procedimentos (várias notas musicais por sílaba), sendo assim o caminho contrário do canto silábico. Por isso Boulez considera que o canto melismático “provoca a distensão do tempo verbal, opera uma espécie de esquartejamento das sílabas da palavra, que a rompe a continuidade desta última e destrói a sua lógica de encadeamento” (BOULEZ, 2012:158).

**Figura 12:** *Bei Männern, welche Liebe fühlen* da *Flauta Mágica*, W. A. Mozart que evidencia a frase em que a personagem Pamina descreve melismas *esquartejando* as sílabas da palavra *jede e Kreatur*.

**Figura 13:** *Thread suns 9 settings of Celan - Thread suns*, Harrison Birtwistle, compassos de 14 a 17. Vemos no início do sistema palavra *light's* *esquartejada* em três notas com a tessitura de uma 7ª maior e no fim do sistema, a palavra *sung* é submetida à uma ampla passagem melismática.

Há também uma outra interessante dicotomia que Pierre Boulez nos apresenta paralelamente e ainda ligada à questão da inteligibilidade, que é a reflexão versus ação. Ele conecta diretamente a reflexão/aprofundamento dramático à possibilidade da não compreensão das palavras e a fluência da ação dramática à necessidade da compreensão das palavras. Boulez diz:

Trata-se de *ação* dramática? Importa absolutamente que se entenda, palavra a palavra, o teor literário da obra: sem isso, já não possuímos a informação suficiente para nos interessarmos pelo desenvolvimento da ação, sobretudo se ela se revelar algo complexa. [...] Desde o *stilo rappresentativo* até *Pelléas e Wozzeck*, passando por obras parateatrais como o *Pierrot lunaire*, mede-se a extensão e a diversidade das soluções propostas. Quando, ao invés, se trata de uma pausa, de um patamar dramático, ao explicitar de algum modo os sentimentos das personagens ou dos grupos num dado momento da ação, ao traçar as coordenadas de uma situação determinada, reencontramos, com conhecimento de causa, a semântica paralela, que acima referimos: uma vez adquirida a informação dramática, num momento preciso, reserva-se o direito do documentário estático, em que a palavra perde a sua importância capital de mensagem. (BOULEZ, 2012:156 e 157)

A exemplo prático, tomemos a ópera como grande gênero que necessita do texto para sua estruturação. Se nos atermos ao repertório clássico-romântico, são plenamente perceptíveis as diferenciações entre os momentos de desenvolvimento da ação dramática, chamados de Recitativos, e os momentos de suspensão da narrativa, chamados de Aria. Sobre esta última, podemos apontar que é aí que os compositores dos séculos XVIII e XIX, principalmente, exploravam as virtuosos do canto melismático, fazendo com que Darrel Mansell em seu texto *Aria entre as ruínas da linguagem* expresse: “A Ópera permitiu com que a voz se libertasse do controle verbal e abrisse mundos (...) de expressão vocal quase libertos, ou totalmente libertos, de terem sentidos sintático e racional.”<sup>21</sup> (MANSELL, 2007:149). Um passo importante do desenvolvimento do drama musical inserido na ópera foi dado por Debussy em seu *Pelléas et Mélisande* e que Oíliam Lanna nos diz que “a música integra-se ao desenvolvimento do drama, abolindo digressões paralelas, num tratamento rítmico-melódico do texto em que a declamação busca a aproximação do canto à prosódia da língua falada, recuperando a lição florentina do *stilo rappresentativo*.”<sup>22</sup> (LANNA, 2005:77)

Os graus de inteligibilidade, dessa maneira, se mostram de particular importância no trabalho do compositor, pois suas decisões em relação à prosódia e conseqüentemente em relação às técnicas vocais utilizadas irão influir na compreensão das palavras e na fluidez da ação do texto em uso.

Entrando na segunda questão proposta, a reflexão sobre a capacidade da música de exprimir o real sentido de um texto poético/dramático vai se esbarrar com a

<sup>21</sup> Tradução deste autor. No original: “Opera has allowed the voice part way to break free of verbal control and open up worlds (...) of vocal expression almost released, sometimes completely released, from having to make syntactic, rational sense.” (MANSELL, 2007:149)

<sup>22</sup> Para um aprofundamento maior nos processos de Debussy em *Pelléas et Mélisande*, ver: LANNA, 2005.

análise semântica da linguagem, com as potencialidades particulares da música e, claramente, com a dialética constante dessas inter-relações e seus balanços. Sendo diferente da linguagem escrita, a música não pode pretender exprimir os seus mesmos sentidos e nem corresponder a uma mesma semântica. Boulez nos dá um exemplo dessa divergência em seu texto *Poesia – Centro e ausência – Música* e ainda discorre:

Boris de Schloezer forneceu uma explicação convincente deste facto: numa Missa, diz ele no essencial, posso muito bem substituir “Credo” por “Non credo”: a música nem por isso se tornará absurda; não há lugar para espanto, e ainda menos para escândalo. A semântica musical não pode explanar a negação ou a afirmação enquanto tais; em contrapartida, transmite a *determinação* que nos induz a uma ou outra destas profissões de fé; poderá mesmo explicitar a qualidade desta determinação (ora voluntária, combativa, ora plácida, serena) – o que a linguagem puramente escrita é incapaz de traduzir diretamente pela sua simples transcrição – de outro modo, haveria que precisar a *entoação* falada, e eis-nos remetidos para as fronteiras da música! (BOULEZ, 2012:156)

O acesso ao patamar de significação de um texto através da música passa pela matéria da inteligibilidade discutida anteriormente, porém também passa pela compreensão das convenções de figuras de relações extramusicais determinadas por épocas e contextos culturais, como é dito por Boulez. A música e todo o seu léxico não tem capacidade direta de afirmação ou negação, porém é capaz de transmitir um repertório de nuances (felicidade, aflição, tristeza, etc.) e de transfigurações de modelos reais - “os ruídos da natureza, entre outros!” (BOULEZ, 2012:156) - por meio do estabelecimento dessas determinadas convenções que criam a dialética própria das relações extramusicais em contextos específicos. Para clarificar essa ideia, tomemos como primeiro exemplo a Sinfonia Pastoral de Beethoven. Seu título remete a um universo extramusical e seus subtítulos referentes aos movimentos apresentam ligeiras descrições de cenas típicas do campo. O compositor em questão, portanto, cria uma obra que se utiliza de materiais musicais (intervalos específicos, timbres e ritmos) que façam alusões à temática pastoral com convenções sonoras de seu contexto específico, a cultura germânica do século XIX. F. E. Kerby (1970:612 e 613) esclarece:

Como principais elementos do estilo pastoral nós podemos citar os temas do canto dos pássaros, os temas das cornetas de caça, as gaitas dos pastores (*pifa* ou *pifferari*), os chamados dos pastores (*ranz de vaches* ou yodelings), danças do campo, a representação da água corrente e ovelhas balindo, e a imitação daqueles instrumentos característicos da vida no campo, a gaita de fole com seu baixo em zumbido. No século XVIII o cadenciado ritmo pontuado da siciliana era frequentemente associado com a representação do tema pastoral, assim como flautas, oboés e trompas. A condução melódica em terças paralelas também era comum. Esses elementos sendo reconhecidos naquele tempo como tendo um caráter pastoral fica claro, por exemplo, em uma

passagem do livro *Viagem à Itália* de Goethe onde a música pastoral que ele ouve (6 de Janeiro de 1787) é descrita como sendo caracterizada pelas ‘charamelas dos pastores,’ ‘o gorjeio dos pássaros’ e o ‘balir das ovelhas.’<sup>23</sup> (KERBY, 1970:612 e 613)

Com isso, Beethoven cria um universo sonoro se utilizando de recursos como ostinatos legatos nas cordas, registros agudos e trinados nas madeiras e ataques fortes e tremolos graves nos violoncelos e contrabaixos para criar conexões extramusicais com o correr de um riacho, o gorjeio de pássaros e trovões e tempestades. Para um segundo e derradeiro exemplo, e voltando para o universo da música cantada, Mahler, que também compartilhava da cultura germânica do século XIX, tem como último movimento de suas *Kindertotenlieder* a canção *In Diesem Wetter* na qual um pai lamenta ter deixado as crianças a brincar em meio a uma tempestade. Para criar seu universo sonoro do mal tempo, Mahler se utiliza de materiais musicais muito próximos aos de Beethoven em seu quarto movimento da Sinfonia Pastoral, cordas graves descrevendo escalas descendentes e com trinados, além de ataques fortes e súbitos nas trompas que soam quase como raios.

Enfim, é importante, ao meu ver, o compositor compreender seu contexto e sua intenção para bem criar e utilizar esses tipos de figuras musicais, que por convenções, conseguem ser agentes diretos no processo de expressão semântica de um texto poético/dramático quando feito música, assim como também agentes de sua amplificação e reverberação. Dessa maneira, Pierre Boulez conclui: “Esta evolução na ‘significação’ da música mostra-nos em que medida leis linguísticas similares governam igualmente sons e palavras!” (BOULEZ, 2012:156)

### **2.3. As relações voz – texto – música – Da inteligibilidade ao hibridismo**

Quando não temos a presença da voz em uma obra musical baseada em textos por intermédio de um intérprete, os contatos com a fonte textual só podem ser observados a partir da análise das relações dos elementos musicais entre si e da

---

<sup>23</sup> Tradução deste autor. No original: “As the principal elements in the pastoral style we may mention bird-call themes, hunting-horn themes, shepherds’ pipes (pifa or pefferari), and shepherds’ calls (ranz des vaches or yodeling), country dances, the representation of flowing water and of bleating sheep, and the imitation of that characteristic instrument of country life, the bagpipe with its drone bass, In the eighteenth century the lilting dotted rhythm of the siciliano was frequently associated with the representation of the pastoral, as were flutes, oboes, and horns. Melodic motion in parallel thirds was also common. That such features were recognized at the time as having a pastoral character seems clear, for example, from a passage in Goethe’s *Italienische Reise*, where a ‘Pastoral Music’ which he heard (January 6, 1787) is described as being characterized by “the shawms of the shepherds,’ ‘the twittering of birds,’ and ‘the bleating of sheep’”

decodificação dos tipos de convenções citadas anteriormente. Essa é, portanto, uma maneira a partir da qual podemos inferir certas relações entre texto e música e até mesmo entre outros elementos não-musicais.

Por outro lado, em obras em que temos a presença da voz veiculando um texto poético/dramático, além das análises das convenções, é importante que nos atentemos às relações do cantor(a)/recitante/intérprete com os instrumentos e às próprias técnicas específicas de canto (prosódia e entoação utilizadas) para podermos nos aprofundar nas relações texto/música construídas. Dessa maneira, os sentidos do texto podem, então, ser mais ou menos clareados ou escondidos e o compositor tem o poder de tomar suas decisões para elaborar seu discurso de acordo com as intenções que possui. A exemplo disso, podemos comparar dois trechos do final da ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi, no qual o primeiro (Figura 14) representa uma polifonia complexa (sempre em dinâmicas *f*) de cantores e instrumentos impossibilitando a inteligibilidade textual e o segundo (Figura 15) representa um momento de clareamento textural e vemos apenas vozes femininas cantando em um registro confortável com singelas variações de alturas em mesma estrutura rítmica do acompanhamento instrumental. Não entrarei em mais detalhes sobre este trecho, mas as escolhas de Verdi são, provavelmente, intencionais e direcionadas para conduzir o espectador no drama.

442 *a3 unis.* (57)

Fl.  
Ott.  
Ob.  
Clar.  
in Do  
Fag.  
in Do  
Cor.  
in Do  
Tr-be.  
in Do  
Tr-bni  
Trb.  
Timp.  
A.  
Q.  
Fen.  
Fal.  
N.

sem - pre la sua ra - gio -  
ne, sem - pre, sem - pre la sua ra - gio -  
ne, sem - pre, sem - pre la sua ra - gio -  
ne. sem - pre, sem - pre, sem - pre, sempre la sua ra - gion.  
Duom è na - to bur - lo - ne.

Figura 14: *Falstaff*, G. Verdi. Trecho no qual o tutti orquestral em dinâmicas intensas prejudicam a inteligibilidade do texto.

Ott.  
Ob.  
Clar.  
in Do  
Fag.  
in Do  
Cor.  
in Do  
T-be.  
in Do  
Tr-bni  
Timp.  
A.  
Q.  
Fen.  
Fal.

-ti! Ma ri-de ben, ri-de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal.  
Ma ri-de ben, ri-de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal.  
Ma ri-de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal.  
-tal, Ma ri-de ben, ri-de ben chi ri - de la ri - sa - ta fi - nal.

Figura 15: *Falstaff*, G. Verdi. Trecho no qual a textura menos densa e a homorritmia corroboram para um maior inteligibilidade do texto cantado.

Caso queiramos um texto inteligível e uma música que reforce e amplifique seu sentido, é preciso buscar técnicas vocais que nos aproximem da fala e utilizarmos técnicas composicionais/instrumentais que favoreçam o diálogo da música com a interpretação textual pretendida. Se a intenção for a oposta, se quisermos construir um discurso que se afaste dos contatos semânticos, outras relações podem ser almejadas, como as fonéticas ou rítmicas de recitação. Dessa maneira, há ainda a múltipla interação e o fluxo constante entre a inteligibilidade e a não-inteligibilidade (como vimos em Verdi), entre construções de relações semânticas e construções de outras relações paralelas. Principalmente a partir da segunda metade do século XX, os compositores passam a desenvolver estéticas ambivalentes e cada vez mais ousadas em suas abordagens técnicas. Assim retorno às ideias de Luciano Berio apresentadas através de Flo Menezes e citadas durante o primeiro capítulo desse texto. Nas três fases históricas da música vocal propostas pelo compositor italiano, a terceira<sup>24</sup> é justamente aquela que não exclui suas precedentes, mas a que coloca as relações texto/música no lugar da constante metamorfose, no constante processo de aproximação e distanciamento entre essas duas forças. Isso, enfim, se faz presente em obras musicais nas quais os textos com seus diversos níveis de significação se tornam “mais ou menos explícitos segundo o contexto no qual se veem inseridos (...)” (MENEZES, 2006:316).

Como reflexão das ideias de Berio, pode-se entender que a partir da segunda metade do século XX há uma aceitação do hibridismo<sup>25</sup> no momento de estabelecer as relações composicionais entre texto e música, voz e instrumentos. Se nos atentarmos à própria obra de Berio, é notável a quantidade de peças dedicadas à voz, o uso contínuo de textos de importantes escritores do século XX, como E. E. Cummings, Joyce e Sanguineti, e aos diversos tratamentos da relação texto/música. Um fator crucial para essa extensa obra vocal de seu catálogo e a grande diversidade de

---

<sup>24</sup> A terceira fase referida está de acordo com a seguinte citação: “A terceira tendência, na qual Berio insere a si mesmo, não se caracteriza necessariamente pela exclusão das tendências precedentes, mas antes pelo fato de que a música passa a adquirir o papel de *instrumento de análise e redescoberta do texto*, cujos diversos níveis de significação tornam-se mais ou menos explícitos segundo o contexto no qual se veem inseridos na obra musical. É na relação extremamente complexa entre som e sentido da linguagem verbal que se põe o acento.” (MENEZES, 2006:316)

<sup>25</sup> A palavra hibridismo, como definida pelo dicionário Oxford Languages (acessado no dia 30 de julho de 2021) é “língua ou palavra resultante da mistura dos vocabulários de duas ou mais línguas e/ou da interpenetração de sintaxes provenientes de línguas distintas”. No caso da presente dissertação, eu a utilizo para sintetizar as intenções criativas por parte dos compositores da segunda metade do século XX de fazer uma nova sintaxe entre um texto emitido através da voz e instrumentos musicais, o que será visto com mais detalhamento no decorrer deste capítulo.

explorações técnicas é o relacionamento com a cantora Cathy Berberian, sua esposa entre os anos de 1950 a 1964, com quem estabeleceu um trabalho cooperativo onde Cathy trabalhou ostensivamente junto ao compositor novas técnicas de canto e recursos vocais que resultaram em importantes peças como *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Circles* e *Sequenza III*.

Falando especificamente de *Circles* e as híbridas relações entre texto e música, essa obra para voz, harpa e dois percussionistas nos revela uma boa síntese das aspirações técnicas e estéticas de Luciano Berio. A obra foi concluída em 1960 e os textos utilizados são três poemas do escritor norte-americano E. E. Cummings, *Stinging*, *riverly is a flower* e *n(o)w*, que foram selecionados, com a ajuda de Cathy – vale lembrar –, a partir de intenções semânticas e fonéticas específicas. A obra se estrutura em cinco movimentos apresentando os poemas em uma relação cíclica tendo os movimentos I e V o mesmo poema, *Stinging*, os movimentos II e IV tendo também um mesmo poema, *riverly is a flower*, e por fim o movimento III, central, tendo para si o poema restante, *n(o)w*. Dessa maneira já é criada uma relação do significado do título da obra com o procedimento de sua estruturação (*Circles* que se reflete na ciclicidade de sua estrutura) e partindo desse ponto, Berio segue construindo uma série de relações de significados entre texto e música, voz e instrumentos, se mostrando “particularmente envolvido em desenvolver diferentes graus e modos de continuidade entre a voz humana, instrumentos, e um texto poético (...)”<sup>26</sup> (BERIO, 2006:18).

Essas relações perpassam os movimentos de uma maneira evolutiva na qual o compositor se propõe a ir gradativamente desconstruindo as palavras e integrá-las cada vez mais aos instrumentos, tendo seu ápice no movimento III, “(...) um ponto climático na obra caracterizado por sua percussão cacofônica e sua desintegração do texto”<sup>27</sup> (STRATFORD, 2012:21). Em contraste, o movimento I apresenta um certo lirismo com a utilização de um canto melismático e relações mais singelas com a estrutura fonética. Berio, enfim, faz o procedimento reverso retornando a estruturas fonéticas/textuais/instrumentais menos desintegradas nos movimentos IV e V, repetindo os textos dos movimentos II e I, respectivamente. O compositor revela de

<sup>26</sup> Tradução deste autor. No original: “particularly involved in developing different degrees and modes of continuity between the human voice, instruments, and a poetic text (...)” (BERIO, 2006:18)

<sup>27</sup> No original: “(...) a climactic point in the work characterized by its cacophonous percussion and the disintegration of its text.” (STRATFORD, 2012:21)

maneira sintética suas intenções em um dos ensaios presentes na coleção de textos

*Remembering the Future:*

A escolha e os usos dos instrumentos de percussão e da harpa são ditados por modelos fonéticos específicos: os instrumentos tocam, por assim dizer, a voz e as palavras. Eles tocam diferentes modos de ataques, vogais e consoantes (fricativas, sibilantes, plosivas e assim por diante). Os instrumentos traduzem e prolongam os comportamentos vocais, insistindo neles, como uma espécie de onomatopoeia ou, até, um bilinguismo vocal.<sup>28</sup> (BERIO, 2006:118)

Dessa maneira notamos a importância da construção de uma obra musical híbrida para Berio, um obra que aproxime os campos da fonética do texto e da música e que da mesma maneira explicita seus distanciamentos.

De acordo com manuscritos do compositor guardados no arquivo da Fundação Sacher, Berio desenvolveu um estudo (Documento S)<sup>29</sup> no qual ele trabalha com o poema *Stinging* agrupando as “(...) palavras de acordo com suas constituições fonéticas, não com seus significados”<sup>30</sup> (STRATFORD, 2012:24) e assim constrói uma interpretação criativa para projetar o poema na música, como veremos a seguir um exemplo do início da peça que relaciona acentos silábicos com ataques instrumentais. Na Figura 16 temos o primeiro sistema de *Circles* e o que se pode notar é como essa obra se inicia com o perfil do canto melismático que borda os acentos vocais. A partir da palavra *gold*, os ataques da voz são reverberados nos ataques subsequentes da harpa, característica que irá se fazer presente ao longo de toda a obra, ligando acentos de palavras e ataques instrumentais. Na Figura 17, a seguir, o fim do primeiro movimento propõe uma nova interação importante entre voz e instrumentos na primeira aparição da percussão. Nessa passagem Berio explora a característica fonética do /S/ e a orquestra com maracas e *sand blocks*<sup>31</sup> a fim de prolongar e distribuir em timbres e espaços essa sonoridade sibilante. Como um último exemplo desta obra temos a Figura 18, que nos mostra um trecho do movimento III e com isso

<sup>28</sup> Tradução deste autor. No original: “The choice and use of the percussion instruments and of the harp are dictated by specific phonetic models: the instruments play, so to speak, the voice and the words. They play different modes of attack, vowels and consonants (fricatives, sibilants, plosives, and so on). The instruments translate and prolong the vocal behaviors, insisting upon them, in a sort of onomatopoeia or, rather, vocal-instrumental bilingualism.” (BERIO, 2006:118)

<sup>29</sup> O presente trabalho não tem intenções de avançar em extrema profundidade sobre as questões analíticas da obra *Circles* e suas relações com o Documento S. Para maiores informações, ver STRATFORD, 2012.

<sup>30</sup> Tradução deste autor. No original: “(...) words according to their phonetic makeup, not their actual meaning.” (STRATFORD, 2012:24)

<sup>31</sup> Instrumento de percussão que consiste em duas placas de madeiras acopladas à lixas para serem friccionadas entre si.

é possível notar como a voz já não tem mais a unicidade do *bel canto*, mas sim uma implosão de recursos técnicos que dialogam com os recursos estéticos<sup>32</sup> e fonéticos do texto *n(o)w* de Cummings. Ainda é importante observarmos nessa figura um uso mais amplo dos instrumentos de percussão, representando também uma implosão de timbres, e uma notação de caráter mais livre. Esses fatores contribuem para que um momento de clímax na obra seja alcançado.



**Figura 16:** *Circles*, Luciano Berio, início do movimento I.



**Figura 17:** *Circles*, Luciano Berio, Movimento I. Trecho no qual há a primeira aparição dos instrumentos de percussão.

<sup>32</sup> A poesia *n(o)w* de E. E. Cummings é bastante representativo no que diz respeito às posições das letras, palavras e elementos textuais. Isso foi um dos principais fatores que atraíram Berio para seus textos. Ver STRADFORD, 2012.

**Figura 18:** *Circles*, Luciano Berio, Movimento III. Trecho que representa um dos momentos climáticos da obra.

Com apenas poucos apontamentos como esses, já é possível percebermos como Berio buscou interações mais íntimas e complexas nas relações texto/música em *Circles*. Dessa maneira, esse desejo de hibridismo entre voz e instrumentos que ora se aproximam, ora se distanciam, vai perdurar em obras futuras do compositor e em obras de seus contemporâneos.

Sinteticamente, como aponta Stacey (1989:4), os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra foram de extrema atividade e inovação no campo da música vocal<sup>33</sup> e isso é notado quando nos voltamos para as complexas reflexões de centro-ausência de Boulez ou para a busca do hibridismo entre som e sentido na obra de Berio ou vários outros aspectos de outros compositores<sup>34</sup> que certamente tiveram extrema relevância nesse cenário. Partindo desse panorama do contexto da música vocal a partir da segunda metade do século XX, pretendo me adentrar em situações específicas, análises mais detalhadas de um repertório selecionado a fim de compreender, caso a caso, como alguns compositores(as) resolvem as questões na dialética entre texto e música.

<sup>33</sup> STACEY, 1989:14

<sup>34</sup> Poderia aqui me ater e discorrer acerca da obra de compositores como Lachenmann, Stockhausen, Ligeti, George Crumb e vários outros, mas acho que não é a ocasião da proposta dissertação.

### **3. Considerações analíticas**

#### **3.1. Múltiplos pontos de vista sobre a questão da análise**

A prática analítica se faz presente na formação e no dia-a-dia do compositor. Para aprofundar conhecimentos acerca de um determinado estilo/período musical ou para compreender uma técnica ou recurso composicional, a análise musical é praticada a partir de diversos métodos e diversas abordagens, a fim de atingir diversos objetivos. O processo analítico nos proporciona um diálogo amplo; o objeto de estudo, mesmo que distante do contexto histórico-social de quem o analisa, renova-se sendo a terceira instância do seu encontro entre criador e analista/intérprete. Oíliam Lanna explicou, de maneira sintética, as múltiplas possibilidades de ressignificações desse processo:

Esse discurso em contínuo vir-a-ser permite a revisitação de obras – uma Sonata para piano, de Beethoven, por exemplo – levada a cabo por um músico atual que, ao inventariar os papéis do timbre, das massas sonoras, das texturas, evidencia o inesgotável dessa obra, à luz de parâmetros mais comumente associados à produção musical a partir do século XX. (LANA, 2014:14)

Dito isso, centralizo meu foco no próprio século XX, nele poderemos notar a prática de uma variedade de teorias analíticas como, para citar apenas algumas, a análise *schenkeriana*, o método de análise de Dante Grella<sup>35</sup>, Teoria das Classes de Notas de Allen Forte<sup>36</sup> ou o método analítico da conjunção de música e texto na música contemporânea<sup>37</sup> proposto por Peter F. Stacey. Como, talvez, um reflexo do anseio de uma época, a maioria dessas teorias pretendia alcançar resultados universais ou mesmo resultados muito abrangentes, a partir da utopia de submeter obras diversas sempre a um mesmo processo. Nicholas Cook ao entrar nessa questão, na introdução de seu livro *A Guide to Musical Analysis*, diz:

Cada um (analista) aplica seu método particular para qualquer música que apareça em sua frente e, na pior das hipóteses, o resultado é o equivalente musical a uma máquina de

<sup>35</sup> Método proposto pelo compositor argentino Dante Grella e publicado na série de estudos *La música en el tiempo*.

<sup>36</sup> Teoria consolidada no livro *The Structure of Atonal Music* e usada, então, para análise de música atonal.

<sup>37</sup> Ver o texto *Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition* de Peter F. Stacey publicado na *Contemporary Music Review*, 1989, Vol. 5.

salsichas: qualquer coisa que entre nela, sai nitidamente embalado e parecendo exatamente o mesmo.<sup>38</sup> (COOK, Nicholas. 1987:2)

e mesmo com essa busca por uma universalidade, “os vários métodos de análise são frequentemente isolados uns dos outros ou, o que é pior, tornam-se rivais entre si.” (COOK, 1987:2). A meu ver, esse ambiente analítico de aspirações universais começa a estabelecer barreiras ao que já dissemos, a riqueza dos diálogos que se estabelecem no processo de análise começa a ser cerceada pelo rigor dos referidos métodos.

Penso, portanto, que de uma maneira muito sensata, Luciano Berio<sup>39</sup> nos aponta que recorrer a uma teoria ou método analítico que pressuponha aspirações universais nem sempre pode ser proveitoso: podemos acabar caindo na sedução de usar a obra para clarificar e explicar o método, e não o contrário. No ensaio *Poetics of Analysis* são mencionados os desafios analíticos de obras como *Jeux* e *A Sagração da Primavera* e Berio esclarece que uma solução para abordar esses trabalhos complexos é a de dividir em seções os focos analíticos, “mas que escolher uma possível segmentação do processo musical e traçar a análise das características específicas do trabalho em questão não significa, necessariamente, ir em direção a teorias gerais, a uma gramática universal da análise”<sup>40</sup> (BERIO, 2006:127). De uma maneira mais objetiva e voltada para o trabalho do compositor, Berio, no ensaio citado, discorre sobre a inevitabilidade de projetarmos nossa própria poética sobre a obra analisada, tornando um trabalho analítico também em um trabalho de autodescoberta, e acrescenta que “a mais significativa análise de uma sinfonia é outra sinfonia.” (BERIO, 2006:125). Ou seja, projetamos nossas análises, estudos e entendimentos naquilo que compomos, e vice-versa, tornando nossa própria produção em um texto rico e plural. É notável, então, que a análise musical não é apenas capaz de renovar e estabelecer novos discursos sobre os objetos estudados, como também, a partir de suas contribuições, enriquecer futuras criações e objetos artísticos.

Dessa maneira, gostaria de considerar uma outra abordagem analítica, uma abordagem que talvez permita uma maior liberdade por parte do analista, para que ele

---

<sup>38</sup> Tradução deste autor. No original: “Each applies his particular method to whatever music comes his way, and at its worst the result is the musical equivalent of a sausage machine: whatever goes in comes out neatly packaged and looking just the same.” (COOK, 1987:2)

<sup>39</sup> Ver o ensaio *Poetics of Analysis* que integra o livro *Remembering the Future* de Luciano Berio.

<sup>40</sup> Tradução deste autor. No original: “But to choose a possible segmentation of the musical process and to tailor the analysis to the specific characteristics of the work under scrutiny does not necessarily mean building a bridge toward general theories, toward a universal grammar of analysis.” (BERIO, 2006:127)

consiga atingir objetivos mais pessoais e fazer com que a prática analítica “(...) confirme e celebre um diálogo ativo entre o ouvido e a mente”<sup>41</sup> (BERIO, 2006:130). Portanto, nas minhas análises que serão apresentadas posteriormente, partirei do princípio de investigar os elementos que me chamaram atenção no processo perceptivo de cada obra, e a partir desse ponto elaborar estratégias analíticas para alcançar meus objetivos específicos em cada uma delas. Esses processos individuais assim como os objetivos pretendidos serão expostos com mais detalhes na introdução de cada análise.

### **3.2. Sobre o ato de criação e a autoanálise**

Falar do próprio trabalho pode parecer ser algo prazeroso e aparentemente fácil, pois de certa maneira somos nós mesmos quem dominamos nossa criação e todos os seus procedimentos, somos nós mesmos quem determinamos as técnicas e os recursos de instrumentação, harmonia, ritmo e tantos outros. Porém, penso que seja o contrário. Na prática, falar sobre nossa própria obra pode se revelar algo bastante complexo, visto que os procedimentos dentro do processo criativo se integram em uma linha temporal complexa, cuja reconstrução tange o impossível. É muito comum notarmos a separação de cada atividade, no sentido de que o compositor, como nos aponta Gervasoni<sup>42</sup>, ao analisar se torna um analista, um musicólogo distante da sua produção, tendo talvez a pretensão de um suposto distanciamento e, assim, de uma suposta abordagem mais absoluta de sua obra, destacando, por muitas vezes, apenas os procedimentos técnicos musicais e deixando de lado tantas outras influências e variáveis fundamentais. O compositor italiano ainda diz:

Ele assume um tom neutro de alguém que fala sobre coisas sobre as quais ele apenas adquiriu conhecimentos sobre, e não ele próprio as criou. Ele pega emprestado um vocabulário genérico das ciências e da filosofia. Ao invés de falar sobre sua música, ele fala sobre o que outras pessoas teriam dito sobre sua música.<sup>43</sup> (GERVASONI, 1998:1)

---

<sup>41</sup> Tradução deste autor. No original: “(...) confirms and celebrates an ongoing dialogue between the ear and the mind.” (BERIO, 2006:130)

<sup>42</sup> GERVASONI, 1998:1

<sup>43</sup> Tradução deste autor. No original: “He assumes the neutral tone of someone who talks about things he has only acquired a successive knowledge of, and has not himself generated. He borrows the generalizing languages of science and philosophy. Rather than talking about his music, he talks about what other people have said about his music” (GERVASONI, 1998:1)

Ainda assim, penso que essa atitude possa ser uma defesa, uma saída menos turbulenta ao lidarmos com o labirinto que é o nosso próprio processo criativo. Tenho o entendimento de que o processo de criação nos escapa o tempo todo e é efêmero, o tempo da composição é diluído em etapas que muitas vezes se entrelaçam. A ideia inicial, o rascunho, os planos e a concretização da obra, tudo isso se conecta pelo criador num processo intenso e, como dito, praticamente impossível de se reconstituir após seu fim. Sobre o ato criativo, Sérgio Rodrigo diz que “ele não se reduz a nenhuma relação imediata de causa e efeito com ideias pré-composicionais”<sup>44</sup>, pois há no trabalho do criador um constante processo de reflexão e ressignificação que o colocará, finalmente, sempre a “pelo menos um palmo das ideais primordiais às quais se relacionava”<sup>45</sup>. Gervasoni ainda nos apresenta em seu texto *The paradoxes of simplicity*:

O processo de pensamento que é exigido no ato composicional não pode ser equiparado com aqueles requeridos pelos pensamentos lógicos-hipotéticos-dedutivos, ou seja, pela lógica formal. A ideia de tempo que é inscrita na música, por exemplo, é diferente. Não consiste simplesmente de uma sucessão cronológica de unidades, mas sim de uma articulação mais complexa de eventos.<sup>46</sup> (GERVASONI, 1998:2. Tradução do autor)

Dessa maneira e a partir dessa reflexão, farei, em um momento oportuno desse texto, uma incursão sobre minhas próprias obras criadas juntamente do processo de escrita dessa dissertação e que se relacionam com as ideias que aqui aparecem e são discutidas. Tentarei contornar as soluções frias e impessoais descritas anteriormente, para tentar dar luz ao meu próprio processo.

### 3.3. Relações entre voz e instrumentos no século XX e XXI

Algo que sempre me chama muito a atenção são obras que abdicam em alguma instância do fator da inteligibilidade textual e se valem da voz como um instrumento integrado ao ensemble. Durante o século XX foram vários os compositores que trabalharam a partir dessa perspectiva, alcançando resultados interessantes e diversos.

Uma estratégia para destituir a inteligibilidade do texto, além do já descrito canto melismático no capítulo anterior, é a fragmentação silábica das palavras e suas

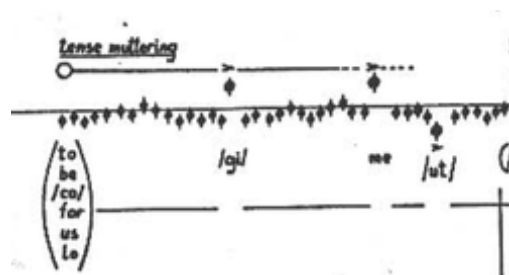
---

<sup>44</sup> RODRIGO, 2017:140

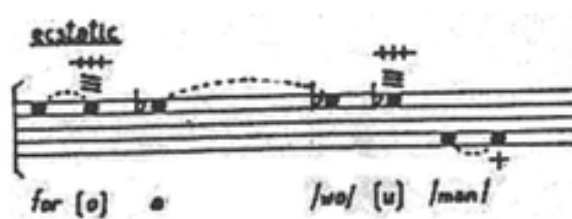
<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> No original: “The thinking processes that are required in a composing act cannot be equaled to those required by logic-hypothetical-deductive thinking, that is, by formal logic. The idea of time which is inscribed in music, for instance, is different. It does not simply consist of a chronological succession of units, but of a more complex articulation of events.” (GERVASONI, 1998:2)

consequentes explorações fonéticas. Luciano Berio, por exemplo, em sua *Sequenza III* fragmenta o texto utilizado nessa obra de maneira em que as palavras não são perceptíveis, o que, aliado a um determinado trato rítmico, articulatório e timbrístico criam um universo sonoro no qual a voz, por vezes, se passa por um instrumento percussivo ou até mesmo um trompete que alterna entre sordinas em notas longas, como nas figuras 19 e 20.



**Figura 19:** *Sequenza III*, Luciano Berio. Rápida alternância silábica em um registro grave sem altura definida produz timbres e texturas característicos que podem se assemelhar a sons percussivos.



**Figura 20:** *Sequenza III*, Luciano Berio. Alternância de sílabas sobre uma mesma nota, juntamente com o gesto de tampar e destampar a boca com uma das mãos (representado pelo símbolo da linha horizontal cortada perpendicularmente por traços verticais) podem se assemelhar a sonoridades de um trompete com alternância de sordinas.

Outra obra que abandona, dessa vez por completo, a inteligibilidade textual é *Aventures*<sup>47</sup> do compositor György Ligeti cujo texto “é composto por um inventário fonético, que não consiste aqui em um idioma artificial, mas em agrupamentos fonéticos que não possuem significado léxico em idioma algum” (OLIVEIRA, 2014:60). Dessa maneira, Ligeti consegue estabelecer momentos nos quais ora o seu inventário fonético sugere sonoridades típicas de alguma língua falada existente contando, inclusive, com articulações como risadas, suspiros e interjeições ofegantes,

<sup>47</sup> Para uma análise mais pormenorizada dessa obra, ver a dissertação *A escrita vocal nas obras Aventures de György Ligeti, Agnus e O King de Luciano Berio* de Laiana Lopes de Oliveira, 2014.

e ora com fonemas e técnicas vocais que façam os cantores se integrarem ao ensemble, como instrumentos. Sobre esta questão das interações entre voz e instrumentos em *Aventures*, Laiana Oliveira ainda nos diz:

Dentre as várias abordagens utilizadas por Ligeti para conexão e fusão de vozes e instrumentos podemos destacar a junção de timbres, diálogo entre camadas, e suporte às alturas da voz. Além disso, os materiais empregados na obra sofrem mudança através do alargamento, diminuição, e *morphing* (transição gradual). (OLIVEIRA, 2014:83)

Como prosseguimento, portanto, gostaria de entrar no âmbito de três análises de três diferentes obras que a mim me chamam a atenção por aspectos específicos. Obras de Liza Lim, Grisey e Lachenmann recebem o meu enfoque para que eu possa destrinchar aspectos das relações texto/música específicos em cada uma delas. Dou início a esta seção analítica, então, com a obra *Voodoo Child* (1989), da compositora australiana Liza Lim. Nesta obra pretendo revelar com mais pormenores as estratégias para se afastar da questão da inteligibilidade, para integrar a voz ao ensemble e para, de certa forma, refletir a dimensão semânticos do texto que guia esta composição a partir das técnicas e timbres utilizados.

### 3.4. Tipologias sonoras que projetam imagens poéticas em *Voodoo Child*

A obra em questão possui aproximadamente 10 minutos de duração, tendo sido concluída no ano de 1989, já não fazendo parte, portanto, nem dos movimentos de vanguarda do início do século XX, nem da já mencionada primeira geração do pós-guerra, em relação ao texto do capítulo anterior (Ver 2.1). O texto utilizado é o poema *To a Young Girl* da poetisa Sappho e está presente na peça em grego antigo, notado a partir de suas representações fonéticas para facilitar a leitura por parte da cantora.

Escrita para um grupo de câmara composto por Voz e sete instrumentistas, (Flauta/Piccolo, Clarineta, Violino, Violoncelo, Trombone, Percussão e Piano), Liza Lim já nos indica suas intenções de interação da voz com os instrumentos em sua nota de programa<sup>48</sup> que podemos ver a seguir:

O som imaginado do texto do grego antigo (no qual a pronuncia é questão de especulação) foi o força propulsora para a forma como tratei a diversa instrumentação. Eu tentei estabelecer vários pontos de contato e ambiguidade entre a cantora e os instrumentos em um espectro tímbrico indo do som ‘puro’ ao ruído distorcido. Assim sendo, o ensemble canta junto como um organismo complexo, cada parte sendo um

<sup>48</sup> Acessada através do link <https://limprogrammenotes.wordpress.com/2011/07/30/voodoo-child-1989/> no dia 07 de Dezembro de 2020.

aspecto indivisível da sonoridade da poesia. *Voodoo Child* procura achar uma analogia ao feitiço de amor e luxúria de Sappho – um universo vertiginoso de sensações quentes e frias formigando embaixo da pele – o rugido do sangue e do pensamento percorrendo pelos ouvidos – uma agitação incontrolável – e a claustrofóbica, inarticulação sufocada desses sentimentos. (LIM, 1990)<sup>49</sup>

Nessa breve nota a compositora também deixa claras suas ambições em relação à interação texto/música. Através do que Lim chama de analogia, há a busca de aproximar o universo musical “ao universo vertiginoso de sensações quentes e frias formigando embaixo da pele” (LIM, 1990), à todas as ondas de sensações descrita por Sappho no seguinte trecho do poema *To a Young Girl*:

*But my tongue is frozen, and at once  
a delicate fire flickers under my skin.  
I no longer see anything with my eyes,  
and my ears are full of strange sounds.*

*Sweat pours down me, and trembling  
seizes me all over.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>  
I am paler than grass, and I seem to be  
little short of death . . .<sup>50</sup>*

Em uma tradução para o português:

*Mas minha língua está congelada, e de uma só vez  
Um fogo delicado cintila sob a minha pele.  
Eu já não vejo mais nada com meus olhos,  
E meus ouvidos estão cheios de sons estranhos*

*Suor escorre em mim e tremendo  
Me apodera de tudo.  
Eu sou mais pálida que a grama e eu pareço estar*

---

<sup>49</sup> Tradução deste autor. No original: “The imagined sound of the ancient Greek text (whose pronunciation is a matter for conjecture) was the propelling force for the way in which I dealt with the diverse instrumentation. I tried to set up many points of contact and ambiguity between the singer and the instruments in a timbral spectrum ranging from ‘pure’ tone to distorted noise. As such, the ensemble sings together as a complex organism, each part an indivisible aspect of the sounding of the poetry. *Voodoo Child* seeks to find an analogue to Sappho’s spell of love and lust – a dizzying world of hot and cold sensations prickling under the skin – the roar of blood and thought coursing through one’s ears – uncontrollable shaking – and the claustrophobic, choking inarticulacy of these feelings.” (LIM, 1990)

<sup>50</sup> Constantine A. Trypanis, *The Penguin Book of Greek Verse* (London: Penguin Books, 1971), *apud* Liza Lim, *Voodoo Child for Soprano and Seven Instruments*. Ricordi Universal Music Publishing, 1990

*Mais perto da morte..*<sup>51</sup>

Portanto, mais importante do que trabalhar a partir da narrativa da poesia, Lim trabalha sobre a ideia da evocação de imagens no contexto sonoro, articulando timbres e texturas através de técnicas vocais e instrumentais, estabelecendo, assim, as relações texto/música. E é a partir dessas considerações que empenhei meu trabalho para vasculhar a partitura e sistematizar os meios de interação da voz com os instrumentos a fim de reconhecer este meio complexo que canta junto e deixa transparecer as sonoridades e imagens da poesia.

### 3.4.1. Técnicas e interações: as tipologias para a construção do universo sonoro da obra

Para me nortear nessa análise, decidi criar um sistema no qual, a partir da minha própria percepção, faço a separação de determinadas tipologias sonoras que possuem importante presença ao longo da obra e que considero fundamentais para construir as sonoridades almeçadas para a interação texto/música. Essas tipologias são as três seguintes: *sons trepidantes*, *glissandos* e *sons destacados*. Cada uma delas tem seu modo de realização em cada um dos instrumentistas e podem, também, se apresentar em interseções umas com as outras. Uma descrição mais detalhada é apresentada na Tabela 1 a seguir:

Sons Trepidantes	Glissandos	Sons Destacados
Frulatos e trêmolos em geral, sonoridades que geram instabilidade e oscilações. Na voz, em particular, eles geralmente são apresentados derivados do fonema /r/ e podem ser feitos através da garganta ou da língua.	Técnica de glissando varia entre os instrumentos. No piano e em alguns registros da flauta e da clarineta, o glissando não é muito fluido.	Sequência de notas destacadas através da articulação e de técnicas específicas.

**Tabela 1:** Tipologias sonora de *Voodoo Child*, Liza Lim.

Tendo listado essa série de tipologias separadamente, quero agora entrar no texto musical para ver mais de perto como Lim manipula seu discurso. Penso que o principal aspecto para criar os pontos de contato entre a voz e os instrumentos seja

<sup>51</sup> Tradução deste autor.

através da conexão das tipologias, ou seja, em cada uma delas há um modo de realização específico em cada instrumento e também na voz. Essa correspondência gera inevitavelmente uma aproximação entre a cantora e os instrumentistas, aproximação que é mais explícita em momentos texturais em que todos os integrantes estão concentrados em tocar/cantar uma mesma tipologia. É a partir desses processos que as imagens da poesia vão ser transpostas ao universo sonoro dessa obra e como exemplo disso, colo a seguir pontos de contatos entre cada uma das tipologias.

Nesse primeiro trecho, que é compreendido nos compassos 15 e 16 da obra *Voodoo Child* (ver Figura 21), podemos reparar uma textura que se inicia com violoncelo, a soprano e o trombone e tem como acréscimo o tímpano e o piano. A tipologia sonora dominante nesse trecho é a dos *sons trepidantes*. No violoncelo notamos a presença do trêmulo em praticamente todo o trecho e ainda é possível observar a técnica de arcada *jeté* que induz o instrumentista a soltar o arco sobre as cordas para que este repique de maneira livre. Na voz da soprano a tipologia do *som trepidante* se apresenta através também dos trêmulos e entre as várias maneiras nas quais esta técnica poderia ser realizada na voz, a compositora opta pela produção através da garganta (uma sonoridade que será muito presente ao longo da peça e será contraposta, eventualmente, pelo trêmulo de língua). O trombone também tem como técnica predominante nesse trecho o trêmulo (produzido com a língua), mas ainda apresenta uma sequência de notas rápidas, em fusas, repetidas em *staccato*. Tímpanos e piano apresentam predominantemente trêmulos nesse trecho. A seguir vemos a partitura na figura 21:

**Figura 21:** *Voodoo Child*, Liza Lim, compassos 14, 15 e 16. Trecho que evidencia o violoncelo, a soprano, os tímpanos e o piano.

O próximo trecho destacado na figura 22 compreende os compassos 42, 43 e 44 e nele vamos observar primeiramente a predominância da tipologia dos *glissandos* e ao fim da “frase” musical, como um arremate, os *sons destacados* se fazem presentes. Essa textura inicial é construída através de uma série de ataques descontraídos que desencadeiam glissandos e são orquestrados na flauta, clarineta, violino, violoncelo, trombone e percussão. Há uma riqueza tímbrica aparente pela variedade dos instrumentos e eventualmente pela maneira de produção sonora dos *glissandos* em cada um deles. E como finalização desse trecho, notamos a interação entre o violino e a voz através dos *sons destacados*, sequências de notas sempre articuladas. Há como último gesto da soprano algo muito interessante, notas articuladas em um glissando e ainda uma indicação de *quasi jeté*, técnica usual dos instrumentos de cordas friccionadas na qual o arco é lançado sobre as cordas gerando um rebote. Isso coloca a voz em uma dimensão ainda mais instrumental e revela de maneira mais evidente as intenções da compositora de fazer com que o *ensemble* realmente cante como um só organismo.

**Figura 22:** *Voodoo Child*, Liza Lim, compassos 42, 43 e 44. Textura de glissandos que se conclui com as notas destacas no violino e na soprano.

Gostaria ainda de dar destaque a dois outros recursos que apesar de não tê-los classificado como tipologias distintas, penso que sejam bastante presentes na obra, mesmo que de maneira secundária. O primeiro destes recursos é a microtonalidade. Durante toda a extensão da peça e perpassando todas as tipologias citadas anteriormente, os micro-tons são fundamentais para a estruturação harmônica, não sendo empregados apenas no piano, instrumento que em si impossibilita esse recurso. O segundo que gostaria de citar são os sons múltiplos. Claramente nos instrumentos de cordas e no piano, acordes são amplamente empregados e não se apresentam como uma técnica de instrumentação não-usual para o contexto desta composição<sup>52</sup>. Porém nos instrumentos de sopros, Lim faz um uso contínuo (preferencialmente em momentos mais delicados, de dinâmicas mais baixa) de técnicas estendidas como o multifônico e como cantar e tocar ao mesmo tempo, uma maneira de reproduzir polifonia nos sopros. Podemos ver uma amálgama desses recursos citados nos dois primeiros compassos da obra, na figura 23, nos quais soprano, trombone e tímpano

<sup>52</sup> Padovani e Ferraz no artigo *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance* (2011) definem o significado de técnicas estendidas e refletem sobre sua história.

apresentam trechos microtonais e a flauta é requisitada para cantar e tocar simultaneamente.

Figura 23: *Voodoo Child*, Liza Lim, compassos 1 e 2.

Trabalhando de maneira sistemática com essas tipologias, Liza Lim cria uma identidade sonora da obra como um todo. Essa identidade, por sua vez, irá se relacionar diretamente com a interações de texto e música a partir de imagens poéticas que pretendem ser projetadas.

### 3.4.2. As imagens poéticas no discurso musical

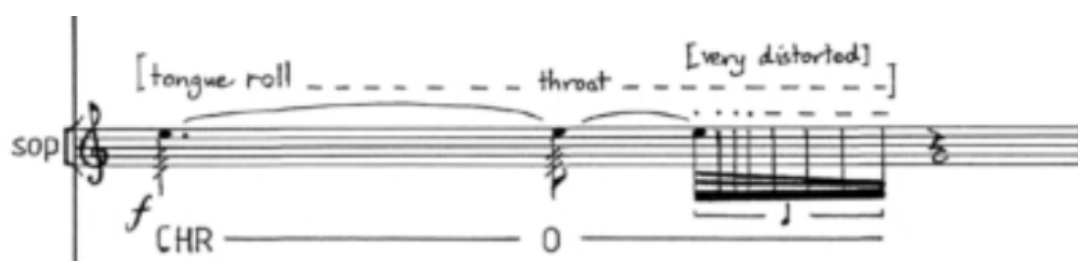
A compreensão das palavras, e do texto em geral, não é em si importante no decorrer da canção, mas as texturas resultantes pelo uso recorrente destas tipologias específicas criam uma identidade sonora determinada que vão, enfim, evocar as imagens poéticas do texto de Sappho, como os tremores no corpo, a língua congelada e os ouvidos repletos de sons estranhos. Isso só é compreendido a partir de um conhecimento prévio das palavras, mas de qualquer maneira posso inferir que o título da obra, *Voodoo Child*, existe como, também, uma ponte para construir os sentidos e reforçar a ideia da mulher cai no

feitiço de amor e luxúria de Sappho – um universo vertiginoso de sensações quentes e frias formigando embaixo da pele – o rugido do sangue e do pensamento percorrendo pelos ouvidos – uma agitação incontrolável – e a claustrofóbica, inarticulação sufocada desses sentimentos. (LIM, 1990)

A partir das três tipologias elencadas nesse texto, Liza Lim compõe a parte vocal a fim de aliá-las ao texto. O grego antigo é transposto de sua grafia original para

fonemas atualmente factíveis em ordem de facilitar a leitura e interpretação por parte da soprano, porém isso não significa necessariamente que Lim busca a inteligibilidade do texto e nesse caso penso que seja justamente o contrário. Ao analisar a partitura percebe-se claramente o predomínio do canto melismático, ou seja, a compositora *esquarteja* o texto delegando por muitas vezes longos fragmentos musicais para cada sílaba. A não-inteligibilidade, como já disse que acredito, é uma escolha de Lim e com isso o papel da soprano e de suas explorações técnicas passa a ser o de interpretar/transfigurar imagens poéticas de Sappho como a língua congelada, os ouvidos repletos de sons estranhos e os tremores. A seguir, detalho alguns momentos que ressaltam a não-inteligibilidade e a exploração tipológica especificamente na voz.

No primeiro exemplo, figura 24, pode-se notar que a voz no compasso 25 faz transição entre diversas formas de se realizar a tipologia dos sons trepidantes. A soprano ataca a sílaba /CHR/ executando um trêmulo de língua e quando faz a transição para a sílaba /O/ o trêmulo passa a ser produzido pela garganta, tendo uma mudança significativa de timbre e, por fim, o gesto é finalizado por um desacelerando articulado. Também podemos observar não muito longe na obra, compasso 28 e 29, uma frase mais longa na qual cinco sílabas são divididas em explorações tipológicas próprias. Começando com /R/ que a soprano ataca um trêmulo com a língua e percorre uma sequência de notas rápidas que desembocam na sílaba /Y/, que por sua vez é feita em glissando simultaneamente a um trinado por semitom que cresce até um ataque mais simples com apojatura de /PA/, com isso temos uma breve pausa de semicolcheia que consta dentro de uma quiáltera de sete e logo a frase é retomada com o ataque da sílaba /DE/ com uma bordadura a um glissando alcançando as duas sílabas finais, /DR/ e /O/, que repetem a mesma lógica do exemplo da figura 24.



**Figura 24:** *Voodoo Child*, Liza Lim, compasso 25. Exploração da tipologia de sons trepidantes na voz.

Figura 25: *Voodoo Child*, Liza Lim, compasso 28.

Como exemplo derradeiro desta parte, gostaria de evidenciar um trecho em um momento mais avançado da obra, no compasso 76, em que se vê mais uma vez o processo de longa exploração vocal de uma mesma sílaba. De início temos o /O/ que transita do glissando ao som trepidante, realizado nesse momento como um trêmulo de garganta, e se articula com o fonema /RR/ em um trêmulo de língua que é amalgamado a um glissando que culmina na vogal /E/ e esta fecha a longa frase com uma série de glissandos acentuados.

Figura 26: *Voodoo Child*, Liza Lim, compasso 76.

Liza Lim consegue criar com essas três tipologias sonoras gerais uma série de texturas e movimentos que geram dinamismo e complexidade à peça. Com os processos citados até aqui, criam-se modos de interação entre as tipologias e a obra ganha em “cores” e em interesse para o ouvinte que fica atento às múltiplas facetas que cada timbre proporciona. E em específico sobre o elemento vocal, a soprano é tratada nessa peça não necessariamente como uma emissora do texto que sobrevoa os outros instrumentos, mas como alguém que compõem conjuntamente com eles as texturas que evocam, finalmente, as imagens poéticas contidas na poesia. O texto é um material que *irriga* a criatividade musical de Liza Lim e que se apresenta na obra não com o foco em sua inteligibilidade e compreensão semântica, mas como um material que possibilita a soprano de imergir nas tipologias sonoras e seus movimentos subsequentes característicos dessa obra.

### 3.5. A estética da multiplicidade

#### 3.5.1. Contextualização

Ao longo dos dois séculos antecessores ao século XX, compositores exerceram seu ofício sob a égide do paradigma tonal, no qual o tonalismo e suas implicações regiam as obras compostas nesse período, por mais diversas que estas fossem<sup>53</sup>. Com rupturas estruturais sustentadas principalmente no dodecafonismo e no serialismo integral, o século XX construirá um caminho estético divergente de seus anteriores. A quebra com o tonalismo implicará em estéticas cada vez mais individuais, deixando de lado, portanto, a ideia de um paradigma teórico/estético geral que incida sobre os compositores desse tempo e espaço definidos.

Assim, a criação musical e seus criadores começam a absorver o conceito de *multiplicidade*<sup>54</sup> e a incorporar o diverso em sua prática. Alfred Schnittke (1934 – 1998), cunhou o termo *poliestilismo* “para explicar certos métodos e procedimentos criativos da música contemporânea” (MATTOS, 204:102) que, no caso, consiste em utilizar diversas técnicas composicionais de diversos períodos e estilos para ressignificá-las em uma nova obra. Schnittke relata:

Os compositores se apropriaram dos novos procedimentos para a exploração dramático-musical de questões eternas como a guerra, a paz, a vida e a morte. (...). Na realidade, seria difícil encontrar outra técnica musical que fosse tão bem adaptada quanto a poliestilística à expressão da idéia filosófica de continuidade. (SCHNITTKKE, 1998 apud MATTOS, 2004:103)

A partir do que é dito por Schnittke é possível constatar que, ao incorporar a diversidade, o compositor do século XX busca algo além de uma solução técnica ou de um mero artifício. A *multiplicidade* aparece como recurso para que cada artista consiga se aprofundar ainda mais nas questões urgentes do seu tempo. A próxima obra a ser analisada incorpora entre seus movimentos textos diversos de diferentes épocas, criando um discurso único sobre a temática da morte a partir dessa multiplicidade textual.

---

<sup>53</sup> Durante os séculos XVIII e XIX, diversidades em estilos musicais eram perceptíveis, principalmente, pelo fator geográfico. Música francesa, italiana ou germânica carregavam suas particularidades técnicas, harmônicas e formais que podem ser vistas em análises de um mesmo gênero, como comparar suítes ou sonatas, ou mesmo nas sutilezas das diferenças da *Chanson*, das canções italianas e do *Lied*.

<sup>54</sup> Ao me referir ao termo multiplicidade, quero dizer “multiplicidade como um princípio de convivência das diversidades” (MATTOS, 2004 :105)

### 3.5.2. O aprofundamento da reflexão criativa a partir da multiplicidade textual na obra *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil* (1998) de Gérard Grisey

A análise que se segue, dedica-se à peça *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil* de Gérard Grisey (1946 – 1998), composta para voz e 15 instrumentistas, e clarificar alguns de seus detalhes poéticos. Nessa obra, cuja tradução livre do título poderia ser *Quatro Cantos para Cruzar o Limiar*, o compositor pretende nos colocar frente a uma reflexão sobre a morte, ou, mais precisamente, sobre a passagem entre o estado de vida e o estado de morte. Assim Grisey apresenta-nos, no decorrer da peça, quatro textos diferentes, de autores e épocas diversas. A ideia é a de enriquecer o discurso musical agregando múltiplos pontos de vista acerca do limiar entre a vida e a morte, deixando com que a música, em seus timbres, harmonias e texturas, caminhe juntamente com as nuances do discurso textual. A esse respeito, Grisey nos diz em sua nota de programa:

Eu projetei as *Quatro Canções para Cruzar o Limiar* como uma meditação musical sobre morte em quatro partes: a morte do anjo, a morte da civilização, a morte da voz e a morte da humanidade. Os quatro movimentos são separados por curtos interlúdios, poesia sonora inconsistente, destinada a manter um nível de tensão ligeiramente superior ao silêncio educado mas relaxado que reina nas salas de concerto entre o fim de um movimento e o início do seguinte. Os textos escolhidos pertencem a quatro civilizações (cristã, egípcia, grega, mesopotâmica) e têm em comum um discurso fragmentário sobre a inevitabilidade da morte. A escolha da formação foi ditada pela exigência musical de contrapor a leveza da voz do soprano a uma massa séria e pesada e ainda suntuosa e colorida. (GRISEY, 2020:12)

Os quatro movimentos da obra se moldam, assim, a partir dos textos que lhes competem. O primeiro movimento, *A morte do anjo*, baseado em poesia do escritor francês Guez Ricord (1948 – 1988), busca encarar a dimensão mais religiosa e mística da morte e para isso Grisey transfere a densidade do poema para a música. Como dito pelo próprio compositor em sua nota de programa, a instrumentação da obra representa “uma massa séria e pesada” (GRISEY, 2020:12), portanto para além de seu efetivo instrumental – que colabora para construir de maneira mais assertiva o caráter solene e sombrio de seu primeiro movimento - Grisey introduz a obra com uma polifonia lenta, quase arrastada, e com um emaranhado de sons descendentes a parecer que estão sempre a buscar pelas profundezas. Assim o ouvinte imerge em uma dimensão temporal e sonora específicas até a entrada da soprano. Esta, por sua vez, irá conduzir o discurso através, quase sempre, de dois materiais principais: o primeiro deles é um conjunto de três notas em apoijatura, das quais a primeira e a

última se repetem e a nota central faz uma bordadura superior às outras. O segundo motivo é uma nota longa que tem como característica ora ser dobrada pelo trompete, ora ser dobrada pela flauta. Assim, a textura e os motivos se intensificam com o decorrer do movimento, atingem um ápice de energia e se encerram em uma referência etérea de seus momentos iniciais. A seguir, na figura 27, nota-se um sistema do primeiro movimento que sintetiza e exemplifica a textura e os motivos mencionados.

**Figura 27:** *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil - Movimento I*, Grisey, compassos de 97 a 100. Em vermelho o motivo da apojatura, em azul o motivo da nota longa, dobrada primeiramente pela flauta e a seguir pelo trompete, e a seta roxa que indica a textura polifônica sempre em movimentos descendentes.

O segundo movimento da obra é a *A morte da civilização* baseada em textos encontrados em sarcófagos egípcios do Médio Império. É bastante interessante reparar no que Grisey escreve sobre este movimento em sua nota de programa:

Lendo este longo catálogo arqueológico de fragmentos hieroglíficos encontrados nas paredes de sarcófagos ou em envoltórios de múmias, eu imediatamente senti o desejo de compor esta lenta ladainha. A música pretende ser diatônica, embora cheia de microintervalos e os tons dos acordes vêm do “desperdício” do primeiro movimento. (GRISEY, 2020:12 e 13)

Nota-se a palavra “ladainha”, pois esta remete a uma outra dimensão de religiosidade, diferente da descrita no primeiro movimento. Agora Grisey nos coloca em uma atmosfera muito mais estática, que se desdobra acerca dos textos do Egito antigo, de sarcófagos e múmias, como um recitativo lento. É uma obra que, para mim, traz à tona um certo arcaísmo e uma descrição sombria de algo que já existiu. No texto musical, nesse sentido, vemos o uso de duas estruturas repetitivas que perpassam a obra do início ao fim. A primeira delas é um motivo de três notas cujas estruturas rítmicas e melódicas apresentam variações sutis ao longo do movimento, sempre marcando a cabeça de cada compasso com um perfil ascendente. Sua orquestração também é variada, mas se além à harpa, percussões, violoncelo e contrabaixo (sempre em pizzicato, para esta ocasião). A segunda estrutura é a linha vocal, que se desenvolve – como já mencionado – como um recitativo, que circunda uma tessitura média e tem o caráter da insistência em notas repetidas. Portanto, a primeira estrutura se apresenta como um acompanhamento da segunda.

Um fator ainda relevante a ser observado nesse movimento para sua construção poética é a estrutura temporal geral, o tempo metronômico indicado no início referente à colcheia = 110/100 vai se reduzindo gradativamente até o último compasso, que se encerra em colcheia = 40/30. Nota-se, dessa maneira, que há um desacelerando estabelecido pelas marcas metronômicas, mas o mais interessante é que essa redução incide apenas na estrutura do acompanhamento, pois a linha vocal é sempre compensada com figuras rítmicas cada vez mais velozes. Isso cria uma sensação de dilatação temporal que nos coloca, como ouvintes, em uma atmosfera ainda mais lúgubre, arcaica e sombria. Evidencio a seguir, na figura 28, alguns destes pontos que apresentei.

**Figura 28:** *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento II*, Grisey, compassos de 29 a 32. Em vermelho, elementos constituintes do motivo de acompanhamento, em azul, a linha vocal que se remete ao estilo recitativo e em roxo, uma várias indicações de mudança temporal.

No terceiro movimento Grisey trabalha a partir de um texto da poetisa grega Erinna (século IV a.C.), que em uma tradução livre, temos o seguinte poema:

*No mundo abaixo, o eco em vão vagueia.*

*E fica em silêncio entre os mortos. A voz se espalha nas sombras.*

E em sua nota de programa, o compositor revela:

Vazio, eco, voz, sombra de sons e silêncio são tão familiares ao músico que eu sou, que essas duas linhas me pareciam esperar um tradução musical. Por tantos séculos eles não teriam mudado nada em nosso luto? (GRISEY, 2020:13)

A poesia de Erinna provoca Grisey com suas imagens poéticas e com isso se dedica de maneira especial para evoca-las. Podemos encontrar em seu decorrer as referências ao eco, ao vazio, às sombras e à voz e é isso que pretendo explicitar a partir de minha interpretação analítica.

Podemos dividir o terceiro movimento em duas partes, sendo a primeira do início até o compasso 41 e a segunda parte do compasso 41 ao fim. Sobre a primeira

parte, duas texturas que coexistem e formam conjuntamente uma heterofonia. A primeira é tocada pela voz, flauta, trompete, violino, violoncelo e vibrafone e se consiste em uma linha melódica de perfil geral descendente e com a característica rítmica de se iniciar com figuras rápidas e se alargar ao longo de sua exposição. Com uma qualidade harmônica compartilhada – as mesmas notas perpassam pelas linhas desses instrumentos – essa textura já se apresenta por si só heterofônica. A segunda textura fica à cargo dos outros instrumentos do ensemble e se consiste basicamente em notas longas com envelopes de dinâmicas. É válido ressaltar que essas notas sustentadas na textura dois são sempre derivadas das linhas melódicas que são descritas na textura um. Para essa primeira parte, ficam reservadas as três primeiras frases do poema e aqui interpreto que esta primeira textura referida é construída para evocar a imagem do “eco”, a linha melódica que se reverbera em vários instrumentos e é estendida através do tempo e espaço. A segunda textura que é construída simultaneamente é uma representação das “sombras de som e silêncio” referidas por Grisey, com suas notas sustentadas sendo lastros da harmonia das linhas melódicas superiores.

À segunda parte desse movimento destina-se a frase final do poema, “a voz se espalha nas sombras” e assim o único material presente nessa seção final é o das notas longas, que seguem sendo um lastro, sombras da voz. A parte vocal faz uma linha descendente cromática, que sai de um sol<sup>#3</sup> e vai até um lá<sup>2</sup>, ou seja, uma sétima maior. Isso, ao meu ver, é bem representativo, pois o canto está se espalhando, se diluindo nas sombras, que neste caso são as harmonias graves sustentadas pelo ensemble. As figuras 29 e 30 mostram exemplos das duas partes desse movimento, respectivamente a primeira e a segunda.

**III - D'après Erinna**

**1**  $\text{♩} = 80$

The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vl.), Voice (Voix), Saxophone 1 (Sax. 1), Saxophone 2 (Sax. 2), Violoncello (Vcl.), Percussion 1 (Perc. 1), Clarinet B.1 (Clar. B. 1), Clarinet B.2 (Clar. B. 2), Clarinet Bass (C. B.), Percussion 2 (Perc. 2), Tubas (Tub. T. and Tub. B.), and Percussion 3 (Perc. 3). The score is marked with dynamics such as *ff*, *f*, *p*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 80$ . The key signature has one flat. The score is divided into sections by red and blue boxes.

**Figura 29:** *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil – Movimento III*, Grisey, compassos iniciais. Em vermelho, a textura das notas rápidas em heterofonia e em azul, a textura de notas longas com seus envelopes dinâmicos.

**Figura 30:** *Quatre Chants Pour Franchir le Seuil - Movimento III*, Grisey, compassos de 45 a 48. Representa a segunda parte do movimento, na qual a voz descreve uma melodia sempre descendente e o ensemble sustenta notas longas.

A quarta canção de Grisey é a mais longa delas e pode ser dividida em duas grandes partes antagônicas, uma como consequência da outra. Também em sua nota de programa, o compositor explicita certas características deste quarto movimento, *A morte da humanidade*:

Rajadas, chuva torrencial, furacão, dilúvio, tempestade, hecatombe, esses elementos dão origem a uma grande polifonia onde cada camada segue um caminho de tempo próprio. Quase como uma quinta canção, novamente "diatônica", a doce canção de ninar que sela o ciclo não se destina ao adormecer, mas ao acordar. Música do amanhecer de um finalmente livrar-se a humanidade do pesadelo. (GRISEY, 2020:13)

A primeira das duas grandes partes materializa em música, através da referida grande polifonia, a profusão de catástrofes, o cataclismo que trará o fim à humanidade. Rápidas rajadas orquestradas em graves e agudos, ataques de notas longas em *fff* nas tubas, o ritmo incessante das percussões criam, juntamente com a linha vocal que os perpassa fragmentada ora em notas longas, ora em rápidos saltos intervalares, a grande seção polifônica com, ao meu ver, toda a intensidade necessária para representar o cenário apocalíptico imaginado por Grisey e inspirado nos textos

da Epopeia de Gilgamesh. Essa textura se desfaz gradativamente até se tornar rarefeita, tendo as notas longas como único material restante. A partir desse momento, Grisey nos introduz à sua segunda parte da obra, contrastante, mas que ainda assim parece surgir das cinzas deixadas pelo cataclismo que a precedeu. Diatônica, como o próprio compositor comenta, a parte final dessa grande obra traz a luminosidade da esperança até então escondida, representando o ciclo vital em que a morte dá lugar ao renascimento, ou ao acordar, como dizem as palavras de Grisey. O trecho do poema reservado para esta parte da obra é o seguinte:

*Eu olhei em volta:  
o silêncio reinou!  
Todos os homens eram  
transformado em barro;  
E a planície líquida  
parecia um terraço.*

*Eu abri uma janela  
E o dia caiu sobre minha bochecha.  
Eu caí de joelhos, imóvel,  
E eu chorei ...  
Olhei para o horizonte do mar, do mundo ...*

O trecho final do poema, portanto, revela-nos a esperança para além da morte, ou melhor, revela-nos o paraíso que só poderia ser alcançado através da morte. Essas figuras de brilho, esperança e horizonte são realçadas no discurso musical através da textura do *ensemble* que cria um acompanhamento em um registro agudo com dinâmicas e timbres suaves, enquanto ligeiras alterações microtonais somam uma sutil sensação de instabilidade. A voz perpassa os instrumentos com uma melodia melismática e se detém especialmente na palavra *immobile* criando o ponto culminante desta seção. Apenas para ressaltar a curiosidade, a palavra imóvel (*immobile*) se torna, desta maneira, a palavra do poema que, em melodia, contém o maior movimento e tal procedimento composicional permite-nos especular que o compositor quis dar a dramaticidade ao ato em que o eu-lírico, apesar de imóvel contempla, finalmente, um mundo novo.



*Quatre chants pour franchir le seuil* se apresenta como uma obra diversa e ao mesmo tempo interligada. Seus múltiplos textos convergem em um único tema, que é a morte. As particularidades individuais de cada um deles são exploradas em música em seus respectivos movimentos, criando a possibilidade de percorrer nuances emocionais do fenômeno de se cruzar a fronteira da vida. As imagens poéticas presentes nos textos são, ao meu ver, sempre interpretadas com bastante sensibilidade por Grisey e transpostas para o discurso musical de maneira muito engenhosa, dialogando com os seus significados culturais de morte, sombras, ecos, vazios, silêncios e tantas outras imagens poéticas que perpassam *Quatre chants pour franchir le seuil*.

### **3.6. Politextualidade**

#### **3.6.1. Introdução**

A politextualidade no século XX se apresenta como consequência dessa estética de multiplicidades e consiste em múltiplas obras textuais que são cantadas/apresentadas simultaneamente, assim como na já antiga prática da renascença citada no primeiro capítulo dessa dissertação, item 1.2.1. Nos séculos XX e XXI, porém, a politextualidade vai ao encontro de desejos estéticos e reflexivos próprios do artista contemporâneo, que explora intimamente as possibilidades dessa técnica.

Uma dessas inúmeras possibilidades ao concatenar diversos textos em uma obra musical é a de trazer ao discurso artístico variados pontos de vista acerca de uma mesma reflexão ou assunto e, dessa maneira, criar um fluxo em que discursos textuais e musicais se encontrem, se choquem e se conciliem. Como expoente desses ideais artísticos na contemporaneidade temos os teatros musicais do compositor Beat Furrer, dos quais Alexis Porfiriades faz uma abordagem geral de como a politextualidade funciona como um agente fundamental na construção do discurso musical desse compositor. Ao comentar obras de bases mitológicas como *Die Blinden*, *Narcissus* e *Begehren*, ele diz:

O mito fornece uma base para a obra, enquanto a justaposição de textos de diferentes escritores de diferentes períodos opera na abertura da narrativa principal. As diferentes

camadas textuais, de acordo com o compositor, devem sempre sobrepor-se umas às outras. Assim, essas camadas estão em constante movimento, ocupando alternadamente o primeiro plano, tornando possível a constante mudança de perspectiva entre o público e o íntimo, o externo e o interno que está entre as preocupações centrais de Furrer.<sup>55</sup> (PORFIRIADES, 2009:2 e 3)

A politextualidade abarca, assim, as possibilidades de construir um discurso artístico mais aberto, no qual diversas vozes edificam a obra musical e contribuem para o desenvolvimento desta prática composicional no século XX. A seguir, irei analisar a obra *Got Lost*, de Helmut Lachenmann, para soprano agudo e piano para ressaltar seus aspectos politextuais e suas reverberações na poética do compositor.

### 3.6.2. A sobreposição de textos, línguas e sentidos na obra *Got Lost* (2007/08) de Helmut Lachenmann

A obra *Got Lost* (2007/08) do compositor Helmut Lachenmann (1935) é escrita para soprano aguda e piano e conta com a presença de três textos diferentes, sendo eles *Der Wanderer*, em alemão, de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), *Todas as cartas de amor são ridículas*, em português, de Fernando Pessoa [Álvaro de Campos] (1888 – 1935) e o seguinte texto, em inglês, encontrado em um elevador pelo próprio compositor em Berlin, 2001:

*Today my laundry basket got lost.  
It was last seen standing near the dryer.  
Since it is pretty difficult to carry the laundry without it  
I'd be most happy to get it back.*

Em uma tradução para o português:

*Hoje perdi minha cesta de roupas sujas.  
Ela foi vista pela última vez perto da secadora.  
Como é bem difícil de carregar as roupas sujas para a lavanderia sem ela,  
Eu ficaria muito feliz em recupera-la.<sup>56</sup>*

<sup>55</sup> Tradução deste autor. No original: “The myth offers a basic story-line, while the juxtaposition of texts from different writers and historical eras, aim at opening up the main plot. The different textual layers, according to the composer, should always have the ability to overlap with one another. Thus these layers are constantly in motion, interchangeably occupying the foreground, rendering possible the constant shift of perspective between the public and the intimate, the external and the internal which is amongst Furrer’s central concerns.” (PORFIRIADES, 2 e 3)

<sup>56</sup> Tradução deste autor.

De início, é curioso reparar que temos dois textos de escritores do cânone da literatura mundial, Nietzsche e Pessoa, e um texto completamente trivial, achado preso em um elevador no qual seu autor anônimo, sem quaisquer pretensões literárias, busca por sua cesta de roupas sujas perdidas. Então, temos já na escolha dos textos uma busca por contrastes por parte de Lachenmann, que vai criar seu discurso musical a partir da heterogeneidade intrínseca aos textos e das individualidades dos mesmos. Em sua nota de programa, o compositor diz:

A formação expressiva dos fonemas notados e de suas formas de articulação decorre, não menos, do caráter dos textos que estão no cerne desses trabalhos e dos quais esses fonemas são desenhados. As evocações não inteiramente indiferentes de Nietzsche (no diálogo interno) de um errante sonhador em território intransponível e perigoso; O desprezo auto-subvertido de Pessoa pelo aparente ridículo das cartas de amor; finalmente, a nota pedindo informações sobre o cesto de roupa suja perdido descoberta na parede de um elevador em uma pousada em Berlim, que é o único "lamento" verdadeiramente *cantabile* nesta obra.<sup>57</sup> (LACHENMANN, 2015:IV)

Portanto, vemos a intenção do compositor de tratar de maneira diferenciada cada um dos textos, de imprimir suas particularidades semânticas e fonéticas no discurso musical. Ainda é importante, pra já, ressaltar um aspecto da interação entre instrumento e voz. Lachenmann desde a nota de programa deixa claro que execução dessa obra não deve ser tratada como uma melodia acompanhada, mas sim como dois instrumentos solistas que, como a natureza de todo diálogo, se entendem e desentendem, ou seja, um “jogo” cambiante de protagonismos:

Além disso, a parte do piano não deve ser abordada de forma menos solística do que a parte vocal. Não existe um único compasso em que o piano possa ser entendido como um instrumento de acompanhamento. O piano deve adotar um perfil tão alto quanto o da voz de soprano na ação musical e deve, mesmo ocasionalmente, forçar seu caminho para o primeiro plano musical.<sup>58</sup> (LACHENMANN, 2015:IV)

---

<sup>57</sup> Tradução deste autor. No original: “The expressive formation of the notated phonemes and of their forms of articulation follows not least from the character of the texts which lie at the heart of these work, and which these phonemes are drawn. Nietzsche's not entirely unpathetic evocations (in internal dialogue) of an imaginary wanderer in impassible and dangerous territory; Pessoa's refrain-like self-subverting contempt for the apparent ridiculousness of love letters; finally the note appealing for information about lost laundry basket discovered on the wall of a lift in a Berlin guesthouse which is the only truly *cantabile* sung "lamento" in this work.” (LACHENMANN, 2015:IV).

<sup>58</sup> Tradução deste autor. No original: “The piano part, moreover, is to be approached no less soloistically than the vocal part. There is not one bar in which the piano maybe understood to be an accompanying instrument. The piano must adopt a profile as high as that of the soprano voice in the musical action and must even occasionally force its way to the musical foreground.” (LACHENMANN 2015:IV).

Entrarei agora em detalhes analíticos da obra, visando explicitar a simultaneidade politextual e suas estratificações a partir de diferentes técnicas composicionais.

De maneira geral, pude dividir a obra *Got Lost* em duas grandes seções, sendo a primeira seção do início até o compasso 151 e a segunda seção do compasso 152 ao fim. Sobre a primeira grande parte, irei fazer apenas uma descrição pontual, meu foco será analisar com mais profundidade aspectos da segunda grande seção da obra.

A música se inicia com uma exploração fonética pormenorizada do texto de Nietzsche e esta é prolongada até o fim da primeira seção. Voz e piano atuam em um jogo de aproximações e afastamentos no qual o piano às vezes colabora e prolonga gestos da voz, através de técnicas não-convencionais para o instrumento (como notas abafadas ou glissandos e outras ações nas cordas) ou mesmo com sua própria voz, replicando fonemas, ou por vezes “disputa espaço” através de gestos e dinâmicas bruscas, como clusters e sustentação de grandes ressonâncias por pedal. Esse “jogo” musical, portanto, se prolonga nos primeiros 151 compassos da obra e, como já dito, explora basicamente os fonemas contidos no texto de Nietzsche, tornando-o o mais fragmentado da obra. A seguir, nas Figuras 33 e 34, apresento dois exemplos dessa primeira grande parte.

Com seu início no compasso 152, a segunda grande parte da obra se prolonga até o fim e nela Lachenmann explora, além do texto de Nietzsche, os outros dois textos citados anteriormente. Como temos apenas uma cantora para a performance da obra, a simultaneidade politextual se dá em um nível virtual, no qual os diversos textos se intercalam em um único contínuo sonoro. Diferentes técnicas são usadas em cada um dos textos com duas consequências principais. A primeira delas diferencia os textos enquanto sonoridade e assim estabelece as distinções das camadas textuais que criam a ideia da polifonia. A segunda é da ordem da interpretação semântica, na qual Lachenmann atribui diferentes modos de emissão vocal para cada texto, tendo em vista sua interpretação pessoal dos mesmos. O texto de Pessoa se apresenta como o mais próximo da emissão da voz falada, onde o compositor busca a reprodução fonética do português sem a sua fragmentação em partículas, ou seja, a real inteligibilidade das palavras, e o texto do bilhete encontrado no elevador é elevado ao patamar de um *lamento cantabile* através de uma voz empostada que descreve uma linha melódica sempre entrecortada pela intervenção dos outros textos (ou do piano). Essas características podem ser vistas na figura 35.

für Sarah Leonard

## GOT LOST

Helmut Lachenmann, 2007/08

♩ = 66

„*appassionato*“ *f* *pp* *subito senza espressione* *pppp* *poco marcato* *ff* *p < „ff“ >*

ph. A. *fff* *p < „ff“* *pppp*

*pp* *mp* *p* *pp* *pp*

*durch halb geschlossenen Mund einatmen* *p* *ff* *ff* *pp* *pp*

u e] F[i ü u o u i] H[a] F[u y]

Ed. Breikopf 9007 © 2015 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-3) features a vocal line in 4/4 time with lyrics 'F [ü] F[u o y] F[ü o]'. It includes dynamic markings such as *pp*, *pppp*, and *ff*, along with performance instructions like 'subito senza espressione' and 'poco marcato'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a triplet and a left-hand part with a triplet. The second system (measures 4-6) features a vocal line in 3/4 time with lyrics 'u e] F[i ü u o u i] H[a] F[u y]'. It includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *p*, and *pp*, and performance instructions such as 'durch halb geschlossenen Mund einatmen'. The piano accompaniment continues with a right-hand part and a left-hand part, both featuring triplets.

**Figura 33:** *Got Lost*, Lachenmann, compassos iniciais. É possível notar a extrema fragmentação fonética do texto de Nietzsche. É também interessante reparar que para a parte do piano, no compasso 1, está indicado o uso da própria voz para antecipar o gesto da cantora.

47

(O) → A N NN A E

(in den Flügel) *ff*

*a tempo*

*leggiro stacc.*

*ff*

*15<sup>ma</sup>*

*stacc.*

*Red.*

*Sost.*

49 =  $\text{♩} = 42$

(E) E U

*ff*

*sempre quasi martellato*

*mf*

*mp*

*Red.*

*Sost.*

Breitkopf EB 9007

**Figura 34:** *Got Lost*, Lachenmann, compassos 47 a 49. Neste recorte da partitura é possível notarmos as intervenções do piano que atravessam a voz em um discurso, aqui, menos “colaborativo”, com acordes em dinâmicas fortísimas e gestos escalares que contrastam com as longas notas da linha vocal.

10'51"

(♩ = 48)

31

152 *fff* ng'

*ff* TO DAY

*p*

*ff* TO DA S

M

154 *f* AS CAR TA S

(M) Y

*p* *f* ng' *p* *fff*

*ff* CA R TA S DE A

L LAU N DRY

*fff* *p* *p* *fff*

(Red.)

(Sost.)

Breitkopf EB 9007

**Figura 35:** *Got Lost*, Lachenmann, compassos 152 a 155. Início da segunda grande parte da obra na qual é possível reparar o tratamento diferenciado para os dois textos. As palavras em português referentes ao poema de Pessoa aparecem sem altura definida em uma clave percussiva e as palavras do bilhete aparecem de uma maneira mais tradicional de canto.

Há na partitura vocal dois sistemas, dos quais o inferior é sinalizado com a clave de sol e dedicado aos gestos de alturas definidas e o superior é sinalizado com a clave de percussão e reservado a todo tipo de ação sem altura definida. No sistema superior, portanto, há uma diversidade de cabeças de notas em que cada uma delas representará um modo diferente de emissão vocal, sendo as principais delas a cabeça de nota quadrada prolongada por haste, que representa consonantes isoladas sem alturas, e a cabeça em *x*, que representa o tom da voz falada. Dessa maneira, Lachenmann cria um sistema que o permite aprofundar e explorar as possibilidades fonéticas dos textos e, eventualmente, criar uma paleta maior de timbres que, inclusive, se conectam por vezes com gestos e ações do piano. Isso é essencial para determinar de maneira mais precisa as diferenças timbrística entre os textos que o compositor estabelece ao longo da peça. A seguir irei examinar dois trechos da partitura para poder ressaltar algumas características dessa obra.

Para me aprofundar na politextualidade virtual de Lachenmann, gostaria de voltar a atenção ao trecho entre os compassos 156 a 162, na figura 36, onde penso ser importante examinar principalmente a parte vocal. É possível reparar a presença de dois textos distintos, dispostos, também, em dois pentagramas distintos, para criar duas sonoridades diferentes de acordo com as características já descritas anteriormente nessa análise. Os textos são, pois, os seguintes: *amor são ridículas*, proveniente da poesia de Pessoa e *basket got lost*, proveniente do texto do bilhete. Como já dito nos parágrafos anteriores, o texto de Fernando Pessoa habita o campo da sonoridade da voz falada e o texto do bilhete ocupa o lugar do canto e o que é mais interessante reparar nesse trecho é o constante câmbio entre esses dois universos. Apenas nos compassos do sistema superior, já vemos que a voz conclui a palavra *amor*, transita brevemente para a nota si bemol enquanto canta uma parte da primeira sílaba da palavra *basket* e imediatamente volta para o texto de Pessoa com a palavra *são* no registro falado. Se mantivermos o olhar atento, será possível perceber que esse tipo de interação rápida entre os textos continua, nos compassos 160 e 161, o compositor articula a letra final da palavra *got* e sua palavra sequencial *lost* e já no compasso 162 o poema de Pessoa retorna com a continuação da palavra *ridículas*.

32

156

„basket“

„ridiculas“

„got lost“

-MO R SÂO RR RI

BA A A S A S KE GO T

ph. A.

S „ff“

fff

fp

fff

ff

f

f

pp

Sost.

159

ff

ng' „ff“

ng'

mf

- S T -DI CU LA

- T LL O

f

Ad.

**Figura 36:** *Got Lost*, Lachenmann, compassos 156 a 162. Trecho no qual é possível ver analiticamente a politextualidade virtual.

No próximo trecho analisado, gostaria de ressaltar, para além das características politextuais, alguns detalhes das relações entre a voz e o piano. Nos compassos de 187 a 191, na figura 37, o compositor ainda explora a politextualidade

virtual através da poesia de Pessoa e do texto do bilhete, este último sendo apresentado como melodia, ou melhor, como fragmentos melódicos e são justamente por esses fragmentos que o piano se relaciona com a voz nesse trecho reverberando as notas melódicas. Como um eco, sempre com ataques ligeiramente defasados em relação aos ataques da voz, o piano toca notas abafadas (representadas por cabeças de notas em losango) que prolongam as mesmas notas do canto, criando uma espécie de heterofonia. Há no fim do compasso 191 outro recurso recorrente na obra em que a parte do piano requisita o uso da voz do instrumentista para emitir o fonema /f/ e amplificar o mesmo gesto que acontece na parte da cantora.

A obra *Got Lost* se estende e múltiplos exemplos, como os já citados, aparecem para construir um discurso musical intenso entre voz e piano. Para além disso, Lachenmann amplia as possibilidades da obra politextual através dos múltiplos textos cantados por uma mesma cantora em um fluxo contínuo, em um constante cambio entre os diversos universos semânticos sempre diferenciados por tratamentos musicais específicos, como dimensões da fragmentação textual ou registros entre fala e canto. E sobre os próprios universos semânticos, é fascinante podermos imergir nas interpretações pessoais do compositor e compreender, inclusive, um certo senso de humor no qual a consagrada obra de Pessoa se revela em um estilo de recitação enquanto um texto de bilhete encontrado em um elevador ocupa o espaço da melodia, do *cantabile*.

38  
187

*mp* *f* (Sprechton)  $\text{♩} = 54$

- DING - RR - TA [i]NG IN

*f* *ff*

(Sost.) Sost.

189

ng' ng' (geflüstert) *p* *ff*

DE A MO R - DICOLA

F RON T O F - F THE

ph. A. *p* *ff*

(fast erstickt)

(Sost.)

Figura 37: *Got Lost*, Lachenmann, compassos 187 a 191. Trecho que explicita alguns pontos de contato entre a voz e o piano.

## **4. *the winter is not too sad*: relações do intérprete com sua própria voz**

### **4.1. Contexto**

A obra *the winter is not too sad* foi escrita por mim para violão solo com utilização de recursos vocais do próprio instrumentista e foi encomendada por ocasião do CEME Festival (Contemporary Encounters Meitar Ensemble) promovido pelo Meitar Ensemble em Tel Aviv, Israel. Foi estreada durante o Festival, em um concerto, pelo violonista israelense Nadav Lev no espaço Levontin 7 em Tel Aviv. Na ocasião, eu já estava com o meu curso de mestrado em andamento e aproveitei da situação de encomenda para por em prática minhas reflexões sobre possíveis interações entre texto e música, voz e instrumentos.

Uma imposição do Festival foi a instrumentação, a obra deveria obrigatoriamente ser para violão solo, à parte disso me foram dadas todas as liberdades desde que o intérprete concordasse com as decisões composicionais tomadas. Assim, estabeleci um breve contato, através de trocas de *e-mails*, com o violonista Nadav Lev, que reforçou que eu poderia me sentir à vontade quanto às técnicas e estéticas empregadas na obra. Ao longo do texto que se segue, pretendo descrever mais detalhadamente os pormenores técnicos, bem como apresentar minhas concepções estéticas, sempre tendo como objetivo elucidar meu trato das relações texto/música.

### **4.2 – Processo composicional geral**

O processo que se sucedeu à encomenda foi breve, devido aos prazos do CEME Festival e a obra em questão foi composta em aproximadamente um mês e estreada aproximadamente 25 dias após sua conclusão, resultando em um trabalho muito intenso e proveitoso. Dessa maneira, tive que estabelecer uma rotina rigorosa de trabalho que me permitisse realizar tal processo de criação em um prazo tão reduzido. Detalho a seguir as memórias reminiscentes desse processo.<sup>59</sup>

---

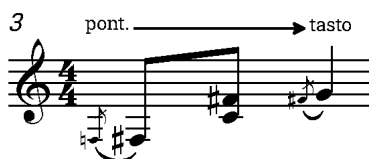
<sup>59</sup> Sobre reflexões mais profundas sobre processo criativo ver texto *E por falar em composição...* de Sérgio Rodrigo, 2017

Tenho em minha trajetória na música uma experiência extensa como violonista, para além da já referida formação como compositor. Isso possibilitou que eu tomasse alguns atalhos ao abordar o instrumento. Consegui, desde o início, definir certas técnicas que eu não gostaria que estivessem presentes na peça, ou melhor, sabia desde o início que articular um determinado discurso coerente que envolvesse em quase sua totalidade *técnicas estendidas de exploração de ruídos ao instrumento*<sup>60</sup> me demandaria muito mais tempo de composição, algo que eu não tinha, apesar da ideia me atrair.

Dessa maneira, com o violão em mãos, resolvi começar meu processo a partir de explorações harmônicas e depois de um breve período testando possibilidades de escordatura, deixei de lado essa possibilidade e comecei a procurar gestos ou harmonias que pudessem me servir de base para um desenvolvimento extremo, ou seja, para explorações e reiterações variadas de um mesmo material musical. Foi a partir desse processo de improviso e experimentação que cheguei ao tricorde de Fá#, Dó e Sol (Figura 38) e no conceito gestual de bordaduras (Figuras 39 e 40) e assim desenvolvi a obra.



**Figura 38:** Acorde da peça *the winter is not too sad*.



**Figura 39:** Um exemplo da incorporação de bordaduras.

<sup>60</sup> Ver artigo de Padovani e Ferraz, *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance* (2011).

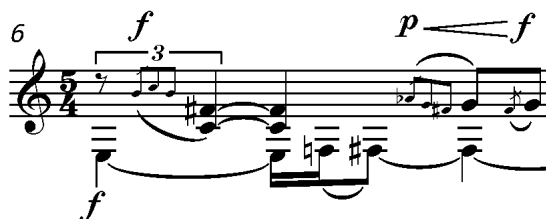


Figura 40: *the winter is not too sad*, compasso 6. Outro exemplo da incorporação de bordaduras.

#### 4.2.1. Forma

Sobre a forma dessa peça, posso dizer que é dividida em três grandes estruturas que diferem em suas funções. A primeira delas, do compasso 1 ao 27, apresenta materiais essenciais da obra e curtos desenvolvimentos na intenção de instigar os próximos passos. Do compasso 28 ao 52, há uma seção de estabelecimento, desenvolvimento e dissolução de um *moto-perpétuo* que se constitui basicamente de um baixo em um Fá# repetido em semicolcheias em contraponto a bicordes mais agudos que fazem ligeiras flutuações harmônicas. É nessa seção que são introduzidos os recursos vocais e a elaboração da primeira palavra do texto. Essa questão será vista com mais profundidade mais a frente. Considero o compasso 53, figura 41, como um ponto de transição, seu gesto ascendente mais alongado termina de dissolver o *moto-perpétuo* da seção anterior, deixando a nota Si de ressonância para a continuação da próxima seção. Entre os compassos 54 e 82 compreende-se a seção final da obra, na qual todos os materiais utilizados até então são reapresentados em uma atmosfera mais etérea e com uma contraposição harmônica ao acorde inicial, a fim de dar destaque ao texto que nesse momento será recitado na íntegra, pela primeira e única vez.



Figura 41: *the winter is not too sad*, compasso 53. Ponto de transição referido.

#### 4.2.2. Relações texto/música

Essa obra consiste em uma interação entre o violão, a própria voz do instrumentista e, conseqüentemente, as relações semânticas do texto utilizado. Pelo fato de trabalhar com um violonista sem especializações ou formações em canto, impus a mim mesmo certos limites criativos ao lidar com a voz para ter como resultado uma obra que fosse acessível e desafiadora para qualquer instrumentista da área.

O texto utilizado para a composição é de minha autoria, feito exclusivamente para essa obra, uma breve frase que podemos ler a seguir:

*the winter is not too sad, when it becomes part of everything*

Temos a seguinte tradução:

*o inverno não é tão triste quando se integra a tudo*

Diante dessa pequena poesia, vi-me a frente de duas reflexões. A primeira delas, era de como imprimir à música o caráter melancólico e a sutileza penetrante que esta frase em mim evocava, através de aspectos técnicos como harmonia, textura, ritmo e agógica. A segunda reflexão, talvez também já como consequência da primeira, era a de como lidar tecnicamente com a voz para que ela materializasse o texto da maneira mais instigante possível.

Há sempre subjetividade ao relacionar emoções e sentimentos aos aspectos técnicos da música, e no caso da obra em questão tive que me posicionar quanto às minhas escolhas. Ao estabelecer a harmonia nos acordes de Fá# - Dó – Sol e de Dó – Ré – Sol/Sol# - Lá# - Ré#, tento captar algo dessa melancolia sutil através, principalmente, dos vetores intervalares<sup>61</sup> dessas duas entidades harmônicas. Sobre as texturas presentes na peça, tentei criar, em sua primeira seção, momentos mais heterogêneos que, como já disse no tópico anterior, buscassem dar algum tipo de vislumbre do que estaria por vir. Porém, o que é principal em relação às texturas dessa seção é uma construção polifônica (figura 42), remetendo, mesmo que de maneira

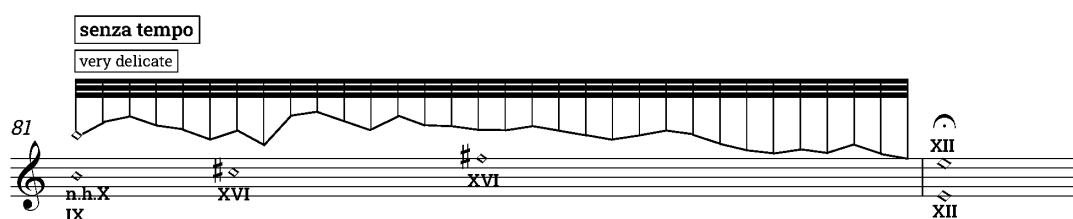
---

<sup>61</sup> O primeiro acorde possui como vetor intervalar 10011 e o segundo acorde 010020, ou seja, há intervalos mais “ásperos” como a segunda menor e a quarta aumentada no primeiro acorde e intervalos mais “suaves” no segundo acorde como a segunda maior e duas quartas justas. Claro que essas atribuições de adjetivos passam pelo meu próprio filtro, minha subjetividade. Para melhor se aprofundar em vetores intervalares, ver STRAUSS, 2013.

distante, às texturas violonísticas do barroco antigo e da renascença, tendo como foco as obras de alaúde de compositores como Francesco da Milano (1497 – 1543) e John Dowland (1563 – 1626). Esse repertório tem uma sutileza polifônica e uma melancolia inerente que levaram-me a associa-lo às minhas intenções poéticas para a composição em questão. No que se diz respeito à rítmica e à agógica, tentei projetar na seção central da peça, em contraponto à harmonia estática, uma instabilidade rítmica através da indicação de *tempo rubato* que conferisse ao moto-perpétuo uma maleabilidade que, em minha concepção, colaborasse para construir a atmosfera subjetiva almejada da peça, atmosfera que está diretamente ligada às minhas interpretações do poema. O gesto final, figura 43, pretende também alcançar a ideia da polifonia sutil, mas agora de maneira mais etérea possível através dos harmônicos e da flutuação livre no registro sobreagudo do instrumento. Com esses elementos pretendi me conectar com o universo subjetivo que o poema incitava em mim.



**Figura 42:** *the winter is not too sad*, compasso 8. Trecho referente à textura de inspiração do repertório do renascimento. Nota-se a escrita polifônica bem como a reverberação das apojeturas.



**Figura 43:** *the winter is not too sad*, compassos 81 e 82. Construção da textura etérea a partir do uso de harmônicos no registro sobreagudo do violão.

Seguindo com minha análise, pretendo falar sobre a abordagem técnica das interações da voz com o violão. Pelo fato de ter criado a primeira seção unicamente instrumental, sem nenhuma pista para o aparecimento dos recursos vocais, optei por pensar em uma solução na qual a voz fosse introduzida na obra da maneira mais “natural” possível, imperceptível, talvez. Dessa maneira, no início da segunda seção a

voz surge do F $\sharp$  do violão a partir de um trabalho de transição de vogais de /o/ até /a/, do mais fechado ao mais aberto, para que se inicie fundida ao som do instrumento e se transforme destacando-se do mesmo. O trabalho vocal dessa seção se desenvolve através das transformações de vogais até se transformar na primeira palavra do texto, *winter*, nos compassos 46 e 47. Essa palavra é desenvolvida nos compassos 56 e 58 conciliando sua consoante oclusiva /t/ com ataques abafados no violão a fim de fazer reverberar, dessa vez não o sentido, mas a sonoridade da palavra, como pode ser visto na figura 44. Tento construir, até o momento descrito, uma obra na qual o texto poético seja material para *irrigar*<sup>62</sup> a fantasia da composição, mas também para constituir seu material sonoro, lembrando experiências como as de Luciano Berio em sua obra *Circles* (já abordada no segundo capítulo da presente dissertação) ou de Helmut Lachenmann em sua obra *temA*<sup>63</sup>.

The image shows a musical score for measure 56. It consists of two staves. The top staff is for guitar, with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows a glissando of strings, indicated by a series of vertical lines, with a dynamic marking that starts at *f* (forte) and ends at *p* (piano). Below the glissando, there is a *pizz.* (pizzicato) instruction. The bottom staff is for voice, also with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows the lyrics "the win - ter" with a [speaking] marking below the first syllable.

**Figura 44:** *the winter is not too sad*, compasso 56. Ataque do violão sincronizado com a emissão da sílaba /ter/.

Um pouco mais adiante na obra, nos compassos 62 a 64, há, primeiramente, um gesto cadencial realizado entre o violão e voz em que se produz a vocalização do fonema /sh/ juntamente com um glissando de unhas com as cordas abafadas. Esse conjunto de técnicas visa destacar o silêncio do compasso 63 e, por consequência, também destacar a recitação do texto poético na íntegra no compasso 64, fato que acontece pela primeira vez na obra. Essa junção de prolongamento de fonema e glissando de unhas volta a acontecer no compasso 74, porém sua consequência direta

<sup>62</sup> Em referência ao conceito de Boulez apresentado no segundo capítulo dessa dissertação no qual esclarece que um texto poético irriga a criatividade do compositor no seu mais sentido.

<sup>63</sup> Para maior profundidade analítica na referida obra ver o capítulo *Lachenmann's temA* na tese *Liberating Sounds – Philosophical Perspectives On the Music and Writings of Helmut Lachenmann* de Abigail Heathcote.

não é o silêncio, mas a palavra *sad*, derivada, portanto, do fonema /s/. Nas figuras 45 e 46, podemos ver, respectivamente, os eventos descritos acima.

62

scratch the respective strings with the fingernails, producing a *glissandi* from *tasto* to *ponticello*

*mp* *p* *f*

senza tempo

no pitch intended

[speaking] → [whispering]

the winter is not too sad,  
when it becomes part of every...

Voice

Shh

*p* *f*

**Figura 45:** *the winter is not too sad*, compassos 62 a 64. Glissando de unhas e prolongamento do fonema /sh/ que levam ao silêncio e, enfim, o texto da obra recitado em sua íntegra pela primeira vez.

74

Voice

Sss... sad

[speaking]

*f*

**Figura 46:** *the winter is not too sad*, compassos 74 e 75. Glissando de unhas e prolongamento do fonema /s/ que resulta na palavra *sad*.

Tentei, até aqui, elucidar pontos importantes da construção da obra *the winter is not too sad*, para violão, e, principalmente, elucidar meus pontos de reflexão acerca das relações texto/música construídas aqui. Sigo, dessa maneira, trabalhando análises do meu próprio repertório composto ao longo do período de escrita dessa dissertação.

## **5. Lisboa Revisitada, para tenor e piano**

### **5.1. Contextualização**

A obra *Lisboa Revisitada*, um díptico de canções denominadas *I- onde o céu se reflete* e *II- fragmento fatídico*, surgiu a partir de uma encomenda por parte do tenor brasileiro Arthur Cornélio, para o projeto pessoal do cantor de canções franco-brasileiras. Como parte importante das encomendas feitas por Arthur havia o pedido de que as obras não entrassem em campo experimental vocal muito “radical”, o que me colocou na posição de estruturar uma composição para voz e piano que conseguisse esboçar melodias em um sentido mais tradicional<sup>64</sup> e, ao mesmo tempo, não abrisse mão de determinados princípios estéticos que tenho tido como guia nos últimos anos de compositor, como, por exemplo, harmonias não-tonais ou a rica exploração timbrística dos instrumentos. Com essas questões colocadas, parti à procura de um texto.

### **5.2. Os textos de Fernando Pessoa [Álvaro de Campos]**

No processo de busca por textos que pudessem servir como material em minha composição, explorei a poesia de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, através do livro *Poesia*, editado pela Assírio & Alvim. Esse livro dedica-se a organizar cronologicamente a poesia do referido heterônimo de Pessoa e a dividi-la em fases e é o que explicita a editora Teresa Rita Lopes em seu prefácio:

Optei pelo critério que me impunha essa biografia da vida e obra do Poeta Engenheiro: o cronológico, que Pessoa também parece ter previsto quando, posteriormente à criação dos seus poemas, lhe apôs datas como quem os ordena, algumas fictícias – como declaradamente fez em *Três Sonetos e Aniversários*.

(...)

Simplificando muito, atendi a duas grandes épocas na obra de Campos: A.C. e D.C.... – quero dizer, Antes de Caeiro, a do *Poeta Decadente*, e Depois de Caeiro.

A primeira (1913-1914) revela esse poeta que se nutria de cultura francesa (“Gostava de ter poemas e novelas / Publicadas por Plon e no *Mercure*”, diz em *Opiário*) e se exprimia

---

<sup>64</sup> Ao falar em tradição, coloco como referência a história da música vocal do ocidente já esboçada nessa dissertação nos capítulos 1 e 2.

num verso ainda obediente ao metro e à rima, embora com voluntárias e displicentes dissonâncias.

Dentro da segunda, considere três fases: a das grandes odes do início, do *Engenheiro Sensacionista* (1914-1922), com seu amplo fôlego com o encontro com Mestre Caeiro acordara, iniciaticamente, no *Poeta Decadente*; em seguida a fase do *Engenheiro Metafísico* (1923-1930), já incapaz de se atordoar com o lá-fora da vida, às voltas na cama da sua insônia de ser; e finalmente, a do *Engenheiro Aposentado* (1931-1935), o Campos envelhecendo, de ímpeto e passo cada vez mais curto, mais desencantado. (LOPES, 2002:14 e 15)

Ao vasculhar a poesia de Campos e suas diferentes fases, tive a atenção atraída por duas poesias homônimas separadas por três anos de suas escritas e encontradas, ambas, no período do *Engenheiro Metafísico*. Álvaro de Campos, já há alguns anos de seu contato com Mestre Caeiro, começa a voltar-se mais pra si e para as questões existenciais de um modo geral e escreve em 1923 o poema *Lisbon Revisited* e, três anos depois, em 1926, outro poema, homônimo. Nelas, o poeta reflete seu próprio presente a partir de figuras do passado, revisitando lugares e sentimentos que trazem consigo mágoas e amarguras. Das duas poesias, selecionei apenas as duas últimas estrofes de cada e a partir daí criei um díptico de canções sob o nome de *Lisboa Revisitada*, sendo que as denominações singulares de cada uma das canções, *I- onde o céu se reflete* e *II- fragmento fatídico*, foram extraídas de excertos textuais das poesias utilizadas. A seguir, irei discorrer sobre as duas canções que compõe a obra em questão

### 5.3. Onde o céu se reflete

A primeira das duas canções - *onde o céu se reflete* - e tem seu texto baseado nas duas últimas estrofes do poema *Lisbon Revisited* de 1923. O trecho selecionado expõe as mágoas da Lisboa de outrora, da infância do autor, a mesma cidade de seu presente, com o mesmo rio e o mesmo céu:

*Ó céu azul – o mesmo da minha infância -,  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflecte!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.*

Ao me colocar criativamente diante desse texto poético, resolvi captar as imagens por ele evocadas e construir meu próprio repertório de materiais e gestos que pudessem transpor as palavras em música, um processo bastante subjetivo, mas necessário para guiar meus passos ao compor essa obra. A verdade vazia e perfeita e o Tejo ancestral e mudo que reflete o céu foram pontos cruciais para *irrigar* minha imaginação e, dessa maneira, elaborei três materiais principais. O primeiro deles, figura 47, é a constelação harmônica e suas ressonâncias que, por muitas vezes, são filtradas, deixando como rastro apenas uma nota. O segundo material, figura 48, é composto por notas abafadas no piano, nas quais a sonoridade deve conter a altura original, porém com seu timbre modificado para se tornar algo como um gongo. Por fim, o terceiro material criado, figura 49, é representado por movimentos escalares predominantemente cromáticos, ascendentes e descendentes, tendo como destino notas fundamentais ou constelações harmônicas.

The image shows a musical score for piano, specifically the first measure of the piece 'onde o céu se reflete'. The score is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 4/4. The music is marked 'piano' and 'fff' (fortissimo). The score includes a 'Ped.' (pedal) marking with an asterisk, indicating a sustained pedal point. The harmonic structure is complex, with many notes and chords, but the text indicates that many are filtered out, leaving only the 'lá' note as a trail.

**Figura 47:** *onde o céu se reflete*, compasso 1. Material das constelações harmônicas no qual é possível notar o processo de filtragem da harmonia deixando apenas a nota *lá* como rastro.



desfaz os trêmulos e acordes densos e encontra as duas frases finais da poesia em uma atmosfera semelhante ao início da obra.

A voz em *onde o céu se reflete* habita dois lugares distintos. Um deles é a melodia, sem maiores experimentações ou recursos técnicos, e o outro é o estilo recitativo, sempre apresentado de uma maneira bastante pontual, ressaltando alguns finais de frases do poema. À parte do geral uso conservador da voz presente nessa peça, reservei para as palavras dos compassos 50 e 51 algo semelhante ao *Sprechgesang* com o prolongamento da sibilante /s/ para se fundir com o timbre do piano que, nesse momento, tem a corda respectiva a um sol#1 raspada longitudinalmente com um cartão.

#### 5.4. Fragmento fatídico

Na segunda canção deste conjunto utilizei as duas últimas estrofes do texto *Lisbon Revisited* escrito em 1926, três anos mais tarde do que seu homônimo da canção anterior. Agora tem-se uma poesia um pouco mais densa e, pode-se dizer, mais sombria:

*Outra vez te revejo,*<sup>[1][SEP]</sup>  
*Sombra que passa através de sombras, e brilha*  
*Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,*<sup>[1][SEP]</sup>  
*E entra na noite como um rastro de barco se perde*  
*Na água que deixa de se ouvir...*

*Outra vez te revejo,*<sup>[1][SEP]</sup>  
*Mas, ai, a mim não me revejo!*<sup>[1][SEP]</sup>  
*Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,*<sup>[1][SEP]</sup>  
*E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —*  
*Um bocado de ti e de mim!...*

Mais uma vez o eu-lírico ocupa o lugar da revisita de sua própria vida através do contato com a cidade, mas agora parece que uma certa leveza que ainda habitava a poesia anterior não existe mais. Imagens poéticas mais sombrias são evocadas, como uma luz fúnebre desconhecida, e a ação do espelho mágico que se parte aumenta a dramaticidade desse texto.

De uma forma parecida com a que Grisey cria atmosferas específicas para diferentes textos que tratam de uma mesma temática em *Quatre chants pour franchir le seuil*, tento criar nessa canção uma ressignificação um pouco mais introspectiva e sombria do processo de reflexão do eu-lírico, que acaba por ser o mesmo nos dois poemas. Com o foco no material das notas abafadas já presente na canção anterior, guio o discurso musical através de uma harmonia mais enxuta e repetitiva, baseada em jogos de oitavas e poucos acordes, na qual as modulações timbrísticas, tanto no piano (através do abafado e do não-abafado), quanto na voz (que dessa vez apresenta um trabalho de um pouco mais refinado de exploração fonética), representam o principal elemento. A figura 50 ilustra os compassos 3 e 4:

**Figura 50:** *fragmento fatídico*, compassos 3 e 4. Trecho da canção em que se pode notar o trabalho timbrístico do piano entre notas abafadas e não-abafadas e o “jogo” heterofônico que este instrumento estabelece com a voz.

É possível seccionar esta canção em três partes. A primeira delas vai do início até o compasso 32 e nela é desenvolvida a maior parte da poesia em um contínuo estruturado nos elementos citados no parágrafo anterior. Tendo determinado a frase do compasso 32 *mas ai, a mim não me revejo* como ponto culminante da canção, o trecho compreendido entre os compassos 33 a 37 representa um reflexo de toda a energia que foi acumulada até o momento na obra; com uma densidade maior de materiais, o piano realiza uma espécie de pequena cadência liberando toda a força da poesia cantada até em então em um trecho que, para mim, considerarei como o fragmento fatídico desta canção, ver figura 51. Como terceira parte tem-se o

compasso 38 até o fim da obra e nela há uma suspensão temporal para que o cantor possa recitar as frases finais da poesia, enquanto o piano apresenta fragmentos musicais que recordam a música da primeira parte.

**Figura 51:** *fragmento fatídico*, compasso 33. Trecho do início da pequena cadência de piano que, ao meu ver, representa o fragmento fatídico.

Especificamente sobre a voz, ainda mantem-se nessa canção um trabalho técnico mais conservador, porém dei-me a liberdade de explorar certos fonemas de uma maneira mais incisiva. De uma maneira introdutória, o cantor, nos dez primeiros compassos da canção, trabalha apenas os fonemas *ô – a – m* (este último com a técnica de *boca chiusa*), isso corrobora a minha vontade de expandir os recursos técnicos na minha própria escrita vocal como também em criar a atmosfera obscura almejada pela relação com os significados e imagens da poesia.

## 5.5. Notas finais

Esta dupla de canções nomeadas através da tradução dos títulos dos poemas de Campos [F. Pessoa] tem como intenção final entrar no universo poético da maneira mais singular e pessoal que o discurso musical me permite. Através de minhas associações entre as imagens poéticas e determinados materiais musicais, tentei criar duas canções singulares, mas que, ao mesmo tempo, tratassem uma da outra no que diz respeito ao aprofundamento psicológico do mesmo eu-lírico. Mesmo com um uso mais tímido e conservador das técnicas vocais, fiz o possível para não abrir mão de recursos estéticos que são essenciais para minhas obras, como o uso de harmonias não-tonais e de uso de interações singulares entre voz e instrumento.

## **6. tiger balm e ruínas e a influência da poesia de Matilde Campilho**

### **6.1. Introdução**

Há alguns anos tive meus primeiros contatos com a obra poética de Matilde Campilho. A poeta portuguesa me cativou desde o início com sua escrita forte e descritiva, como um fluxo de consciência e emoção, tendo poemas como *Chapéu de Palha*, *Dia de São Tomé* e *We've changed, honey boo* como bons exemplos de seu estilo. Tendo morado por volta de quatro anos no Brasil, suas referências e inspirações em nosso país são grandes e isso, claro, trouxe a mim um grande fator de identificação. Dessa maneira, já era antiga a vontade de utilizar alguns de seus textos em obras musicais e a ocasião dessa dissertação se mostrou ideal para tal. A seguir irei narrar os processos criativos das duas obras compostas inspiradas em duas poesias de Matilde Campilho, *tiger balm* e *ruínas*.

### **6.2. tiger balm, para soprano, saxofone soprano e percussão**

#### **6.2.1. A prosa poética**

Para contextualizar o universo estético do gênero da prosa poética, apresento algumas palavras de Paixão (2012) que aborda este assunto:

Trata-se de uma escrita algo arbitrária, despida de formalidades de composição, e com o espírito próximo da anotação íntima. O impulso reflexivo serve de meio condutor para despertar as imagens e ideias. É essa abordagem ao mesmo tempo lírica e incomodada, atenta à subjetividade e ao mundo dos objetos ao redor, [...]

Esse impulso reflexivo, portanto, apresenta-se com frequência no trabalho de Matilde Campilho, o que pode ser notado em seu primeiro livro publicado, *Jóquei*. É nesse mesmo livro que se encontra a poesia *Tiger Balm*, fonte para a minha obra homônima.

Nessa poesia, o eu lírico parece percorrer sua consciência em um fluxo descritivo de muitas coisas que disse, que entendeu, que frequentou, que reparou, que descobriu, que aprendeu, que fotografou, que tremeu, que pediu e tantas outras mais. Não necessariamente uma inconstância, mas aqui o eu-lírico demonstra a

mutabilidade de uma pessoa que vive e se deixa tocar pelas experiências, com opiniões e visões cambiantes de acordo com seu próprio fluxo. Dessa maneira, *Tiger Balm* é uma prosa poética que “engendra-se a partir de operações entrecruzadas, envolvendo ao mesmo tempo as capacidades de perceber, duvidar, julgar, raciocinar” (PAIXÃO, 2012) e nos conduz de maneira singular através das experiências únicas do eu-lírico que nos revelam suas multiplicidades.

### 6.2.2. Processo composicional

Ao abordar a poesia *Tiger Balm* para compor essa obra, tive o desejo de encarar o espírito da prosa poética para construir o meu discurso musical. Assim estabeleci que, da mesma maneira que Matilde Campilho desenvolve seu fluxo de reflexões, minha música também deveria ser resultante de um fluxo de criação, ou seja, materiais musicais que se transformam, cessam, aparecem e desaparecem, expandem ou contraem, em um único contínuo sonoro, sem divisões ou pontuações aparentes que seccionassem a obra. Porém, para também refletir o aspecto individual do eu-lírico da poesia que protagoniza todo o fluxo, tentei estabelecer como ponto focal a nota *fá #*, para que esta perpassasse e experimentasse todas as variações e nuances do discurso musical.

Como esta obra não surgiu a partir de nenhuma encomenda, a escolha instrumental foi simplesmente pessoal, mas não arbitrária. A voz de soprano e o saxofone soprano são escolhidos por uma questão de terem tessituras semelhantes e certas características de timbre também muito parecidas, o que é um fator de fundamental importância na construção timbrística da peça e será explorado na sequência desse texto. A percussão, por sua vez, aparece como um recurso híbrido que transita facilmente entre as alturas definidas e indefinidas, para além de exercer um papel fundamental na construção de uma rítmica rígida e definida que é um elemento que percorre a obra. A seguir pretendo detalhar alguns aspectos técnicos dessa composição.

Existem, de maneira fundamental, dois materiais musicais protagonistas, ou melhor, duas tipologias sonoras que são estabelecidas e constantemente ressignificadas do início ao fim da peça, e elas são as seguintes: 1) *notas repetidas* e 2) *glissandos*. É minha intenção fazer com que essas duas tipologias sonoras formem

o liame do meu discurso musical nessa obra. A percussão por sua inerente dificuldade em produzir glissandos, não os reproduz, mas sua ação é sempre de corroborar com uma orquestração engenhosa dos ataques e gestos presentes por toda a obra.

No decorrer da obra, portanto, essas tipologias aparecem e reaparecem sempre de maneiras diferentes e é isso que pretendo ilustrar agora, suas diversas aparições em diferentes momentos da música. Nas duas próximas figuras, 52 e 53, ressalto a presença dos glissandos e das notas repetidas nos momentos iniciais da obra, sendo na figura 52 a representação do compasso 3 e na figura 53 a representação dos compassos 8 a 11. Na primeira figura há um gesto que se acelera enquanto cria uma linha de *glissandos* descendentes que resulta em uma sequência rápida de *notas repetidas*, sendo que estas, na voz, se apresentam sem altura definida, mas no registro de voz falada. Essa mesma linha é sublinhada pelo saxofone, que reproduz os *glissandos* e alcança as *notas repetidas* sendo reforçadas pela entrada da percussão. Na segunda figura, dos compassos 8 a 11, tem-se a tipologia das *notas repetidas* conduzindo a textura para um momento de maior velocidade e densidade no compasso 11, e nele aproveitou a inércia das fusas em *fá #* para disparar um gesto em *glissandos*.

2

3

sop.

a cha que o a mor é im por tan te

sax. sop.

perc.

falar

tambores

Figura 52: *tiger balm*, compasso 3. Representa a linha descendente de *glissandos*.

8 *f* *f* *p* 3

sop. eu cá não a cho na da só

sax. sop. *f* *fp* *p* 3 6 *f* *p*

perc. *f* *p* 3 *f*

11 *f* 7

sop. fui a rra nhan do po e mas a li nhan do con chas ti rei o re ló gio nos úl ti mos a nos pa ra es cre ver

sax. sop. *p* 7

perc. *p*

Figura 53: *tiger balm*, compassos 8 a 11. Duas tipologias, *notas repetidas* e *glissandos*.

Gostaria de ressaltar dois trechos que aparecem um pouco mais à frente na obra, em torno de sua metade, em que veremos as mesmas tipologias apresentadas através de novas variações. No primeiro deles, figura 54, tem-se o foco na tipologia de *notas repetidas* em que vemos os compassos 32 a 34 apresentando uma mudança timbrística em relação ao que foi visto antes. No compasso 32 a voz fala o texto em uma rítmica específica enquanto a percussão a acompanha com a caixa clara tocada pela vassoura e no compasso 34 a voz faz uma modulação de timbres e de emissões vocais entre o sussurro e a fala, tendo seu gesto amplificado pelo saxofone soprano que toca o mesmo ritmo e acentuações sem altura específica, apenas com sons de ar. Já no compasso 55, figura 55, há uma outra abordagem dos *glissandos*; aqui eles aparecem em pequenos fragmentos sempre reiterando a mesma célula melódica, como uma breve máquina. Nesse exemplo, voz e saxofone têm a mesma ação, com mesmas

alturas e envelope dinâmico enquanto a percussão pontua o final do gesto com ataques na marimba.

**Figura 54:** *tiger balm*, compassos de 32 a 34. Trecho em que a tipologia das *notas repetidas* se encontra em destaque.

**Figura 55:** *tiger balm*, compasso 55. Trecho em que a tipologia dos *glissandos* se encontra em destaque.

Para concluir a digressão acerca do discurso das tipologias nessa obra, gostaria de enfatizar o trecho que vai do compasso 104 ao 111, figura 56, já nos momentos finais. É possível reparar, primeiramente, nos compassos 104 e 105, a exploração das *notas repetidas*, em que a voz fala o texto em ritmo definido, o saxofone soprano realiza novamente os sons eólicos em conformidade rítmica com a voz e a percussão possui uma linha ligeiramente mais livre, mas ainda assim enfatizando as *notas repetidas* nos tambores e na caixa. Nos compassos 108 a 110, voz e saxofone criam uma textura na qual a cantora enfatiza *notas repetidas* em sua linha melódica e o saxofone percorre o mesmo âmbito harmônico através de *glissandos*, criando uma

superposição de tipologias. Por fim, o compasso 111 encerra a frase com um gesto entre o saxofone e a percussão que coloca novamente em evidência as *notas repetidas*.

104 *f*

sop. des co bri que'o ei xo de'u m'al dei a po de mui to bem ser o ei xo de'um

sax. sop. *pp* *f*

perc. *p*

107 *f*

sop. cor po de mu lher sou be que se fa zi am\_

sax. sop. *fp* *mf* 3

perc. *f* *p*

110

sop. pro ci sões per to do mar

sax. sop. *sfp*

perc. marimba sincronizar gesto

Figura 56: *tiger balm*, compassos 104 a 111.

### 6.2.3. Recursos vocais e relações texto/música

Nessa obra, evito o conceito de estabelecer relações diretas com os significados do texto, sem criar materiais musicais diretamente relacionados às palavras. Tento, como já foi dito em momento anterior desse texto, criar uma relação formal com a própria poesia, ou seja, projetar o fluxo de reflexões particular da prosa poética em um fluxo musical que esteja constantemente se movendo entre extremos, entre o rápido e o lento, o *forte* e o *piano*, o intenso e o suave. Dessa maneira deixo fluir os materiais musicais sempre os adaptando ao devir do texto poético, no sentido de captar nuances gerais, sem me ater, portanto, às relações diretas com as palavras.

Para, então, corroborar com o fluxo formal que a obra se propõe, tento estabelecer a parte vocal sempre buscando pontos de contato com a ideia do *recitativo*, alocando uma nota para cada sílaba. Salvo duas exceções no compasso 67 e no compasso 94, em que há uma breve nuance de melismas, a cantora se mantém no fluxo de uma linha que constantemente se alterna entre maneiras de recitar. Essas escolhas de manter o canto, em boa parte da obra, com uma prosódia que se aproxime da fala vão ao encontro, por fim, com a inerente fluidez do poema e com as minhas intenções ao musicá-lo.

## 6.3. *ruínas*, para soprano e viola

### 6.3.1. Introdução

A obra *ruínas*, para soprano e viola, é inspirada em um texto retirado também do primeiro livro de Matilde Campilho, Jóquei. Aqui utilizei o texto *Até as ruínas podemos amar neste lugar*, porém optei por uma abordagem não tão linear quanto nos outros trabalhos descritos anteriormente. Apresento primeiramente a poesia para, então, seguir descrevendo meu processo.

*Até as ruínas podemos amar neste lugar*

*Lembro-me muito bem do tal cantor basco*

*Que costumava celebrar a chuva no verão*

*Não ligava quase nada para as conspirações*

*Que recorrentemente se faziam ouvir*

*Debaixo das arcadas noturnas da cidade*

*Naquela época do intermezzo lunar*

*Foi já depois do fascismo, um pouco antes  
 Da democracia enfaixada em magnólias  
 O cantor, as arcadas, o perfume e os disparos  
 Me ensinaram que se deve aproveitar a época  
 De transição para destrinçar o brilho  
 As revoluções sempre foram o lugar certo  
 Para a descoberta do sossego:  
 Talvez porque nenhuma casa é segura  
 Talvez porque nenhum corpo é seguro  
 Ou talvez porque depois de encarar uma arma  
 Finalmente seja possível entender  
 As múltiplas possibilidades de uma arma.*

Com esse texto diante de mim, encarei suas imagens sensíveis e fortes buscando maneiras de transportar seus significados para um universo musical. Acabei por escolher o caminho de recriar essa ideia narrativa recortando o texto e trazendo à tona para a música apenas alguns de seus trechos. Dessa maneira, criei um escopo de três grandes seções para que estas pudessem compor minha nova linha discursiva e em que cada uma delas correspondesse a um trecho selecionado da poesia. Tive a intenção de conectá-las sem pausas, fazendo mudanças fluídas evitando a noção de obra com movimentos destacados. A primeira chamei de *O tal cantor basco*, na qual tenho a pretensão de captar a atmosfera inicial do poema em que, para mim, um ar despretenso caminha junto com o mistério das conspirações, das revoluções que estão por vir. A segunda é o *intermezzo lunar*, momento dedicado à viola solista em que uma textura meditativa se transforma em materiais mais agitados e ligeiramente agressivos para introduzir a terceira e última seção, *as revoluções*. Nela tento imprimir uma força mais caótica à composição, tornando esta a seção mais diversa em relação aos materiais musicais. A seguir irei entrar nos pormenores técnicos e nos exemplos de cada uma das partes dessa obra.

### **6.3.2. Primeira parte: *o tal cantor basco***

Como mencionado, a primeira seção da obra busca encontrar um certo mistério despretenso e também arcaico, que reside em lembranças. Para isso, optei por trabalhar no início, dos compassos 1 ao 13, apenas com vogais e com materiais melódicos limitados, sempre sendo reiterados de maneiras ligeiramente diferentes e

em uma região médio-grave dos intérpretes. A viola, para ressaltar, trabalha em conjunto com a voz na intenção de criar texturas heterofônicas. Ainda nesses compassos iniciais, tenho a intenção de criar um alto grau de semelhança entre os gestos e timbres dos dois intérpretes, para que se estabeleça um campo híbrido de relações que possa, mesmo que ligeiramente, confundir a percepção. Com o avançar dos compassos, tento direcionar a música para a região aguda e conduzi-la para um segundo momento. Nas figuras 57 e 58 que se seguem, coloco exemplos do início da obra.

I - o tal cantor basco  
♩ = 66

voz

viola

Figura 57: ruínas, compassos 1 e 2.

repetir 5x  
acelerando a  
cada repetição

voz

vla.

como um jeté

e.l.b.  
tasto

pont.

Figura 58: ruínas, compassos 5 e 6. Voz e viola constroem uma textura heterofônica e que visa uma aproximação tímbrica.

Em um segundo momento de *o tal cantor basco*, dos compassos 14 ao 34, tem-se a ascensão para as regiões médio-agudas e agudas da voz e da viola e, enfim, a apresentação do texto das duas primeiras linhas do poema. Pretendi nesse momento criar uma melodia vocal que pudesse transmitir o texto da primeira frase, enfatizando melismas para referenciar o canto do *tal cantor basco*, enquanto a viola participa da ação musical de maneira ligeiramente secundária, ora tocando figuras que fazem alusão a uma textura de acompanhamento, ora tocando breves “respostas” às frases da voz (figuras 59 e 60). Há, por fim, um retorno à região médio-grave para apresentar a segunda frase do poema com um tom mais soleno e assim encadear a próxima seção.

Figure 59 shows the musical notation for measures 14 and 15. The vocal line (voz) is in 4/4 time, with a melisma on 'lem' and 'bem'. The viola line (vla.) features a 'jeté' figure, an 'ord.' figure, and a 'pont. suave e distante' figure. Dynamics include mp and pp.

Figura 59: *ruínas*, compassos 14 e 15. Viola toca uma textura que faz alusão a um acompanhamento.

Figure 60 shows the musical notation for measures 25 and 26. The vocal line (voz) is in 4/4 time, with a melisma on 'co'. The viola line (vla.) features a 'resposta' figure.

Figura 60: *ruínas*, compassos 25 e 26. Viola faz uma breve “resposta” aos melismas da voz.

### 6.3.3. Segunda parte: *intermezzo lunar*

Essa seção nada mais é do que uma ponte que conecta musicalmente e semanticamente as duas seções que ponteiavam a peça. Nesse momento a viola é solista e incorpora alguns materiais da primeira parte para prolongar seu mistério e arcaísmo.

Porém, gradativamente a textura vai se tornando mais complexa, rápida e forte. Com breves articulações entre os gestos, tento estabelecer uma viola que conduz e canaliza forças para a última seção que se seguirá. Na figura 61, mostro um trecho representativo deste *intermezzo*.

**Figura 61:** ruínas, compassos 51 a 55. Viola a conduzir as forças para a próxima seção.

#### 6.3.4. Terceira parte: as revoluções

Na parte final a soprano retorna ao discurso musical e tem como referência o seguinte excerto da parte final da poesia de Matilde Campilho:

*As revoluções sempre foram o lugar certo*

*Para a descoberta do sossego:*

*Talvez porque nenhuma casa é segura*

*Talvez porque nenhum corpo é seguro*

Com essas palavras compreendo a atmosfera instável, forte, perigosa e, por que não, necessária das revoluções que Matilde Campilho traz à tona. Minha intenção, portanto, é a de imprimir mais força e experimentações na parte vocal a partir de gestos mais complexos que alternam entre o canto, a fala e o prolongamento de consoantes como /s/ e /r/ para alcançar esse estado de revolução. Para isso, tomo como empréstimo a notação vocal de Lachenmann em sua obra *Got Lost*, graduando as alturas da voz falada entre grave e agudo em uma clave de percussão e, claro, fazendo sempre conexões com a parte cantada para reforçar esse hibridismo

ligeiramente caótico, como exemplifico na figura 62. A viola, de maneira geral, participa da última seção reverberando e amplificando certos gestos da voz, como um instrumento que reforça e ajuda a conduzir o discurso musical.

The image shows a musical score for three measures (78, 79, and 80). The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the viola. The voice line has lyrics: "/s/ \_\_\_\_\_ e go" in measure 78, "ta" in measure 79, "ve /s/ \_\_\_\_\_" in measure 80, and "po/tr/ \_\_\_\_\_ que" in measure 81. The viola line has a single note "al" in measure 79. Dynamics are marked as *ff* at the start of measure 78 and *mp* at the start of measure 79. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many rests and slurs.

**Figura 62:** *ruínas*, compassos de 78 a 80.

Toda essa seção foi composta com o objetivo de alcançar articulações mais bruscas entre os gestos e os materiais musicais, com fins de que eu conseguisse captar a atmosfera das revoluções, como, por fim, mostro na figura 63. Ou seja, um mosaico musical que tenta compreender a força da poesia de Matilde Campilho.

The image shows a musical score for voice and viola, measures 72 to 75. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The voice part is in the upper staff, and the viola part is in the lower staff. The lyrics are in Portuguese and describe the construction of revolutions through ruins.

**Measure 72:** The voice part begins with the syllable "a" on a whole note, followed by a rest. The next measure contains the syllables "re vo lu" on a half note, followed by a rest. The final measure contains the syllables "em pre fo ram" on a half note. The viola part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a series of eighth notes. Dynamics include *f* and *mp*.

**Measure 74:** The voice part begins with the syllables "o lu gar" on a half note, followed by a rest. The next measure contains the syllables "cer to" on a half note, followed by a rest. The final measure is a whole rest. The viola part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a series of eighth notes. Dynamics include *f* and *ff*. A 3/4 time signature change is indicated above the staff.

**Figura 63:** ruínas, compassos de 72 a 75. Gestos distintos se intercalam de maneira breve para construir as revoluções.

## **7. Considerações finais**

Essa dissertação cresceu pela vontade de compreender melhor os caminhos técnicos e estéticos que levaram à produção de música vocal e suas relações texto/música nos séculos XX e XXI. Também através desse processo pretendi *irrigar* minha criatividade para criar um repertório de novas obras que envolvessem a voz. Enfim, chego às últimas palavras com algumas certezas e talvez a mais relevante delas seja a de que toda escolha implica, invariavelmente, em uma renúncia. Uma não, provavelmente milhares, principalmente quando se trata do extenso repertório de música vocal da tradição do ocidente e de suas complexas relações entre textos e músicas. Inúmeros motetos, madrigais, cantatas, canções, óperas, teatros musicais e compositores, por exemplo, fazem parte do arcabouço dessa história, e para que eu pudesse traçar a minha linha e me posicionar criativamente dentro dessa “imensa rede que se estende no curso do tempo” (LIGETI, 1966), escolhas tiveram que ser feitas. E penso que o processo dessa dissertação começou a partir desse ponto, de assumir minhas escolhas e aceitar minhas renúncias.

Sendo o mestrado e o processo de escrita dessa dissertação o meu primeiro grande passo na área da pesquisa acadêmica, vi-me na necessidade de pesquisar e criar, formalmente, uma ponte histórica que conectasse o passado e a tradição da música ocidental com o contexto do foco da minha pesquisa, o repertório dos séculos XX e XXI. Assim surgiu o meu primeiro capítulo e começou a minha trajetória de escolhas e renúncias. Nessa primeira etapa da dissertação tracei um panorama histórico das relações texto/música no repertório da tradição ocidental, desde a música medieval ao *Pierrot Lunaire* de Schönberg, no qual compreendi questões como o tratamento da inteligibilidade textual e as polêmicas gradações de relevância entre o texto e a música até o século XIX e a eventual simbiose das relações texto/música a partir do repertório dos *Lieder* românticos. Os exemplos que ilustraram essa linha histórica foram, é claro, pinçados por mim em um mar de obras importantes e relevantes que constituem o vasto repertório musical da tradição ocidental. O *Pierrot* de Schönberg ocupa um lugar de destaque, pois representa um ponto de giro entre a tradição e as inovações do século XX com suas 21 canções e a técnica do *sprechgesang* que abriu portas para a geração seguinte de compositores, apontando para caminhos vanguardistas no que diz respeito à música vocal.

O segundo capítulo, em sequência, foi dedicado às estéticas da segunda metade do século XX e nele investigo as articulações texto/música presentes, principalmente, no repertório do pós Segunda Grande Guerra. Como pedras angulares do meu discurso, os compositores Pierre Boulez e Luciano Berio e seus respectivos escritos e obras foram fundamentais para que eu pudesse compreender melhor o pensamento dessa geração de compositores e de seus pensamentos ao lidar criativamente com textos no processo da composição musical. Tentei destrinchar o conceito bouleziano de *centro e ausência* e entender suas repercussões no repertório vocal e pude notar as múltiplas maneiras em que textos podem *irrigar* a composição musical, mesmo sem nelas estarem presentes, como propõe o compositor francês. Da mesma maneira, tentei vasculhar a noção das relações híbridas entre instrumentos e vozes na obra *Circles* de Luciano Berio e entendi a vontade desse compositor de criar um ambiente musical comum em que, muitas vezes, vozes e instrumentos se confundem em seus gestos e timbres.

Como consequência imediata do segundo capítulo, entrei na seção analítica da minha dissertação, na qual, de fato, reduzi-me a obras específicas para discorrer sobre técnicas e ideias que são, para mim, mais relevantes no contexto da atual pesquisa. Mais uma vez o processo de escolha e renúncia volta de maneira impetuosa em minha jornada. Definir apenas três obras dentro do rico universo do repertório vocal contemporâneo foi um grande desafio, apenas superado pela reflexão da prática analítica que realizei no item 3.1, no qual estudei, principalmente, textos de Berio e Nicholas Cook e compreendi que a análise musical pode, e talvez até deva, se desviar de fórmulas universais para se adequar à curiosidade do analista, que no meu caso, é também compositor. A primeira das obras escolhidas foi a mágica *Voodoo Child* de Liza Lim, na qual a compositora se utiliza da estruturação de tipologias sonoras para construir uma simbiose entre voz e instrumentos e, ainda, criar texturas em que o ensemble treme, congela e arranha quase que enfeitiçado, assim como descrito na poesia de Sappho. Nessa obra compreendi que as palavras não necessitam serem inteligíveis para que os significados poéticos saltem aos nossos ouvidos. A segunda obra presente em meu trabalho é a fúnebre *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey em que quatro movimentos com seus respectivos textos nos trazem uma reflexão profunda ao encarar a morte sob diversos pontos de vista. Foi de extrema importância para mim, ver de perto o esforço e os processos de Grisey para imprimir atmosferas extramusicais em seu discurso composicional. Por fim, como

última obra escolhida e analisada, *Got Lost* de Helmut Lachenmann traz consigo inventividade e, por que não, bom humor acerca das relações texto/música. Nessa obra o compositor traz para perto dos nomes canônicos da literatura mundial, Fernando Pessoa e Nietzsche, um bilhete anônimo encontrado em um elevador à procura de uma cesta de roupas sujas, fazendo deste mesmo bilhete o único dos textos a ocupar o lugar da melodia, o que outrora era espaço de destaque na tradição ocidental. Dessa maneira, o discurso musical de Lachenmann cria o jogo de uma politextualidade virtual em que a cantora traz à tona em um intenso processo de ir e vir entre os textos. Com uma inventividade tímbrica e notacional que já é de sua prática, o compositor alemão me abriu olhos e ouvidos para novas articulações vocais.

Portanto, através desse panorama histórico e analítico de períodos, compositores e obras, penso que dos primórdios das monodias medievais até o complexo hibridismo técnico e retórico dos dias atuais, o compositor que se colocou à frente do desafio de articular texto e música teve que lidar com várias questões a respeito de como criar suas próprias relações e fazer (ou não) com que essas duas entidades interagissem com um objetivo de completude. Porém, no curso dessa história, as linguagens composicionais, os posicionamentos estéticos e as interpretações semânticas nem sempre (ou quase nunca) foram unívocas. Há quem argumente que o texto deve servir à música, que a música deve servir ao texto ou mesmo que essas relações devem se estabelecer num constante hibridismo, de maneira que um *mosaico* estético e semântico seja construído.

Todo o trabalho, até então, serviu, também, para mim como uma inspiração, todo esse percurso histórico e analítico *irrigou* minha criatividade para que eu pudesse compor obras próprias que fizessem uso de articulações inventivas entre textos e música. Portanto, os três capítulos que se seguiram às análises tiveram como função examinar meu próprio repertório criado durante o processo de escrita dessa dissertação. Tentei criar composições de formações diversas e que explorassem textos de fontes diversas, ou pelo menos, de autores diversos. A obra *the winter is not too sad* explora possibilidades do instrumentista que usa a própria voz para interagir com seu instrumento e a partir de um pequeno texto de minha própria autoria, tento criar a dicotomia entre os fonemas que interagem de maneira direta com as ações do violão e o texto recitado que se destaca em um outro plano das ações do violão. A obra *Lisboa Revisitada* tem uma abordagem mais tradicional no que diz respeito às técnicas vocais, mas o piano, principalmente, atua como um agente ativo para criar materiais

musicais que transfigurem os sentidos dos poemas de Fernando Pessoa em música. Por fim, e agora realmente por fim, falei sobre duas obras inspiradas em poesias de Matilde Campilho, o trio *tiger balm*, para soprano, saxofone soprano e percussão e *ruínas*, para soprano e viola. Essas são duas obras em que me permiti avançar com alguns recursos técnicos das articulações entre texto e música e criar texturas e gestos mais complexos, sendo, para mim, um bom ponto de chegada para minha pesquisa.

Um pouco mais de dois anos e um percurso que colecionou felicidades e adversidades em âmbitos acadêmicos e pessoais, mas que com certeza foram fundamentais para que essa pesquisa chegasse ao ponto em que está. Criar o espaço de interseção entre texto e música é uma tarefa, sem dúvidas, complexa e que exige esforço, sensibilidade e coragem para assumir as próprias escolhas criativas, e isto eu pude ver através de todos os compositores que analisei e, claro, através de minha própria experiência composicional. O ponto final que se segue encerra apenas este texto, o processo de conhecimento e análise de repertório e aperfeiçoamento criativo é infinito, ou quase isso. Terminar essa dissertação talvez seja, também, retomar o tempo para refletir sobre tudo que deixei de lado até aqui em razão de minhas escolhas. Enfim, seguimos em processo.

## REFERÊNCIAS

- BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- BOULEZ, Pierre. **Som e Verbo**. In: Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BOULEZ, Pierre. **Poesia – Centro e Ausência – Música**. In: Pierre Boulez - Escritos Seletos. Seleção: Paulo Assis. Empresa Diário do Porto. 2012
- BOULEZ, Pierre. *Le Marteau Sans Maître*. Universal Edition, Wien-London. 1957.
- CAMPILHO, Matilde. **Jóquei**. Editora 34, 2015 (2ª Edição).
- CAMPOS, Álvaro de. **POESIA**. Assírio & Alvim, Lisboa. 2002.
- COOK, Nicholas. **A guide to musical Analysis**. W. W. Norton & Company. 1987.
- GERVASONI, Stefano. **The paradoxes of simplicity**. In: *Dissonance*, n.60, p. 20 – 23. Lausanne. 1998.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After**. Oxford University Press, 2010. 3ª Edição.
- GRISEY, Gérard. **Quatre Chants pour franchir le seuil**. Ricordi. 1998.
- GRISEY, Gérard. **Quatre Chants pour franchir le seuil pour voix de soprano et quinze instruments**. In: *Passages – Ensemble Intercontemporain*. 2020.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.. **História da Música Ocidental**. Tradução: Ana Luísa Faria; Revisão de Texto: José Soares de Almeida Lisboa: Gradiva, 2007. 5ª Edição.
- HOBSBAWN, Eric J.. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** / Eric Hobsbawm; tradução: Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- KERBY, F. E. **Beethoven's Pastoral Symphony as a "Sinfonia característica"**. *he Musical Quarterly* , Oct., 1970, Vol. 56, No. 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven (Oct., 1970), pp. 605-623.
- LACHENMANN, Helmut. **Got Lost**. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 2015.
- LANNA, Oiliam José. **DIALOGISMO E POLIFONIA: No espaço discursivo da ópera**. Tese (Doutorado em Análise do Discurso). Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG, 2005.
- LIM, Liza. **Voodoo Child**. Ricordi. 1989.

- LY, M. J. A. D. C. **A estética expressionista na obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg – Contributos para uma interpretação.** Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro. Aveiro, 2005.
- MANSELL, Darrel. **Aria Amid the Ruins of Language.** In: The Massachusett's Review, 2007.
- MATTOS, Fernando Lewis de. **SOBRE A MULTIPLICIDADE NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA.** In: Estética e Arte Contemporânea: entre a crise e a crítica - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, n. 28/29. UFSM. 2004
- MENEZES, Flo. **Berio e a Palavra.** In: Luciano Berio – Legado e atualidade. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- MENEZES, Flo. **A Relação “Laboríntica” entre Texto e Música em Berio.** In: Música Maximalista: Ensaio sobre a música radical e especulativa / Flo Menezes. – São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **A escrita vocal nas obras *Aventures de György Ligeti, Agnus e O King* de Luciano Berio.** Dissertação (Mestrado em Música – Processos Criativos). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-história , Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance.** Revista Música Hodie, 11(2). 2012.
- PAIXÃO, F. (2012). **Poema em prosa: poética da pequena reflexão.** *Estudos Avançados*, 26(76), 273-286.
- PORFIRIADES, Alexis. **On approaching the Music Theatre of Beat Furrer.** 2nd International Conference for PhD Music Students, A.U.TH. School of Fine Arts, Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki/Greece, 2009.
- RODRIGO, Sérgio. **E por falar em composição...** In: Territórios de Invenção: por uma formação musical expandida / Organização Lúcia Campos – Belo Horizonte (MG): Fundação de Educação Artística, 2017.
- ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora.** Letras, Curitiba, n.41- 42, p.195-205. 1992-93. Editora da UFPR.
- ROSEN, Charles; SEINCMAN, Eduardo. **A Geração Romântica.** Ed. Rev. e amp. São Paulo: Edição da Universidade de São Paulo, 2000

SILVA, Régis Luís de Carvalho. **Voz na contemporaneidade: o cantor frente à alguns desafios do repertório contemporâneo de concerto.** Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Artes, 2018.

STACEY, Peter F. **Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition.** *Contemporary Music Review*, 5:1, 9-27, 1989.

STRATFORD, Charles H. **Aspects of Compositional Process in Luciano Berio's *Circles*.** Dissertação (mestrado) – Brigham Young University, Master of Arts, 2012.

WEBER, Jerome F. **Early polyphony to 1300.** *Notes*, Mar., 2002, Second Series, Vol. 58, No. 3 (Mar., 2002), pp. 649-656

## **ANEXO DE PARTITURAS**

1. *the winter is not too sad*
2. *Lisboa Revisitada*
3. *tiger balm*
4. *ruínas*