

Rudimentos de uma inspeção topográfica aplicados à *Passacaglia* para orquestra, opus 1, de Anton Webern¹

Alexandre Reche e Silva²

RESUMO: O presente artigo se articula em duas partes. Na primeira parte destacamos o fazer composicional com ênfase na abordagem *bottom-up*. Rumo a uma telescopia da Composição apresentamos a ênfase na abordagem *top-down*. Após sugerirmos um diálogo entre as duas abordagens, enunciamos a Composição como paradigma de investigação, lançando os rudimentos do que se denominará “inspeção topográfica”. Em seguida, reunimos informações a fim de produzirmos uma imagem da obra. Nos referimos ao acesso a metas composicionais, citando alguns exemplos de como elas são alcançadas e deixadas. Na segunda parte fazemos algumas especulações do ponto de vista global, oriundo da possibilidade telescópica alcançada, visando abstrair conexões.

PARTE I - IMERGINDO

1 - Exordiu

1.1 A Ênfase *Bottom-up*

No fazer composicional com ênfase na abordagem *bottom-up* o foco está ajustado para uma dimensão mais microscópica. O processo é basicamente regido pela incidência de ferramentas sobre materiais. O resultado composicional deriva da própria manipulação. Do ponto de vista dessa abordagem, a prática característica é seguir elaborando pequenos eventos. O desenho global tende a resultar do acúmulo dessas elaborações.

Teoricamente, seria possível proceder dessa maneira *ad infinitum*. Entretanto, um limite se faz necessário, caso contrário o prazo para a entrega é que irá desempenhar um papel decisivo na interrupção do processo.

¹ Esse artigo foi originalmente escrito em 2003, durante um Seminário de Análise Composicional ministrado pelo prof. Dr. Wellington Gomes. Posteriormente, em 2006, ele foi revisado e ampliado.

² Doutorando em Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

(Na melhor das hipóteses, isso se compararia ao fato da moldura poder funcionar como um limite de expansão criativa para o pintor.)

A princípio, e em termos gerais, um fenômeno associado à ênfase *bottom-up* é o uso de aplicativos, sem uma consciência dos fundamentos que regulem claramente os passos da tarefa (como, por exemplo, a estipulação de metas composicionais). Programas gráficos de notação musical ainda não oferecem monitoração efetiva ao controle de eventos em longo prazo. Sendo assim, a escrituração corre “da esquerda para a direita; de cima para baixo”, sem a possibilidade de se *pré-ver* um percurso (o que geralmente coincide com o efeito: “[Escrevi algo até aqui.] E agora?”). Esses aplicativos, em muitos casos, acabam respaldando uma pseudo prática composicional pela razoável facilidade que oferecem aos usuários de emular, com certa diligência, resultados similares aos de uma prática sistematicamente dirigida. Em última análise: quem está escrevendo?

Uma desvantagem na abordagem *bottom-up* está na impossibilidade de se antever uma anatomia da composição. Portanto, como disponibilizar acesso aos diversos níveis arquitetônicos de uma composição através de sua “planta baixa”? Seria possível achar um ponto de vista de onde se contemple o processo globalmente? Surge, então, a necessidade de se refletir sobre assuntos ligados ao longo prazo e à articulação entre dimensões temporais.

Em vista da bibliografia relacionada com o estudo de Composição, um tipo comum de literatura é o que se concentra em materiais e técnicas. É notória a carência por títulos específicos que tratem de questões sobre desenho composicional e Composição, propriamente dita.

No ambiente eletroacústico, notamos um apego ao timbre, em parte, decorrente do vislumbre por técnicas de síntese e tratamento aplicadas à matéria sonora. Com acesso ao nível dos milisegundos, e a possibilidade de se esculpir o próprio som, não é difícil deixarmos de lado critérios que regem efetivamente a estruturação em longo prazo.

Permanece no rol das questões intrigantes a possibilidade de se enxergar panoramicamente uma obra, ou mesmo, os meios para se arquitetar o seu grande contorno (e a relação com seus sub-contornos aninhados).

O desafio de se pensar em alternativas efetivas para o desenho composicional se acirra, uma vez que movimentos de vanguarda contribuíram também para o descarte das formas clássicas (que constituíam uma referência para essa dimensão do fazer).

Temos um tal culto pela liberdade de criação, liberdade de expressão, essas tão “coisas nossas”, que realmente nunca

fizemos consultas a ninguém sobre o que teríamos que escrever. Como descer a tanto, não é? Vocês estranham que hoje estejamos sós? [...] Nossa liberdade de criação (de mãos dadas com a nossa “sinceridade”) chegou a uma tal dilatação, que nos libertamos até do público. Prezamos tanto a nossa verdade que nunca nos imiscuímos com a verdade do mundo... (Oliveira 1992, 57)

Sobre essa libertação, o próprio Webern dá testemunho:

Ao se renunciar à tonalidade, perdeu-se o meio mais importante utilizado na construção de obras de longa duração, pois a tonalidade era o fator principal quando se tratava de conferir coesão formal. Era como se a luz tivesse se apagado! Era essa a nossa impressão. (Ao menos é o que parece hoje.) Na época, as coisas estavam mergulhadas numa correnteza incerta e obscura. Tudo era muito estimulante e emocionante, de maneira que não tínhamos tempo de prestar atenção àquilo que perdíamos. Foi somente quando Schoenberg enunciou a lei que formas maiores tornaram-se possíveis. (1984, 144 e 145)

A tarefa de se repropor um discurso sobre estruturação percorreu todo o século XX e ainda se estabelece no século XXI, como pergunta sem resposta. Cada compositor (composição) vai sugerir uma resposta apropriada ao seu processo. Porém, ainda não se nota nenhuma convenção estável surgida na linha desses horizontes.

1.2 Rumo a uma telescopia da Composição

Portanto, de onde partir a fim de se angariar recursos para a demanda por controle composicional panorâmico? Vejamos alguns pontos sobre outro tipo de metodologia de desenho, denominada *top-down*.

Na abordagem *top-down* o foco está calibrado para uma dimensão macroscópica. Um planejamento composicional é formulado *a priori*. O processo é rígido por critérios de abstração que subsidiam decisões para eventos em longo prazo (como a disposição e articulação de partes, e os modos de acesso a metas predefinidas). Do ponto de vista dessa abordagem, a prática característica é refinar cada vez mais o planejamento até que um máximo de decisões estejam preestabelecidas.

Essas duas abordagens apresentadas nos servem para esboçarmos um quadro das tendências de atitude e desenho composicionais.³ Como se

³ *Bottom-up* (“de baixo para cima”) e *top-down* (“do topo para baixo”) são termos estreitamente relacionados com linguagem de programação enquanto metodologia de desenho para a construção sistemas. Esses termos provavelmente se difundiram através da interface entre Informática e Música. Para outras aplicações cf. Klapuri.

percebe, as soluções para as demandas elencadas até aqui, melhor se enquadram na abordagem *top-down*, por ela estar mais alinhada com uma disposição do todo em relação a suas partes. No entanto, é de suma importância se estabelecer um diálogo entre essas abordagens. Tal diálogo terá a função de permitir franca navegação ao longo dum contínuo macro-micro, facilitando, inclusive, uma conexão entre gesto e *Gestalt*.

Enunciando a Composição como paradigma de investigação (Laske 1991, 237), é hora de ajustarmos nossa intenção para a inspeção propriamente dita, sem precisar deixar de lado aspectos do fazer composicional. É exatamente em prol do fazer que se lança mão do examinar.

Vale lembrar que, a guisa de título, escolhemos o termo “inspeção topográfica” em alusão ao exame do somatório dos traçados que compõem o contorno global de uma composição. Mais adiante veremos o uso de uma ferramenta específica para a geração de imagem de uma obra a partir de seu registro sonoro. Essa imagem, em conjunto com as informações prescritas na partitura, fornecerão subsídios à inspeção topográfica da *Passacaglia* para orquestra de Webern. Estaremos assim, lançando uma hipótese de se calibrar o escopo para dimensões abrangentes, a fim de se visualizar o todo e de se comentar aspectos de seu comportamento. Dessa forma, visamos contribuir com uma linha de pesquisa sobre Composição propriamente dita.

Apesar do presente esforço, estamos cientes de apenas estar lançando os rudimentos sugeridos por tal prática. Em todo caso, fazemos um convite àqueles que se interessarem por empreender novas incursões nesse sentido. Tais incursões, certamente agregarão recursos específicos a assuntos relacionados a Composição e Desenho (Composicional).

2 - Escopu

2.1 Informações Preliminares

Segundo o verbete sobre Webern, na edição concisa do *Dicionário Grove de Música*, Anton Friedrich Wilhelm von Webern foi um compositor austríaco nascido em 3 de dezembro de 1883, em Viena. Estudou na Universidade de Viena com Adler (1902-6), obtendo o doutorado com um trabalho sobre Heinrich Isaac. Assim como Alban Berg, Webern estudou Composição com Arnold Schoenberg – os três membros da Segunda Escola de Viena⁴. Entre outras atividades desempenhadas ao longo de sua vida, Webern também trabalhou com regência, execução (cello) e arranjo (de peças suas e de outros). Foi morto acidentalmente por um soldado americano logo após

a Segunda Guerra Mundial, em 15 de setembro de 1945, em Salzburg. A íntegra de suas obras tem aproximadamente três horas de duração.

Para a presente inspeção, a gravação de referência é a da Filarmônica de Berlim, regida por Herbert Von Karajan, em Hamburgo, em 1974, editada pelo selo Grammophon/Polygram. A partitura utilizada foi a da Universal Edition, de 1950, impressa na Áustria.⁵

2.2 Imaginando a Obra

2.2.1 Da Geração da Tabela 1

Com base em algumas das indicações da partitura geramos a Tabela 1. Essa tabela nos ajudará a traçarmos um perfil do desenho global.

O grau de detalhamento da partitura pode ser visto como um desejo de deixar transparecer a organização (latente) do processo de elaboração por parte do compositor. Os números de ensaio assinalam divisões na obra. Basicamente, essas divisões se referem às variações do tema da *Passacaglia*.

A Tabela 1 ressalta quatro grandes agrupamentos: o primeiro de (1) a (6), o segundo de (7) a (13), o terceiro de (14) a (20) e o quarto de (21) a (27). Esses grupos de variações designam arcos, traçados pela cooperação dos parâmetros musicais. Por exemplo, note como de (1) a (6) temos um percurso que vai do Tempo I ao Tempo III e que retorna ao Tempo II. No andamento, a semínima foi de 42 m.m. até 108 m.m. e regrediu para 66 m.m. O arremate é evidenciado pelo *ritardando* com que se conclui essa primeira movimentação.

Os números da primeira coluna que foram realçados indicam os picos (auges) desses grupos. São eles (5) no primeiro grupo, (19) no terceiro e (24) no quarto.⁶ As informações da quinta coluna da Tabela 1 indicam arremates no final de cada grupo. De maneira geral, os arremates aparecem como *ritardandos*, mudanças no andamento e fermatas.

⁴ A *Passacaglia* para orquestra foi a peça de conclusão dos estudos de Webern com Schoenberg. Ele a completou em maio de 1908 e regeu sua estréia com a Orquestra dos Trabalhadores de Vienna em 4 de novembro, num concerto dos alunos de Schoenberg. (MacDonald 2006)

⁵ Existe também na internet uma versão em formato pdf, disponível em <http://www.imslp.org/index.php?title=Passacaglia_Op.1_%28Webern%2C_Anton%29>.

⁶ Note a excessão ao segundo grupo. Adiante veremos se este grupo não teria o papel de exalar a inspiração armazenada, até então, desde o início da obra.

1	Sehr mäbbig, Tempo I	(♩ = 42)	16 cc.	
2	Mäbbig bewegt, Tempo II	(♩ = 66)	16 cc.	
3	belebend (all mählich steingernd zu Tempo III)		8 cc.	
4	Schon viel bewegter	(♩ = 92)	16 cc.	
5	Sehr lebhaft, Tempo III	(♩ = 108)	10 cc. (9+1)	
6	Gehalten, Tempo II	(♩ = 66)	8 cc.	rit.
7	Tempo II	(♩ = 66)	8 cc.	
8	Ruhiger	(♩ = 58)	9 cc.	
9	Sehr gehalten, Tempo I	(♩ = 42)	7 cc.	rit., (♩ = 52), \curvearrowright
10	Sehr ruhig, Tempo I	(♩ = 42)	8 cc.	rit.
11	Zart bewegt, Tempo II	(♩ = 58)	8 cc.	rit.
12	Noch ruhiger	(♩ = 52)	8 cc.	rit.
13	Äubberst ruhig	(♩ = 44)	8 cc.	rit., \curvearrowright
14	Sehr verhalten beginnend, Tempo II	(♩ = 58)	8 cc. (7+1)	
15	Belebter	(♩ = 60)	9 cc.	
16	immer bewegter	(♩ = 66)	8 cc.	(♩ = 80) 8 cc.
17	Schon sehr belebt	(♩ = 92)	8 cc.	
18	Sehr lebhaft, Tempo III	(♩ = 108)	8 cc. (7+1)	
19	Mit grobber Steigerung		8 cc.	
20	Gehalten, Tempo II sübito	(♩ = 66)	8 cc.	rit., (♩ = 62), \curvearrowright
21	Sehr mäbbig, Tempo I	(♩ = 42)	7 cc.	
22	Viel fliebbender, Tempo II	(♩ = 58)	16 cc.	
23	Sehr belebt	(♩ = 92)	12 cc.	
24	Sehr lebhaft, Tempo III	(♩ = 108)	10 cc.	rit., (♩ = 56)
25	Gehalten, Tempo II	(♩ = 66)	11 cc.	beruhigend, (♩ = 56), rit.
26	Schon sehr ruhig	(♩ = 44)	8 cc.	rit.
27	Sehr mäbbig, Tempo I	(♩ = 42)	13 cc.	immerlangsamer, rit., sehbreit, (♩ = 52), \curvearrowright

Tabela 1 – Algumas especificações encontradas na partitura

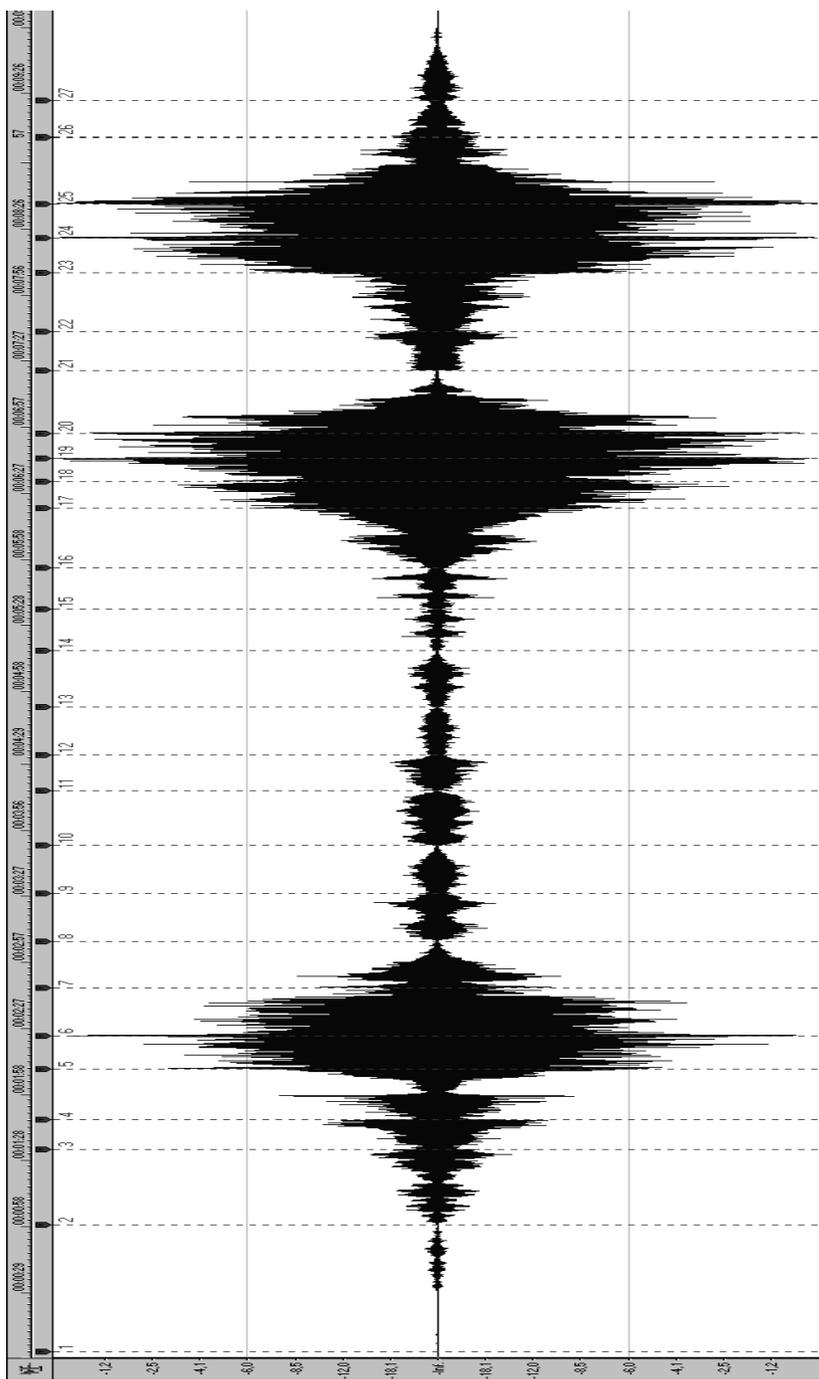


Fig. 1 – Sonograma da obra com marcas das seções propostas na partitura (comparar com Tabela 1)

2.2.2 Da geração do sonograma

Um sonograma é uma representação gráfica de um som. A representação é feita por meio de um gráfico, onde o tempo (geralmente em segundos) está no eixo x e a frequência (geralmente em kHz) está no eixo y. (Luijendijk 2000)

Por meio de um editor de som, o sonograma é automaticamente gerado ao abrirmos o arquivo digitalizado da gravação. Com o sonograma podemos obter uma “imagem” da obra. Esse retrato sonoro será um dos principais recursos para o processo de inspeção topográfica.

A Figura 1 mostra o sonograma da *Passacaglia* para orquestra. No sonograma foram inseridas marcas referentes aos números de ensaio (ou seja, as informações da 1ª coluna da Tabela 1). Isso ajuda a tornar o sonograma mais “legível” ao se inserir pontos de referência para a inspeção.

2.2.3 Comparação das informações da Tabela 1 com o sonograma

Como mencionamos anteriormente, existe uma cooperação dos parâmetros no desenho de arcos, em cada grupo. Esses arcos se estabelecem ao longo de picos e vales.

Para um exemplo de “situação de vale” podemos caracterizar todo o segundo grupo, que vai de (7) a (13), como sendo um prolongamento do arrefecimento do primeiro auge. Ou seja, após a injeção gradual de energia rumo à primeira meta da composição, o segundo grupo vai ajudar a descarregar esse acúmulo.

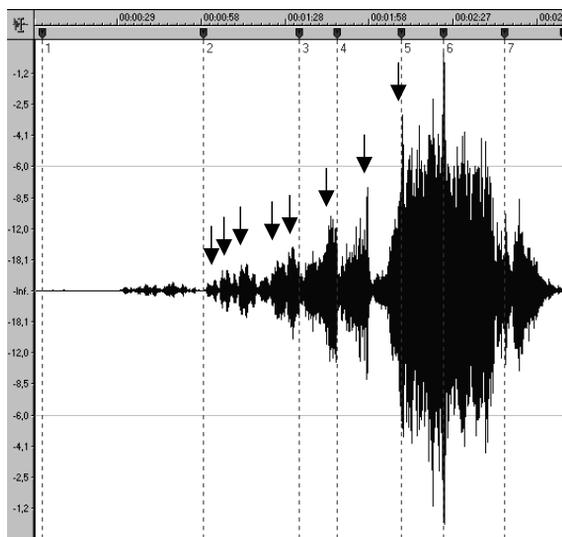
Notamos que a inspeção topográfica aponta para três momentos de grande energia (os picos realçados na tabela e visivelmente notados no sonograma). Os **modos de alcance** a esses picos são realizados de maneira progressiva através de elaboração rítmica, adensamento orquestral, crescendos, acelerandos e dilatação do âmbito das alturas.

Após esses picos terem sido alcançados, existe um processo inverso de desaceleração, rarefação orquestral, decrescendos, *ritardandos* e estreitamento do âmbito das alturas. Analogamente poderíamos chamá-los de **modos de partida**, i.e., as maneiras de se “decompor” os gestos inflacionários.

2.4 Acessando alvos (*meta + odos*)

Nos aproximando mais da superfície da obra, nos concentraremos em maneiras pelas quais alguns auges são acessados. Primeiramente, nota-se

que esses adensamentos progressivos não são alcançados de maneira simplesmente linear, como num crescendo contínuo. Observe o exemplo abaixo:



Ex. 1 – Análise do acesso “em ondas” ao primeiro auge

De acordo com o Exemplo 1, percebemos que existe um comportamento que vai alcançando micro auges. Os grandes auges são preparados por pequenos picos que vem em ondas (cada vez maiores) como a subida de uma maré. Isso contribui para que seja injetada paulatinamente energia ao sistema, conferindo dramaticidade ao discurso.

Em seu Sistema de Composição Musical, Schillinger devotou o Livro IV à sua Teoria da Melodia. Nesse livro, o quarto capítulo é intitulado “Melodia: climax e resistência”, onde se lê:

In order to achieve an efficient climax, it is necessary to accumulate energy that will be effectively discharged in such a climax. [...] The portion of melodic trajectory leading toward the climax, without resistance preceding a climax, does not produce any dramatic effect. It is resistance that makes the climax appear dramatic.⁷ (1946, 283)

⁷Para o propósito de se alcançar um clímax eficiente, é necessário acumular energia, que será efetivamente descarregada em tal clímax. (...) A porção de trajetória melódica conduzindo em direção ao clímax, sem resistência precedendo o clímax, não produz qualquer efeito dramático. É a resistência que faz o climax parecer dramático. [tradução nossa].

No Livro XI, “Teoria de Composição”, a segunda parte intitula-se “Composição de Continuidade Temática”. No décimo quarto capítulo, “Planejando uma Composição”, Schillinger retoma o assunto, agora no nível do desenho composicional:

In addition to growth of tension of harmonic structure [...], density plays an important role as a climax-builder. As the form of resistance, density either grows consistently or with delays, but reaches its climax at its maximum (i.e., the highest degree of density corresponds to a climax).⁸ (1946, 1366)

Mas é logo em seguida que Schillinger simplesmente parece estar olhando para o sonograma da *Passacaglia*, ao assinalar um padrão de crescimento resistente, relacionado à dinâmica:

Dynamics as such is a powerful toll for building resistances and climaxes. The first is accomplished by the progressive or delayed growth of dynamic degrees (such as crescendo or *pp* < *mf* + *p* < *f* + *mf* < *ff*); and the second, by sustaining the highest dynamic degree reached (*ff* in this case) by the resistance.⁹ (1946, 1366)

No trecho da *Passacaglia* em foco, esse crescimento “adiado” é ilustrado no alcance de patamares cada vez mais energéticos (como nas subidas das marés). Lembramos que esses patamares se estabelecem multiparametricamente – como Schillinger pontua:

The ultimate climatic effect can be achieved through a combination of the above described devices, such as high tension of harmonic structure accompanying melodic climax (which in itself represents a high degree of harmonic tension) coupled with high dynamics and high density.¹⁰ (1946, 1366)

⁸ Somado ao crescimento de tensão da estrutura harmônica (...), a densidade desempenha um papel importante como um construtor de clímax. Como a forma de resistência, a densidade também cresce consistentemente ou com atrasos, mas alcança seu clímax no seu máximo (i.e., o mais alto grau de densidade corresponde ao clímax).

⁹ A dinâmica como tal é uma ferramenta poderosa para construir resistências e clímax. O primeiro é conseguido pelo crescimento, progressivo ou atrasado, de graus de dinâmica (tal como crescendo ou *pp* < *mf* + *p* < *f* + *mf* < *ff*); e o segundo, sustentando-se o grau dinâmico mais alto alcançado (*ff* nesse caso) pela resistência. [tradução nossa]

¹⁰ O maior efeito de clímax pode ser alcançado através de uma combinação dos recursos acima descritos, tais como alta tensão da estrutura harmônica acompanhando o clímax melódico (o qual em si mesmo representa um alto grau de tensão harmônica) acoplado com altas dinâmicas e alta densidade. [tradução nossa]

Com isso em mente, veremos a seguir dois exemplos relacionados a auge: um de alcance e outro de partida.

Um exemplo de alcance descreve o deslocamento do início da obra (1) rumo à sua primeira grande meta (5). Em termos gerais, notamos as seguintes mudanças de estado:

	de (1)	para (5)
Dinâmica	<i>ppp</i>	<i>ff</i>
Timbre	cordas s/ Cb	<i>tutti</i>
Ritmo		
Andamento	(♩ = 42)	(♩ = 108)
Textura	monofonia	homofonia
Articulação	<i>pizz.</i>	ligado (madeiras) acentuado (metais e cordas)
Alturas		

Tabela 2 – Mudanças de estado nos diversos parâmetros rumo ao 1º auge da obra

Como vemos na Tabela 2, a dinâmica inicial (*ppp*) alcança um patamar bem mais intenso (*ff*). O timbre de cordas (sem Contrabaixos) adensa-se até o *tutti*. O ritmo transparente inicial se transforma em um ritmo bem mais articulado (adiante observaremos essa transformação em maior detalhe). O andamento de semínima igual a 42 m.m. chega a semínima igual a 108 m.m. A textura monofônica se torna homofônica. De uma articulação em *pizzicatos*, caminhou-se para uma ligada (nas madeiras) e acentuada (nos metais e nas cordas). Nesse percurso o âmbito das alturas vai expan-

dir-se até alcançar uma extensão bem mais dilatada. Isso nos mostra o cuidado em se elaborar nos diversos parâmetros as mudanças de estado apontadas para a meta. Essa elaboração se apresenta tanto no resultado auditivo como no visual (no caso das grandes regiões energéticas evidenciadas pelo sonograma).

Passemos agora a um exemplo de partida, ou seja, de como o compositor elabora a resolução após um auge ser alcançado. A Tabela 3 mostra a transição do segundo auge da obra (19) para seu arrefecimento súbito (20).

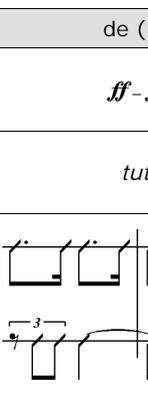
	de (19)	para (20)
Dinâmica	<i>ff - fff</i>	<i>ff (decresc.) - p - pp (decresc.)</i>
Timbre	<i>tutti</i>	Vc, Tb, Fg, Hp
Ritmo		
Andamento	(♩ = 108)	<i>subito</i> (♩ = 66), <i>rit.</i> , ♩
Textura	polifônica	polifônica
Articulação	ligado	ligado, tenuto
Alturas		

Tabela 3 – mudanças de estado nos diversos parâmetros após o 2º auge da obra

Observamos aqui um exemplo de situação inversa. A dinâmica de um patamar de grande intensidade decresce até ao *pianíssimo*. O *tutti* se rarefaz numa instrumentação composta de fagote, trombone, harpa e violoncello. O ritmo diminui de andamento, apesar de manter-se articulado, juntamente com a textura que se mantém polifônica. Essa diminuição acompanha a

indicação de *ritardando* e fermata. A articulação, propriamente dita, também não apresentou grande variação durante esse percurso. Já nas alturas, a extensão foi reduzida substancialmente, encerrando-se num âmbito estreito.

Aguçando o foco da inspeção, observamos que no interior dessas manipulações multiparamétricas orientadas a metas designadas, ocorrem procedimentos que coadunam para criar transformações de estado cada vez mais cinéticas. A guisa de exemplo, mostraremos a seguir um desses procedimentos, encontrado no início da obra.¹¹

seção	m.m.	ritmo
1a	(♩ = 42)	
1b		
2a	(♩ = 66)	
2b		
3		
4b	(♩ = 92)	
5	(♩ = 108)	

Ex. 2 – Adensamento rítmico, culminando no 1º auge da obra (5)

Ao longo dessa transformação, tanto o ritmo como o andamento, cooperam para gerar, desde seu início sutil, um grande crescendo energético, cujo auge é realizado em (5). (Como mostramos na Tabela 2, outros parâmetros também descrevem linhas ascendentes no percurso até este primeiro auge.)

¹¹ A elaboração desse exemplo derivou de uma sugestão feita pelo prof. Dr. Wellington Gomes, durante o Seminário.

É interessante notar que a lógica de apresentação de uma passacaglia implica num desenho de sobreposições. Ou seja, após a entrada do tema (geralmente) no baixo, as demais vozes tendem a irem se aglomerando.

The choice of a passacaglia [...] reflects Webern's anxiety to link himself with tradition. The **idea of a cumulative structure** of variations on and around an unchanging theme evoked the ancient past, from the strict contrapuntal works of the Renaissance polyphonists - on whom Webern wrote his university thesis - to J. S. Bach.¹² (MacDonald 2006. Grifos nossos)

Webern utiliza-se dessa lógica, i.e., desse processo de adensamento progressivo, com vistas a alvos globais bem definidos, a partir dos quais, realiza arrefecimentos subsequentes (através de um controle multiparamétrico notável). MacDonald nota que, após o tema e a primeira variação, “there are 22 further variations, intricately worked and welded with great skill into organic paragraphs that rise to impassioned climaxes, and subside from them.”¹³ (2006). A seguir, passaremos a alguns comentários reflexivos, elaborados de um ponto de vista abrangente.

PARTE II – EMERGINDO

3 - *Especulum*

A possibilidade de telescopia composicional é um importante atributo decorrente da inspeção topográfica. Suponhamos que a visão panorâmica apresentada pela presente inspeção, nos dê a oportunidade de estarmos “sobre ombros de gigantes”. Quais observações poderiam ser feitas, ao enxergarmos a obra dessa perspectiva?

No exemplo abaixo, sugerimos uma relação macroscópica entre o desenho global da obra e um determinado padrão de acentuação.

Os três auges são lidos, nesse nível panorâmico, como três acentuações básicas, enquanto que a seção de arrefecimento, após o primeiro auge, constitui-se em um momento “fraco” ou de relaxamento. O indício energético

¹² A escolha de uma passacaglia (...) reflete a ansiedade de Webern em ligar-se com a tradição. A **idéia de uma estrutura cumulativa** de variações sobre, e entorno de, um tema constante evocou o passado antigo dos trabalhos de contraponto estrito dos polifonistas renascentistas – sobre quem Webern escreveu sua tese universitária – até J. S. Bach. [grifos e tradução nossos]

¹³ Há 22 variações adicionais, intrincadamente elaboradas e unidas com grande habilidade em parágrafos orgânicos que se elevam a clímax apaixonados, e deles declinam.

da composição, revelado nesse padrão (forte – fraco – forte – forte) sugere um macro ritmo da obra (vinculando, de certa maneira, as dimensões formal e rítmica, cf. Teoria da Unidade do Tempo Musical de Stockhausen).

Fazendo uma outra analogia, poderíamos relacionar esses quatro agrupamentos de variações com as quatro partes de uma sinfonia: *allegro* de sonata, adágio, minueto (ou *scherzo*) e rondó. Isso também evidencia um diálogo com um repertório de idéias comungado, até certo ponto, pelos interlocutores do compositor.

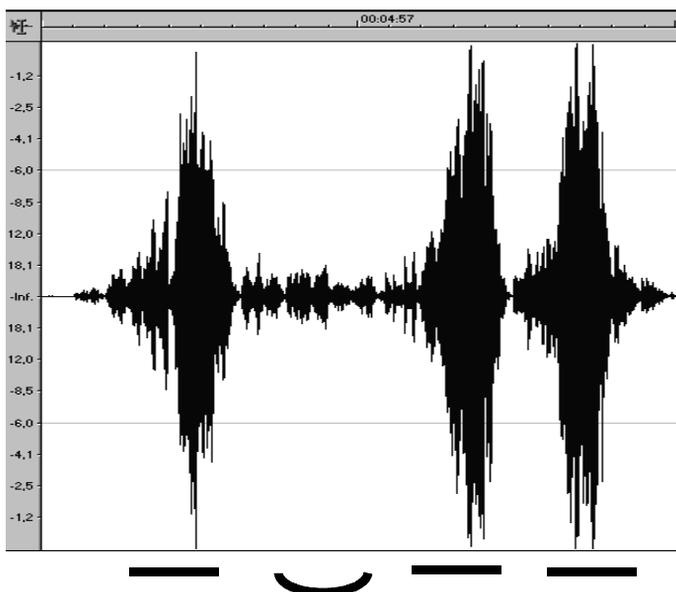
Composers can have different goals: to calm and soothe, surprise and shock, tell tales, stage scenes, teach new things, or tear down prior arts. For some such purposes composers must use the known forms and frames or else expect misunderstanding. Of course, when expectations are confirmed too often the style may seem dull (...). Yet, just as in language, one often best explains a new idea by using older ones, avoiding jargon or too much lexical innovation. If readers cannot understand the words themselves, the sentence may “be Greek to them.”¹⁴ (Minsky 1991, 38)

Após mais de cem anos de vanguarda podemos nos servir de um ponto de vista privilegiado, assimilando suas conquistas e evitando seus excessos. A interlocução, inclusive, é uma das características que merecem ser resgatadas, no sentido de intercâmbio entre os agentes envolvidos no circuito da comunicação estética. O uso da passacaglia por Webern conecta aspectos de uma tradição com possibilidades de releitura, na qual se agregam outros níveis de informação. De maneira especulativa, poderíamos observar o compositor cruzando signos, propondo uma sinfonia em forma de passacaglia (ou uma passacaglia sinfônica).

Segundo MacDonald (2006), a evocação do passado antigo também encontra-se ligado ao passado recente,

especially the great orchestral work that had revived the passacaglia as a form for orchestral composition – Brahms’s

¹⁴ Compositores podem ter objetivos diferentes: acalmar e aquietar, surpreender e chocar, contar histórias, encenar, ensinar coisas novas, ou desintegrar as artes precedentes. Para alguns propósitos como esses os compositores devem usar as formas e estruturas conhecidas ou, de outro modo, esperar mal entendidos. É claro, quando as expectativas são confirmadas muito cedo, o estilo pode parecer tedioso. (...) Ainda, assim como na linguagem, alguém freqüentemente explica melhor um idéia nova pelo uso de outras mais velhas, evitando jargão ou muita inovação léxica. Se os leitores não podem entender as palavras por elas mesmas, a sentença pode parecer “Grego para eles”. [tradução nossa]



Ex 5. – Relação macroscópica entre desenho global e acentuação

Fourth Symphony, with its passacaglia finale. It even points to the future: Schoenberg's 12-note method could be regarded as a development of passacaglia technique.¹⁵

O tema recorrente da *Passacaglia* possui oito notas. Anacronicamente falando, bem poderia possuir doze. “Se vocês quiserem, podemos dar um salto para a época atual: nossa composição com doze sons se baseia no princípio de retorno constante de uma certa seqüência das doze notas: princípio de repetição!” (Webern 1960, 54)

Richard Hudson, em seu artigo sobre *Passacaglia*, na primeira edição do *Groves Dictionary of Music and Musicians*, nota que tipos experimentais de passacaglia foram desenvolvidos não somente por Webern, mas também por Berg no *Orchesterlieder* op.4 (1912) e por Schoenberg no *Pierrot lunaire* (1912). Ele aponta ainda que além de obras de composi-

¹⁵ especialmente a grande obra orquestral que revificou a passacaglia com uma forma para composição orquestral – a Quarta Sinfonia de Brahms, com a sua passacaglia final. Ela mesmo aponta para o futuro: o método de doze notas de Schoenberg poderia estar relacionado a um desenvolvimento da técnica da passacaglia. [tradução nossa]

tores do século XX como Britten, Copland, Hindemith, Ravel, Shostakovich, Stravinsky,

a number of other 20th century works use the same method of composition without bearing the name *passacaglia*. Indeed, the intense interest by modern composers in this method of composition is part of a larger emphasis during this century – as emphasis shared by the composers of the Baroque period – on the organization of single melodic lines. This attitude has resulted in melodic ostinato figures and grounds of all kinds.¹⁶

Podemos vislumbrar a *Passacaglia* tanto apontando para a futura música serial dodecafônica, como dialogando com um legado histórico, evidenciando características as mais abrangentes. Como traços românticos, citaríamos a grande orquestração, dramaticidade, rompantes tempestuosos e deslindamento (a obra tecida como se fora um único gesto). Como característica barroca teríamos a própria forma de *passacaglia*, juntamente com uma vertente à escrita polifônica (que também pode se ligar com uma herança renascentista). A simplicidade pueril (por cordas em pizzicatos) do anúncio do tema (de oito compassos e oito notas), sobre o qual a obra é baseada (MacDonald 2006) poderia estar relacionada com outro traço da prática dos antigos compositores neerlandeses: o *exergo*. O próprio Webern fala sobre *exergo*, ao fazer menção à forma de apresentação de um outro tema musical bem conhecido.

Essa melodia [da *Nona Sinfonia* de Beethoven] devia ser a mais simples e apreensível possível; no início ela é mesmo apresentada a uma voz, assim como os neerlandeses escreviam no começo, em *exergo*, as cinco notas a partir das quais todo o resto seria derivado em seguida. Sempre transformações de uma mesma e única coisa! (1960, 84)

Como comenta MacDonald (2006), certamente essa não foi sua primeira composição, apesar de Webern designá-la como o seu primeiro opus. A *Passacaglia* pode ser vista como um marco de transição entre discipulado e maestria: pesquisando o passado... buscando o futuro.

¹⁶Um número de outras obras do século XX usam o mesmo método de composição sem assumir o nome *passacaglia*. De fato, o interesse intenso por compositores modernos nesse método de composição é parte de uma ênfase maior, durante esse século – uma ênfase compartilhada pelos compositores do período barroco – sobre a organização de linhas melódicas individuais. Essa atitude resultou em figuras de ostinato de melodias e de linhas de baixo (*grounds*) de todos os tipos. [tradução nossa]

4 - Exodu

4.1 Deja Vu

Esse artigo foi elaborado traçando um percurso em dois tempos: imersão e emersão. Partiu-se de uma perspectiva global (a topografia da composição) até um enfoque específico (um exemplo de adensamento rítmico) e depois retornou-se a questões mais abstratas.

Ao se iniciar o processo de imersão esboçou-se um quadro das tendências de desenho composicional a partir das abordagens *bottom-up* e *top-down*, pontuando a importância de se estabelecer um diálogo entre elas.

Com a finalidade de propor uma telescopia composicional, fizemos o levantamento de dados para a produção de uma imagem da *Passacaglia* de Webern. Isso compreendeu a comparação das informações da partitura com as do sonograma da obra.

Em seguida, nos concentramos em maneiras pelas quais alguns auges são acessados, no decurso da composição, exemplificando um modo de alcance e um modo de partida desses auges.

Ao emergirmos propusemos algumas especulações sobre aspectos peculiares do ponto de vista telescópico (como a relação forma e macro ritmo na obra), entre outras analogias, apontando também para uma visão sintética peculiar ao compositor e sua obra.

4.2 Perspectivas

Entre as perspectivas abertas por essa inspeção topográfica, citamos alguns veios temáticos dignos de aprofundamentos futuros:

1 - enfatizar Composição como paradigma de investigação (cf. Laske 1991);

2 - estimular um enfoque abrangente (em detrimento de uma opção inclinada a micro eventos), visando uma elaboração que contemple o resultado da obra como um todo (como por exemplo, através do desígnio de metas que colaborem para a dinâmica gestual de uma obra);

3 - refinar a técnica do sonograma através da refatoração (*refactoring*) do código fonte do editor de som, de maneira que ele possa inserir automaticamente marcas em picos e vales, calcular relações entre elas e traçar um esboço do grande contorno (bem como de eventuais sub-contornos aninhados);

4 - adensar a argumentação em prol de uma síntese entre as metodologias *bottom-up* e *top-down*, de modo a viabilizar efetivamente esse diálogo, permitindo a manipulação do micro, sem perder ingerência

sobre o macro (e vice-versa). Dessa maneira, contribuiria-se para uma maior influência sobre a malha de decisões, tão característica do trabalho composicional e

5 - reunir coletivamente uma série de resultados dessas inspeções como material de estudo a diversos ramos (Composição, Regência, Execução, Educação, Musicologia, etc.)

Referências Bibliográficas

- International Music Score Library Project (IMSLP). <http://www.imslp.org> (acessado em 24 de agosto de 2006).
- Klapuri, Anssi. 2006. Top-down content analysis of musical signals. <http://www.cs.tut.fi/~klap/iiro/topdown.html> (acessado em 30 de agosto de 2006).
- Laske, Otto. E. 1991. Toward an Epistemology of Composition. *INTERFACE – Journal of New Music Research* 20: 235-269.
- Luijendijk, Teus. 2000. How to read a sonogram. <http://www.warbler.phytoconsult.nl/sonogram.htm> (acessado em 29 de agosto de 2006).
- MacDonald, Malcolm. 2006. BBC - Proms - About the Music: Webern, Passacaglia, Op. 1, Programme note. http://www.bbc.co.uk/proms/aboutmusic/webern_passa.shtml (acessado em 28 de agosto de 2006).
- Minsky, Marvin. 1981. Music, Mind, and Meaning. *Computer Music Journal* 5(3):28-44
- Oliveira, Willy Corrêa de. 1992. A criação musical vista em si mesmo e em termos de seu criador. *Art: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. 19:55-58.
- Schillinger, Joseph. 1946. *The Schillinger System of Musical Composition*. New York: C. Fischer, Inc.
- Vaggione, H. 1991. A note on object-based composition. *INTERFACE – Journal of New Music Research*. 20:209-216.
- Webern, Anton, trad. 1984. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas.