

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

SEMANTEMAS ARTICULADORES DE SEÇÕES NA MÚSICA
ELETROACÚSTICA

JONAS CORREIA DA SILVA

BRASÍLIA

2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

SEMANTEMAS ARTICULADORES DE SEÇÕES NA MÚSICA
ELETROACÚSTICA

JONAS CORREIA DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, do Departamento de Música da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge de Freitas Antunes.

BRASÍLIA

2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge de Freitas Antunes

Prof. Dr. Edson Zampronha

Prof. Notório Saber Conrado Silva de Marco

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu ilustre amigo Luiz Gonzaga Carneiro, pelo respeito e confiança com os quais o mesmo sempre me tratou, por acreditar em mim e ter sempre uma palavra de apoio nas horas de dificuldades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter-me dado força, saúde e vigor para a execução da pesquisa que gerou esta dissertação.

Agradeço também, e de forma especial, ao meu orientador, o Prof. Dr. Jorge de Freitas Antunes pela calma e confiança que sempre transmitiu nos encontros e conversas relacionadas à orientação que tão sabiamente me proporcionou e pela importante abertura de seu acervo de livros e discos, o que facilitou sobremaneira este trabalho de pesquisa.

Agradeço ao Prof. Conrado Silva de Marco pela boa vontade quanto à disponibilização de seu acervo de música eletroacústica.

Agradeço à minha família, meu pai, minha mãe, minha esposa e meus filhos, desculpando-me neste ato pelas horas que lhes faltei ao longo deste trabalho.

Agradeço à turma da disciplina Linguagem e Estruturação Musical 1, do primeiro semestre do ano de 2006, especialmente formada para as análises das obras estudadas.

Agradeço ao Jorge Lisboa Antunes por sua disposição e ajuda nas traduções necessárias ao longo deste trabalho.

Por fim, agradeço aos demais professores deste Programa de Pós-Graduação e aos meus amigos de turma.

Obrigado a todos.

RESUMO

O presente trabalho investiga a presença de elementos de natureza tradicional na música contemporânea, especialmente a partir das divisões de seções na música eletroacústica, onde semantemas passam a atuar como elementos cadenciais, ou articuladores de seções. A pesquisa foi desenvolvida a partir da análise de obras eletroacústicas, análises estas que buscavam a percepção de diferentes seções e como estas iniciavam e eram concluídas. Para tal foi formada uma turma de alunos por um semestre, a qual funcionou como grupo de controle nas análises realizadas. A pesquisa mostra que é possível a presença de elementos de natureza tradicional sem o comprometimento da modernidade das obras contemporâneas.

ABSTRACT

This paper investigates the presence of traditional elements in the contemporary music, specially based on the divisions of sections in the electroacoustic music, where semantemes start to function as cadential elements, or even as section articulators. The research has been developed from the analysis of electroacoustic works, analysis which looked at perception of different sections, and how those ones usually started and ended. A class of students has been formed during one semester to function as a control group to support the analysis. The research showed that it is possible to have traditional elements without compromise the modernity of contemporary works.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 AUTORES E PRINCIPAIS CONCEITOS	14
1.1 Música é Linguagem?	14
1.2 Uma Revisão Conceitual	22
1.2.1 Entonação	23
1.2.2 Encadeamento	23
1.2.3 Frase	23
1.2.4 Período	24
1.2.5 Sentença	24
1.2.6 Elisão	24
1.2.7 Cadência	25
1.3 Musicologia e Semiótica da Música	26
1.4 De Qual Música Eletroacústica Estamos Falando?	27
1.5 O que vem a ser Semantema Musical?	30
1.5.1 Clamor	32
1.5.2 Argumento	32
1.5.3 Volata	32
1.5.4 Cascata	32
1.5.5 Baque	33
1.5.6 Quicada	33
2 ANÁLISE DAS OBRAS	34
2.1 Pierre Schaeffer, a Música Concreta e a Escola Francesa	35
2.1.1 <i>Etude aux chemins de fer</i> , de Pierre Schaeffer	36
2.1.1.1 Análise da estrutura	37
2.1.2 <i>Etude aux tourniquets</i> , de Pierre Schaeffer	39
2.1.2.1 Análise da estrutura	40
2.1.3 <i>Etude violette</i> , de Pierre Schaeffer	43

2.1.3.1 Análise da estrutura	43
2.2 Karlheinz Stockhausen, a Música Eletroacústica e a Escola Alemã	45
2.2.1 <i>Gesang der Jünglinge</i> , de Karlheinz Stockhausen	45
2.2.1.1 Análise da estrutura	45
2.3 A Música Eletroacústica Latino-Americana	50
2.3.1 <i>Ballade Dure</i> , de Jorge Antunes	51
2.3.1.1 Análise e interpretação contextual	52
2.3.1.2 Análise da estrutura	53
2.3.1.3 Análise da estrutura na enquete	58
2.3.1.4 O ponto culminante	61
2.3.1.5 O ponto culminante na enquete	62
2.3.1.6 Da amostra da enquete	65
2.3.2 <i>Natal del'Rey</i> , de Conrado Silva	65
2.3.2.1 Análise da estrutura	66
2.3.3 <i>Memorias</i> , de Ricardo Dal Farra	68
2.3.3.1 Análise da estrutura	68
2.3.3.2 A divisão áurea	71
CONCLUSÕES	72
REFERÊNCIAS	76
Anexo I – Anverso do Questionário da enquete realizada entre outubro de 2005 e fevereiro 2006,	80
Anexo II – Verso do Questionário da enquete realizada entre outubro de 2005 e fevereiro 2006, para músicos	81
Anexo III – Verso do Questionário da enquete realizada entre outubro de 2005 e fevereiro 2006, para não músicos	82
Anexo IV – Programa da disciplina Linguagem e Estruturação Musical do 1º semestre de 2006	83

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - seções do <i>Etude aux chemins de fer</i>	37
Figura 2 - seções e subseções do <i>Etude aux chemins de fer</i>	37
Figura 3 - SAI do tipo clamor	38
Figura 4 - SAS do tipo clamor.....	38
Figura 5 - semantema do tipo argumento, que em conjunto com os dois seguintes formam um SAS	39
Figura 6 - a concatenação de dois semantemas do tipo clamor.....	39
Figura 7 - seções do <i>Etude aux tourniquets</i>	40
Figura 8 - seções do <i>Etude aux tourniquets</i>	40
Figura 9 - frase rítmica da introdução de <i>Etude aux tourniquets</i>	41
Figura 10 - fragmentos da frase rítmica da introdução do <i>Etude aux tourniquets</i>	41
Figura 11 - utilização percussiva e melódica dos fragmentos ‘a’ e ‘b’ do <i>Etude aux tourniquets</i>	41
Figura 12 - SAS entre a subseção ‘a’ e a subseção ‘b’ do <i>Etude aux tourniquets</i>	42
Figura 13 - elemento melódico insistentemente presente na subseção ‘b’ do <i>Etude aux tourniquets</i>	42
Figura 14 - trecho melódico iniciado em Sol maior e modulado para Lá maior na subseção ‘b’ do <i>Etude aux tourniquets</i>	42
Figura 15 - SAS do tipo argumento, entre ‘b’ e ‘c’ de A ¹ do <i>Etude aux tourniquets</i>	43
Figura 16 - seções do <i>Etude violette</i>	44
Figura 17 - seções e subseções do <i>Etude violette</i>	44
Figura 18 - seções do <i>Gesang der Jünglinge</i>	46
Figura 19 - seções e subseções do <i>Gesang der Jünglinge</i>	46
Figura 20 - SAI do tipo cascata que inicia a seção A do <i>Gesang der Jünglinge</i>	46
Figura 21 - SAS do tipo clamor que articula as subseções ‘a’ e ‘b’ da seção A do <i>Gesang der Jünglinge</i>	47
Figura 22 - SAS do tipo cascata que finaliza a seção A do <i>Gesang der Jünglinge</i>	47
Figura 23 - SAS do tipo argumento, articula a subseção ‘a’ com a subseção ‘b’ da seção B do <i>Gesang der Jünglinge</i>	48
Figura 24 - local da seção B do <i>Gesang der Jünglinge</i> onde ocorre uma frase com mais de duas palavras	48

Figura 25 - SAS formado pela concatenação de uma volata e uma cascata, articulando a seção B com seção A¹ do <i>Gesang der Jünglinge</i>	48
Figura 26 - SAS entre as subseções ‘ a ’ e ‘ b ’, da seção B do <i>Gesang der Jünglinge</i> com um semantema do tipo cascata	49
Figura 27 - final da subseção ‘ b ’ e tempo de três segundos de silêncio que separa esta da <i>Coda</i> do <i>Gesang der Jünglinge</i>	49
Figura 28 - SAF do <i>Gesang der Jünglinge</i> , com um semantema do tipo cascata	50
Figura 29 - seções de <i>Ballade Dure</i>	53
Figura 30 - SAS entre A e B de <i>Ballade Dure</i>	54
Figura 31 - SAS entre B e A¹ de <i>Ballade Dure</i>	54
Figura 32 - seções e subseções de <i>Ballade Dure</i>	55
Figura 33 - Voz do desempregado, principal característica da subseção ‘ b ’ da seção A de <i>Ballade Dure</i>	56
Figura 34 - Voz do desempregado tratada com reverberação, ‘elemento humano’ reapresentado em B de <i>Ballade Dure</i> , característica de sua subseção ‘ a ’	56
Figura 35 - Passos de alguém correndo, característica da subseção ‘ c ’ da seção A¹ de <i>Ballade Dure</i>	57
Figura 36 - Gráfico com as respostas da Banda de Música quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	58
Figura 37 - Gráfico com as respostas da turma de Contraponto e Fuga quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	59
Figura 38 - Gráfico com as respostas da turma de Percepção quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	59
Figura 39 - Gráfico com as respostas da turma de alunos do Ensino Médio quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	59
Figura 40 - Gráfico resultante do cruzamento das turmas de músicos quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	60
Figura 41 - Gráfico resultante do cruzamento das turmas de músicos e não músicos quanto ao número de partes atribuídas à <i>Ballade Dure</i>	60
Figura 42 - Grupo sonoro com o qual se alcança o clímax na elisão da seção B com a seção A¹ de <i>Ballade Dure</i>	61
Figura 43 – Gráfico com as respostas da Banda de Música quanto ao clímax de <i>Ballade Dure</i>	62
Figura 44 – Gráfico com as respostas da turma de Contraponto e Fuga quanto ao	

clímax de <i>Ballade Dure</i>	62
Figura 45 – Gráfico com as respostas da turma de Percepção quanto ao clímax de <i>Ballade Dure</i>	63
Figura 46 – Gráfico com as respostas da turma de Ensino Médio quanto ao clímax de <i>Ballade Dure</i>	63
Figura 47 – Gráfico resultante do cruzamento entre as turmas de músicos, quanto ao clímax de <i>Ballade Dure</i>	64
Figura 48 – Gráfico resultante do cruzamento entre as turmas de músicos e não músicos, quanto ao clímax de <i>Ballade Dure</i>	64
Figura 49 – Gráfico dos alunos que ouvem música contemporânea	65
Figura 50 - seções do <i>Natal del-Rey</i>	66
Figura 51 - SAS que articula a seção A com a seção B do <i>Natal del-Rey</i>	66
Figura 52 - seções e subseções do <i>Natal del-Rey</i>	67
Figura 53 - seções de <i>Memorias</i>	68
Figura 54 - SAI que inicia <i>Memorias</i>	69
Figura 55 - SAS que articula as seções A e A¹ de <i>Memorias</i>	69
Figura 56 - seções e subseções de <i>Memorias</i>	70
Figura 57 - SAS que articula a introdução com a subseção ‘ a ’ de <i>Memorias</i>	70
Figura 58 - SAS que articula a subseção ‘ a ’ com a subseção ‘ b ’ da seção A de <i>Memorias</i> ...	71

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema “Semantemas articuladores de seções na música eletroacústica” e foi iniciada a partir das inquietações advindas desde meus primeiros contatos com a música eletroacústica, onde pude perceber o problema que se delineava, principalmente através de discussões que provocava como forma de exploração inicial para o estabelecimento da temática: o público leigo que tem acesso à música eletroacústica e também grande parte do público acostumado a ouvir essa música, costumam nutrir a idéia de que música eletroacústica nada mais é do que música amorfa, uma música que, aparentemente, não pode ser dividida em pequenas partes, partes essas que proporcionem uma compreensão estrutural de uma obra. Intrigava-me a idéia de uma música amorfa.

Após refletir em torno das discussões acima citadas, pudemos perceber que era possível iniciar um estudo que pudesse trazer respostas à seguinte interrogação: Existem elementos na música eletroacústica, análogos às cadências na música tradicional? Tal interrogação reflete claramente o problema que se apresenta como ponto de partida para esta pesquisa, uma vez que, a partir dessa interrogação, outras três questões foram levantadas: 1) É possível estabelecer separação de seções na música eletroacústica? 2) É possível identificar “fraseado musical” na música eletroacústica? 3) Se é possível perceber a separação de seções, assim como a identificação de frases musicais na música eletroacústica, que elementos delimitam as seções permitindo a identificação de “fraseado musical” na música eletroacústica?

Esperávamos que, na busca por respostas para essas questões, pudéssemos atingir o objetivo desta pesquisa, que é a identificação de elementos na música eletroacústica, semelhantes ou comparáveis às cadências da música tradicional, avaliando se o uso de tais elementos interfere na contemporaneidade da linguagem musical.

Quanto à delimitação da pesquisa e por se tratar de um trabalho que busca a incidência da presença de semantemas como referência para divisão de seções na música eletroacústica, a delimitação se deu não só por época, nem tampouco puramente por região geográfica ou nacionalidade, mas pelo repertório mais característico da música eletroacústica. Não foram analisadas todas as obras dos compositores acessados, mas sim aquelas que possuem representação ímpar no percurso histórico da música eletroacústica. Assim, os títulos das

seções foram elaborados a partir do compositor ao qual é atribuída a estética compositional que o segue. Temos então: **1) Pierre Schaeffer, a música concreta e a escola francesa; 2) Karlheinz Stockhausen, a música eletrônica e a escola alemã e 3) A música eletroacústica latino-americana.** O título da terceira seção não destaca um compositor, não por não haver pioneirismo entre os compositores de música eletroacústica na América Latina. Não destacar um compositor deve aqui ser entendido como uma tentativa de unificar uma escola latino-americana de composição em música eletroacústica, colocando seus compositores como co-elaboradores dessa corrente estética na América Latina.

Quanto à metodologia, trabalhamos com a descrição dos estudos analíticos das obras acessadas, checando minhas análises com aquelas de outros estudiosos. Não tentamos estabelecer generalizações nem tínhamos a pretensão de analisar um grande número de obras, mas apenas aquelas que se caracterizam por serem significativas na história da música eletroacústica. Nestas obras buscamos perceber se era possível separar as seções, verificando o que tornava isso viável. A resposta a essa última questão mostrou-nos três possibilidades, as mais evidentes: mudança brusca sem qualquer preparação; silêncio ou semantemas.

Acreditamos que a descrição pormenorizada dos passos das análises, dos procedimentos de checagem e da discussão das evidências, com as análises dos grupos especialmente formados para este fim, sugere uma abordagem metodológica qualitativa, uma vez que, corroborando o que escrevemos no parágrafo anterior, o objetivo aqui não era escrever sobre o máximo de obras eletroacústicas, mas procurar entender mais as relações intrínsecas nas poucas obras eletroacústicas analisadas.

1 AUTORES E PRINCIPAIS CONCEITOS

Ao iniciar esta pesquisa, não podíamos imaginar que nossa proposta de tema viesse a ter a abrangência tão instigadora, e desafiante, que se revelou à medida que realizávamos a revisão de literatura, a qual por sua vez, embora já com respeitável número de textos em se tratando de música eletroacústica, é praticamente inexistente quanto à percepção de seções nesta música.

Mesmo após revisto, levando-se em conta questões relativas à relevância, pertinência, especificidade, clareza e consistência, o tema ainda parece amplo. Acreditamos que essa amplitude se dá pela necessidade de busca por fundamentação teórica em várias áreas do conhecimento, destacando-se a música e a semiótica, naturalmente fundidas na intersecção semiótica musical, além de um aprofundamento razoável em lingüística e comunicação, considerando ainda a indubitável importância da história, antropologia e demais ciências que estudam o fazer humano.

Nossa busca por uma fundamentação teórica que permitisse dar continuidade à nossa pesquisa com um maior grau de cientificidade, partindo das interrogações iniciais, levou-nos por um caminho no qual não pudemos evitar a necessidade de cruzamento entre as áreas acima citadas. Dessa forma parece-nos interessante discorrer sobre alguns pontos os quais se encontram em direta relação com o tema.

1.1 Música é Linguagem?

A bibliografia levantada mostra-nos existir discussões diversas com relação ao tema linguagem musical. O problema realmente não se mostra fácil, revelando-se mesmo um tema deveras desafiador, uma vez que estudiosos adotam por vezes posições antagônicas, ao teorizar sobre o fato de a música ser ou não ser linguagem. Enfim, temos duas disciplinas a serem definidas, duas disciplinas que possivelmente precisam ter suas definições atualizadas ou, ao menos, ter uma proposta de definição a qual, não fugindo ao rigor científico e mantendo-se à luz de teorias traçadas em pesquisas recentes, proporcione o desenvolvimento desta pesquisa. A primeira dessas disciplinas é a música, não em sua vasta amplitude, mas especificamente a música eletroacústica. E a segunda, a linguagem, não necessariamente nessa ordem. Portanto, tentaremos traçar um panorama do que já se escreveu a respeito,

tentando apontar lacunas onde nossa proposta temática possa contribuir, quiçá para uma nova leitura dos conceitos das disciplinas aqui discutidas.

Ao dialogarmos com interessados na temática *significado em música*¹ surgem diversas perguntas, dentre as quais se destacam: Por que conceituar música eletroacústica ou linguagem? Por que é importante saber se a música é linguagem? Se tantos já falaram sobre o assunto, por que trazer mais uma conceituação? As interrogações acima têm sido sugeridas, às vezes, até como indício de que não há mais nada a fazer no sentido de se estudar os conceitos constantes nos objetos, os quais passam a ser também objetos de estudo. Tal atitude pressupõe os objetos aqui colocados como acabados e resolvidos, não passíveis de alteração ao longo do tempo.

Por outro lado, temos as diversas análises realizadas à luz de teorias semânticas as quais – sem a menor intenção de desprestígio – não comportam em si um número de categorias que *bastem* para se desenvolver uma conceituação que considere os novos rumos da ciência da significação. Se não pudermos analisar os objetos deste trabalho longe da dualidade conceitual de *verdade/não-verdade*, então estamos entrando por um caminho que não chegará a outro fim senão repetir conceitos já bastante desgastados, inclusive.

No percurso trilhado em direção a uma fundamentação quanto à música ser ou não ser uma linguagem, chegamos aos teóricos da significação, dos quais alguns serão citados e comentados neste texto.

Inicialmente traçaremos um panorama geral da semântica – embora de alcance limitado ao interesse da pesquisa. Em seu livro *Teoria Semântica*, Kempson discorre sobre a teoria do significado apresentando argumentos teóricos de diversos estudiosos dessa área. Inicialmente apresenta a definição da verdade de Tarski, teórico da lógica que apresentou sua teoria da verdade em 1933. Na segunda metade do século XX, tal teoria orientou os trabalhos de estudiosos da significação, vindo então a ser sugerido que “a caracterização do que entendemos por significado de uma sentença é que constitui a base de uma teoria semântica, e não a caracterização do significado de palavras”². A proposta de Tarski é que:

¹ Os que se envolvem com discussões no domínio da semiótica da música.

² KEMPSON, Ruth M. *Teoria Semântica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1980. p. 33.

... às linguagens formais construídas pelos lógicos é possível dar uma definição da verdade se um esquema da regra pode predizer corretamente para cada sentença da linguagem a fórmula.

S é verdadeira se, e somente se, p (sic).

sendo S o nome da sentença (isto é, a mera pronúncia da seqüência de símbolos que constituem essa sentença) e p as condições que garantem a verdade dessa sentença³.

Embora a proposta de Tarski tenha sido feita para a lógica formal e não para as sentenças de linguagens naturais, como ressalta Kempson, Davidson (1967a) alega que “a fórmula de Tarski para uma teoria da verdade pode constituir a base de uma teoria do significado para linguagens naturais”⁴. Neto (2005), quando apresenta uma resposta para a interrogação “o que é uma linguagem?”, cita David Lewis em seu artigo *Languages and Language* (1983), o qual argumenta com base na fórmula de Tarski:

[Linguagem é] Algo que atribui significados a certas cadeias de tipos de sons ou de marcas. Deve ser, então, uma função, um conjunto de pares ordenados de cadeias e significados. As entidades no domínio da função são certas seqüências finitas de tipos de sons vocais, ou de tipos de marcas; se σ está no domínio de uma linguagem \mathcal{L} , vamos chamar σ de *sentença* de \mathcal{L} . As entidades no contra-domínio da função são significados: se σ é uma sentença de \mathcal{L} , vamos chamar de $\mathcal{L}(\sigma)$ o *significado* de σ em \mathcal{L} . O que poderia ser o significado de uma sentença? Alguma coisa que, quando combinada com informação fatural sobre o mundo – ou informação fatural sobre *qualquer* mundo possível – resulta num valor de verdade. Ele poderia ser, então, uma função de mundos a valores de verdade – ou mais simplesmente, um conjunto de mundos. Podemos dizer que a sentença σ é *verdadeira* numa linguagem \mathcal{L} num mundo w se, e apenas se, w pertence ao conjunto de mundos $\mathcal{L}(\sigma)$. Nós podemos dizer que σ é *verdadeira* em \mathcal{L} (sem mencionarmos um mundo) se, e apenas se, nosso mundo real pertence a $\mathcal{L}(\sigma)$. Nós podemos dizer que σ é analítica em \mathcal{L} se, e apenas se, todo mundo possível pertence a $\mathcal{L}(\sigma)$. E assim por diante, de maneira óbvia. (p. 163).⁵

Partindo de reflexão com base nessa citação, Neto questiona a atribuição do conceito de linguagem à música, argumentando, quanto à linguagem que:

Uma linguagem \mathcal{L} , na concepção de Lewis, prevê algum mecanismo que combina sons vocais (ou marcas em um papel, por exemplo) para a constituição de um conjunto de seqüências bem-formadas que seriam as sentenças de \mathcal{L} . Os sons vocais (bem como algumas combinações de que fazem parte) seriam o objeto de investigação da Fonologia. As menores seqüências de sons vocais que podem ser associadas a entidades no mundo – seqüências que podemos denominar *palavras* ou *morfemas* – constituem um nível de análise que pode ser chamado de Morfologia (ou Léxico). As seqüências bem-formadas de morfemas (ou de palavras) – as *sentenças* – seriam o objeto de investigação da *sintaxe* e o mecanismo que associa, por meio de uma teoria da verdade, as sentenças construídas na sintaxe com o mundo seria a *semântica*⁶.

Ao passarmos por esses estudos, necessariamente chegamos a inferir que uma semântica formal (estruturalista), a qual detém seu foco na estrutura lingüística privilegiando

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ NETO, José Borges. Música é linguagem? In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes*. Março/abril, 2005. Curitiba: UFPR, 2005. p. 3-4.

⁶ Ibidem. p. 4.

a notação lógica, a referência por valores de verdade e pelas propriedades imanentes às estruturas lingüísticas, não pode dar conta de conceituar qualquer outra manifestação de expressão ou comunicação, especialmente as artísticas e culturais, como linguagem, estando tal definição de linguagem “razoavelmente adequada para as línguas naturais bem como a (sic) para a grande maioria das linguagens dos lógicos, matemáticos e cientistas da computação”⁷. Observe que tais proposições semânticas originam-se a partir da proposição de Davidson quanto à fórmula de Tarski para a teoria da verdade, e que tal fórmula – é oportuno lembrar – foi elaborada para a lógica.

Uma linguagem, segundo Neto, caracteriza-se pela presença de uma *fonologia*, uma *morfologia*, uma *sintaxe* e uma *semântica*. Em seguida Neto aceita a construção de uma *fonologia* ou uma *sintaxe* em música, ou seja: 1) há sons e combinações destes na música, o que pressupõe uma espécie de *fonologia da música*; 2) há seqüências bem-formadas de morfemas, objeto de estudo de uma *sintaxe musical*. No entanto, a necessidade de atribuição de referência a uma entidade no mundo, parece não permitir realmente que uma semântica formal dê conta de encontrar uma *morfologia da música*.

Os argumentos aqui presentes não tentam reduzir ou elevar a música à linguagem ou a linguagem à música - mesmo porque não trabalharemos com categorias que proporcionem verificação desta noção de valor - mas, ultrapassar o conceito de linguagem o qual, nas exposições acima apresentadas, coincide estritamente com o conceito de língua. Também não pretendemos aqui, abrir mais um *campo de batalha* entre estudiosos da significação em música, mas, através da possível negação dos argumentos antagônicos a esta proposta de conceituação, mostrar que à música pode-se atribuir o conceito de linguagem, atendendo significativamente aos requisitos necessários para tal, assim como sua semântica, e esta por sua vez seria adjacente à semântica enunciativa, ou seja, uma semântica cujo foco se encontra nas construções significativas, onde o processo de construção de sentidos supera a estrutura, onde o contexto é considerado, não como cenário, mas como condições de produção num procedimento dialético e onde o simbólico é construído historicamente.

Dessa forma podemos passar da idéia de que: “Não é claro que a música possua algo equivalente ao *morfema* ou à palavra das línguas naturais”⁸ para a idéia de que é possível

⁷ Idem.

⁸ Ibidem. p. 5.

encontrarmos *objetos sonoros* que possuem capacidade de significação, significação esta não atribuída à relação com a existência de algo físico mas no sentido de que o significante (semantema e seus usos variados) possui importante relevância na consecução da compreensão da idéia, na elaboração da comunicação das idéias. Daí, podemos inferir que, diferente do que parece, a dificuldade de se encontrar uma semântica da música está mais na necessidade de atribuição de um significado lingüístico no reino das coisas físicas a um objeto musical (na concepção formalista) do que na falta de uma significação intrínseca deste objeto.

Na medida em que morfemas e palavras são *unidades significativas*, talvez sua ausência na música (ou a ausência de algo que a elas equivaleria) esteja ligada ao problema de se estabelecer uma semântica para a música. Não é clara, portanto, a existência de um léxico na música⁹.

Contrapondo-se ao argumento da falta de significação em música temos que:

A experiência musical tem demonstrado que determinados objetos sonoros, ou objetos musicais, possuem fortes características de significantes. Na música eletroacústica, em que o compositor antes de compor música compõe sons e, enfim, inventa, escolhe, constrói e fabrica unidades, o fenômeno é ainda mais notório e freqüente. Mas verifica-se que é interminável a discussão em torno do fato musical, ora reconhecido como linguagem, ora classificado como simples meta-linguagem. Falar-se em significado e significação para o fato musical, então, é assunto sempre polêmico¹⁰.

Voltando ao artigo de Neto, posso apontar quanto realmente é polêmico falar sobre significação em música.

Embora Neto escreva que não vê “maior dificuldade em construir uma Fonologia ou uma Sintaxe para a música – isso, alias, é o que vemos ser feito na maioria dos trabalhos”¹¹.

Em continuação, no mesmo parágrafo Neto argumenta:

Parece que falta à música a *dupla articulação* que caracteriza as línguas naturais. Explico. A estrutura das expressões lingüísticas parece prever, inicialmente, uma articulação de elementos não-significativos (sons, por exemplo) em estruturas maiores também não-significativas (sílabas, por exemplo). Paralelamente, a estrutura das expressões lingüísticas pode ser vista como a articulação de elementos significativos mínimos (morfemas ou palavras) em estruturas maiores (sintagmas ou sentenças)¹².

⁹ Idem.

¹⁰ ANTUNES, Jorge de Freitas. *Semantema*. In: Revista Opus nº 7. [on line]. [citado em 03 de fevereiro de 2004], Disponível na World Wide Web: <<http://www.musica.ufmg.br/anppom/opus/opus7/anttext.htm>>. p. 2.

¹¹ NETO, José Borges. Op. cit. p. 5

¹² Ibidem. p. 4.

Nesse fragmento do texto Neto expressa a dificuldade de encontrar a “dupla articulação que caracteriza as línguas naturais”, mostrando mais uma vez que o conceito de linguagem empregado em seu texto é igual ao conceito de língua. Por outro lado, quando Neto explica a dupla articulação descrevendo a articulação de elementos não-significativos (sons) até estruturas maiores, ainda não-significativas (sílabas), parece haver desconhecimento dos termos: *motivos* (na música tradicional) e *objeto sonoro* (na música eletroacústica) e mais, quando avança para a estrutura das expressões lingüísticas Neto apresenta elementos significativos mínimos (morfemas e palavras) os quais se articulam em estruturas maiores (sintagmas ou sentenças). Na estruturação musical tradicional temos o termo *motivo* “elemento significativo mínimo” enquanto os termos *frase*, *período* e *sentença* são “estruturas maiores” onde os “elementos significativos mínimos” articulam-se entre si. Na música eletroacústica temos como “elemento significativo mínimo” o *semantema*. Ao longo da pesquisa será pormenorizado tanto o uso individual, como a articulação de diversos semantemas, para a geração de estruturas maiores na construção musical.

Neto escreve ainda:

Tampouco é clara a existência de uma sintaxe. Note-se que em geral as teorias sintáticas tomam morfemas e palavras, organizadas num léxico, como unidades da sintaxe. Se não há léxico, haveria sintaxe? Ou estaríamos diante de uma linguagem que possui apenas a primeira articulação? Se considerarmos que a articulação dos elementos mínimos (notas, ritmos, tempos, etc.) é atribuição de uma sintaxe, talvez o que falte à música seja justamente a fonologia¹³.

O escrito por Neto anteriormente requer a aceitação de um léxico – não pode haver sintaxe se não houver léxico. Por outro lado não parece estar clara a distinção entre o que seria uma fonologia e uma sintaxe musicais, pois parece que a falta de uma evidencia a outra, ou os elementos considerados no estudo da estruturação musical não são suficientes para que se detecte uma fonologia e uma sintaxe musical.

Acreditamos ser este o momento de trabalharmos um conceito de *linguagem* que não seja estritamente o mesmo atribuído à *língua* (*langue*¹⁴), mas que possa contemplar as idéias de McLuhan, teórico canadense que provocou um repensar em diversas áreas do conhecimento, dentre elas a comunicação. Para ele, a comunicação é co-extensiva à civilização, tudo que é feito pelo homem pode ser considerado linguagem. Para tal, sairemos

¹³ Ibidem. p. 5.

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

do contraponto que temos mostrado até agora quanto à nossa tendência de aceitar a música como linguagem, partindo para argumentações que são favoráveis à nossa perspectiva.

Não é pequena a quantidade de pesquisadores que, através de suas formulações no campo da filosofia e das ciências da comunicação, possibilitam a nossa demonstração de que é possível incluir a música entre as linguagens. Apresentaremos inicialmente Émile Benveniste o qual ultrapassa a perspectiva da análise estrutural, para uma análise na perspectiva do discurso, ou seja, a perspectiva da enunciação.

É claro que, para podermos continuar numa perspectiva discursiva da música, precisamos aceitar a possibilidade de comunicação entre sujeitos de diversos contextos musicais. Que contextos seriam esses? Imaginemos uma dupla de músicos (um pianista e um saxofonista) executando *jazz* ou qualquer outro tipo de música popular que possa incluir estes executantes. Certamente haverá entre ambos uma relativa interação, o segundo manterá com o primeiro uma relação de afinidade no fazer musical, afirmando ou negando, construindo ou desconstruindo a partir dos agrupamentos que o primeiro expõe. Passemos a pensar agora na relação entre aquela mesma dupla de músicos e seu público, o público ideal, onde uma maioria absoluta compreende os *chorus* e demais estruturas do *jazz* ou da estética musical que estivesse sendo apresentada¹⁵. Nessa situação, observaríamos as palmas, as ovações, os risos que expressam satisfação nos rostos de alguns ou expressões negativas como elementos de uma interação entre os músicos e seus ouvintes.

Apresentado esse cenário hipotético de comunicação musical, procuraremos discorrer sobre a situação de discurso, levando sempre em consideração que as situações necessárias para a criação de significações estão presentes, ou seja, que o conhecimento necessário para a comunicação é existente tanto no músico como no ouvinte. Pois embora não tenhamos elementos no mundo real que possam ser significados de nossos signos, possuímos uma gama de convenções estruturais que nos permite remetermos uma idéia do agora a uma estrutura vista ou ouvida anteriormente.

¹⁵ A exclusão dos leigos aqui não quer deixar explícito que estes não possuam outros mecanismos de apreciação musical. Trata-se apenas de criar um ambiente propício a uma melhor compreensão dos elementos discutidos neste trabalho. Os leigos em música, assim como os leigos em escrita e regras de uma língua, conseguem apreciar e sobreviver, respectivamente, mas dentro das limitações impostas por sua situação. Por outro lado, convém esclarecer aqui que, na música eletroacústica com a qual estamos trabalhando, os executantes são substituídos pelo compositor o qual prepara a execução antecipadamente, gravando em um meio de registro fonográfico.

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor (sic) um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação¹⁶.

Interessante exercício e experiência teórica será a utilização da citação, adaptando-a ao universo musical. No lugar de “enunciação” usemos a palavra performance. Substituíamos “língua” por música, “mundo” por estética musical, “locutor” por executante. Acrescentemos a palavra "musical" após o termo “discurso”. A afirmação procederá, na medida em que a performance musical comporta a expressão no domínio da estética musical. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da música é, para o executante, a necessidade de referir pelo discurso musical, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada ouvinte um co-executante. A relação entre enunciação e performance, também se evidencia quanto à sua capacidade geradora de signos e significados, pois, assim como a performance “a enunciação é diretamente responsável por certas classes de signos que ela promove literalmente à existência.”¹⁷ A referência que o ouvinte faz daquilo que é executado pelo músico também é parte integrante da performance.

Ao analisar um dos aspectos do processo do discurso, Benveniste diz que:

A enunciação supõe a conversão da língua em discurso. Aqui a questão – muito difícil e pouco estudada ainda – é ver como o “sentido” se forma em “palavras”, em que medida se pode distinguir entre as duas noções e em que termos descrever sua interação. É a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise da significância.¹⁸

Problema levantado por Benveniste, para a lingüística na segunda metade do século XX, parece permanecer bastante atual para a música ainda em nossos dias. A performance, tanto no domínio acústico, quanto no eletroacústico, supõe a conversão das regras e demais estruturas composicionais em discurso musical. Entretanto, alguns aspectos do processo são, aparentemente, desconhecidos. Primeiramente, para analisarmos a música devemos partir do “sentido”, das intenções que compositor e intérprete traduzem nos agrupamentos sonoros que produzem. Em seguida é preciso analisar e descrever a interação entre os executantes e entre estes e o público. Portanto, é a semantização da música que deveria se tornar o centro da

¹⁶ BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. p. 84.

¹⁷ Ibidem. p. 86.

¹⁸ Ibidem. p. 83.

atenção do estudo da análise. O caminho ideal seria, então, partirmos da música para suas partes e dessas para os demais fragmentos “dissecáveis”.

Certamente, uma semantização da música conduzirá de maneira satisfatória à teoria do signo musical e à análise de sua significância. Passaremos então a trabalhar com elementos mínimos de significação, partindo assim para micro-estruturas que carregam em si uma idéia de conceituação, ou pelo menos aponta para uma determinada idéia ou conceito, bastando, para que se mostrem “completos” os significados, que sejam complementados com outros elementos de igual ou diferente procedência. Tais micro-estruturas são os semantemas.¹⁹

Dando continuidade às suas reflexões, Benveniste diz, ao falar dos “caracteres formais da enunciação”, que “são, uns necessários e permanentes, os outros incidentais e ligados à particularidade do idioma escolhido”²⁰. Em música temos situação análoga. Tanto nas músicas tonal, modal e atonal, quanto na música eletroacústica, trabalhamos com alturas, com durações, com timbres e outras feições musicais condizentes com a “forma” ou “estrutura” escolhida. No entanto, o tratamento dado a cada um dos parâmetros acima citados vai depender da estética com a qual estamos trabalhando no ato da composição ou performance. Assim temos na música os caracteres musicais gerais, necessários e permanentes: altura, duração, intensidade, contraponto e timbre, enquanto que os caracteres incidentais seriam os *clusters*, acordes, a serialização, o ritmo e demais estruturas que dependam diretamente da estética escolhida.

1.2 Uma Revisão Conceitual

Ainda quanto à pergunta *Música é linguagem?* Deparamo-nos com uma outra interrogação: *Porque existem tantas palavras em comum nos estudos lingüísticos e musicais?*

Devemos então procurar quais significados estavam implícitos a alguns daqueles termos, pois a hipótese levantada passou a ser a de que os conceitos/significados são similares tanto para a música quanto para a lingüística, apresentando-se os termos comuns não como portadores de significados diferentes, nem mesmo com significados variantes, mas como rótulos dos conceitos aos quais se prestam significar. Para compreensão dos termos comuns colhidos em nossa pesquisa, e considerando os conceitos apresentados nos dicionários

¹⁹ Ver item 1.5. e seus subitens.

²⁰ Ibidem.

genéricos da língua portuguesa Houaiss e Aurélio, selecionamos para este trabalho os termos: entonação, encadeamento, frase, período, sentença, elisão e cadência.

1.2.1 Entonação

Entonação é um substantivo feminino que encerra as seguintes acepções: 1) ato ou efeito de entonar; 2) maneira de emitir um som vocal, dando inflexão ou modulação à fala ou ao canto; 3) entoação. Em fonética, entonação significa variação de altura do tom laríngeo que incide sobre uma palavra ou seqüência de palavras; ainda em fonética, modulação na emissão de uma sentença, que indica tratar-se de uma afirmação, interrogação, pedido ou ordem, ou se o falante está contente, surpreso etc. Embora mais relacionado à voz falada e cantada, este termo merece consideração nesta pesquisa por sua acepção em fonética, mais especificamente a última: modulação na emissão de uma sentença. É a sensação de ênfase, causada pela entonação final de um trecho musical, que possibilita o reconhecimento da própria finalização do trecho. Tal ênfase não precisa ser necessariamente vocal, podendo mesmo ser resultante de uma organização de objetos sonoros.

1.2.2 Encadeamento

Encadeamento é um substantivo masculino que recebe as acepções de: 1) ordenação seqüencial de coisas ou fatos; 2) conexão, concatenação ou junção de coisas ou fatos. Em literatura é um recurso, em poesia, de fazer aparecer à rima de uma estrofe na estrofe seguinte. Em música significa seqüência lógica de acordes. Tanto em lingüística quanto em música o termo encadeamento expressa a primeira acepção: a de ordenação seqüencial de coisas ou fatos. Em música, encadeamento já pode receber a acepção de seqüência lógica de objetos sonoros, uma vez que em música eletroacústica a conexão, a concatenação ou a junção desses objetos, ocupa o lugar das seqüências lógicas de acordes. Observe-se ainda que, em música, a noção de encadeamento está presente também na disposição horizontal das notas, ou seja, na formação de melodias, pois estas são resultantes da conexão, da concatenação ou da junção dos sons expressos pelas notas.

1.2.3 Frase

Frase é o substantivo feminino que recebe as acepções: 1) na gramática: construção que encerra um sentido completo, podendo ser formada por uma ou mais palavras, com verbo ou sem ele, ou por uma ou mais orações; pode ser afirmativa, negativa, interrogativa, exclamativa ou imperativa, o que, na fala, é expresso por entonação típica e, na escrita, pelos

sinais de pontuação; 2) na música: idéia musical completa, delimitada por uma cadência (encadeamento). Tal delimitação pode ser detectada auditivamente, no ato da execução da obra e também visualmente ou de forma tátil na partitura, onde é reconhecida pelo encadeamento escrito. Observemos que tanto em gramática quanto em música, a frase, além de encerrar em sua construção um sentido completo, possui terminação cadencial.²¹

1.2.4 Período

Período é o substantivo masculino ao qual são atribuídas as acepções: 1) em gramática: frase que contém uma ou mais orações; 2) em música: (fraseologia) é a idéia musical completa que apresenta antecedente e conseqüente. Assim como a frase, o período também apresenta a necessidade de cadência, por isso a importância do mesmo nesta pesquisa.

1.2.5 Sentença

Sentença é o substantivo feminino que recebe as seguintes acepções: 1) Frase lapidar que encerra um sentido de ordem geral. 2) em música, na estruturação musical, é uma frase de construção simples que apresenta o tema na região da tônica, com sua imediata repetição na região da dominante (em alguns casos na região da mediantes). Em ambas as acepções o termo sentença encerra o sentido de determinação, pois é a partir dela, e baseado nela, que se desenvolve uma série de acontecimentos ou fatos. A sentença também apresenta em si efeitos de encadeamento.

1.2.6 Elisão

Elisão é o substantivo feminino que detém as acepções: 1) ato ou efeito de elidir; 2) em gramática: modificação fonética decorrente do desaparecimento da vogal final átona diante da inicial vocálica da palavra seguinte (por exemplo *daqui* [*de aqui*], *d'água* [*de água*], *Sant'Ana* [*Santa Ana*]); 3) em música: justaposição do *icto final* de um grupo rítmico com o *icto inicial* do seguinte. Em ambas as disciplinas elisão detém a acepção de junção de um final com um começo, ou seja, a finalização de um termo ou frase é sobreposto ou justaposto ao começo do próximo termo ou frase.

²¹ Ver cadência, item 1.2.7.

1.2.7 Cadência

Cadência é o substantivo feminino ao qual é atribuído: 1) os conceitos de regularidade, encadeamento ou sucessão regular de sons, movimentos e/ou ocorrências; 2) por extensão de sentido os conceitos de ritmo e compasso; 3) ritmo característico com que se sucedem pausas e ênfases; 4) na literatura (estilística), refere-se ao ritmo das palavras na fala, na poesia, na oratória etc., formado pelo número de sílabas das palavras e pela acentuação (tônica ou de duração); 5) repetição regular ou ritmada; 6) ritmo com que se executa ou realiza algo; grau de velocidade com que se completam as fases de um processo; 7) em música, o mesmo que pulsação. Esses sete conceitos se aplicam tanto à lingüística quanto à música. Na lingüística estão diretamente relacionados à acentuação tônica das palavras, à ênfase dos termos nas frases e à pontuação. Enquanto na lingüística esses fatores nos levam a pensar em organização rítmico-sonora, na música eles se relacionam ao ritmo e à manutenção ou à iteração do mesmo (por exemplo: cadência marcial).

Cadência recebe ainda as acepções: 1) em lingüística: relaxamento e abaixamento da entonação e modificação rítmica que assinala o final de uma unidade lingüística; 2) em música: encadeamento de notas ou acordes que articula o discurso musical e que define a tonalidade ou o modo empregado. Essas duas acepções apresentam uma idéia de finalização, ou no mínimo de concretização de uma unidade de frase, período, sentença, parágrafo, seção, texto ou peça. Podemos aqui inferir ainda que, tanto na lingüística quanto na música, o efeito de cadência determina o encerramento de uma construção de sentido completo, determinando sua terminação cadencial. Essas construções são as frases, os períodos, as sentenças, as seções e o texto, lingüísticos ou musicais.

Sobre cadência ainda serão apresentadas duas acepções, a saber: 1) em música: em concertos e árias, é a seção onde o solista improvisa ou mostra sua virtuosidade; 2) quanto ao sentido geral do termo: disposição ou inclinação natural, tendência, queda. Dessas duas últimas acepções podemos destacar a primeira como uma acepção que, apesar de ser empregada apenas em música, não será a acepção de cadência empregada neste trabalho, enquanto a segunda está coerente com as acepções originais, pois, quanto à etimologia do termo, o Houaiss apresenta-o como aportuguesamento do italiano *cadenza*, que data do século XV. Do latim *cadentia,ae* de *cadens, éntis*, particípio presente de *cadere* 'cair, declinar, cessar'; na França *cadence* surgiu em fins do século XV, enquanto na Inglaterra *cadence*

surgiu nos fins do século XVI (c.1589); informa ainda o Houaiss que o latim *cadere* tem as acepções de 'cair, perder forças, abrandar(-se), moderar(-se)' que esclarecem a noção de *cadência*.

Concluimos que, pelo menos em seis dos termos analisados, se confirma a hipótese de que os conceitos/significados são similares tanto para uma, quanto para a outra linguagem, apresentando-se as palavras comuns não como portadoras de significados diferentes, nem mesmo com significados variantes, mas como rótulos dos conceitos aos quais se prestam significar. Optamos por dicionários genéricos e não especializados em busca dos conceitos genéricos que são atribuídos aos termos analisados. A opção pelo Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa e pelo Novo Dicionário da Língua Portuguesa se deu por serem os mais atualizados aos quais tivemos acesso.

1.3 Musicologia e Semiótica da Música

Em um artigo voltado à cognição, Cano²² argumenta quanto à necessidade de se abrir o campo da disciplina música a novas abordagens científicas que possibilitem novas conceituações e revisões de conceitos já estabelecidos. Não pretendemos fazer considerações críticas ao estruturalismo, pois grande parte do conhecimento produzido e acumulado até hoje teve suas origens na vigência do *pensamento estruturalista*. Não se trata de negar sua validade, – uma tentativa nesse sentido soaria estéril e imatura – mas, de apontar a necessidade de avançar por novos rumos os quais se estabeleceram no meio científico, nada devendo quanto a rigor metodológico e trazendo consigo importante bagagem epistemológica. Quanto ao destino da semiótica, cito Cano:

Mas o destino da semiótica geral ou aplicada não está no travestimento disciplinar. Apesar da importância do estruturalismo, nos anos oitenta e noventa se abriram novos caminhos de investigação. Com o desenvolvimento das ciências cognitivas e as coincidências dos objetos de suas investigações com o conceito de semiosis do filósofo e cientista Charles Sanders Peirce (1839-1914), a disciplina se dotou de novos instrumentos.

Ao mesmo tempo, as investigações históricas e sistemáticas da musicologia mais conservadora, viram como se desmoronado seu “cientificismo” pitoresco diante da necessidade de novas áreas de investigação musical. Estas áreas foram criadas no interior do conhecimento de diversas disciplinas com tradições científicas mais abrangentes. Deste modo, a música passou a ser objeto de estudo de disciplinas como a sociologia, os diversos ramos da psicologia, – desde a clínica até a psicanálise – a cibernética, a neurologia, a teoria de sistemas, os ramos da

²² CANO, Rubén López. Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. In: *Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio*. Nueva Época-Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, vol. 9, nº 25, mai/ago. 2002. p. 156

antropologia, a lingüística, etc. Esta nova efervescência é percebida em numerosos trabalhos de fundamentações e alcances distintos²³.

Concordamos com Cano, quando ele aponta para a necessidade de novos aportes científicos na investigação musical. Embora seu texto esteja direcionado aos interessados mais diretamente nos estudos cognitivos, é o fato de seu reconhecimento da importância destes novos aportes na área da musicologia que justifica as citações de seus argumentos. Na citação acima, Cano diz que os objetos de investigação das ciências cognitivas passaram a coincidir com o conceito de semiosis, de Charles Sanders Peirce citado por Nöth, “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete”²⁴.

Segundo Cano, as orientações mais relevantes para o estudo da cognição e significação em música são as seguintes: 1) a psicologia cognitiva, cujos expoentes são os trabalhos de Imberti, 1986; Sloboda, 1986, 1984 e Sloboda e Aiello, 1984; 2) os estudos experimentais, onde os expoentes são os membros da *European Society for the Cognitive Study of Music*. Delalande, 1989, 1993; Deliege, 1997; Deliege e McAdams, 1989; Deliege e Sloboda, 1996, 1997 e Riess e Holleran, 1999; 3) as investigações teóricas que recuperam os trabalhos experimentais para levantar novas hipóteses, citando os trabalhos de Cross, 1994; Leman, 1995, 1997; Lerdahl e Jakendoff, 1993; Zbikowski, 1995, 2001 e 4) a inteligência artificial, “cujos aportes vão desde a formulação de importantes explicações teóricas até o desenvolvimento de recursos tecnológicos como sistemas para a composição ou análise musical através da computação”²⁵ e tem como principais nomes Balaban, Ebciogulu, Laske, 1992.

1.4 De Qual Música Eletroacústica Estamos Falando?

Com o advento do atonalismo e o serialismo, e a aplicação deste último nos diversos parâmetros e feições musicais, a *forma*, em sua concepção tradicional, foi submetida a novos tratamentos de seus componentes, os quais foram cedendo lugar a inovações que aumentavam cada vez mais sua permeabilidade. A *pontuação musical* acompanhou a transformação da *forma*, sendo possível até que a mesma tenha passado a ser desempenhada por novas estruturas as quais, se percebidas, não despertaram interesse a um número expressivo de estudiosos da música do século vinte em diante.

²³ Idem.

²⁴ NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2005. p. 66.

²⁵ Ibidem. p. 157.

Este trabalho tratará do estudo das curvas e tramas sonoras evolutivas como objetos musicais possivelmente presentes na *pontuação musical* da música eletroacústica. Esses *objetos* não são simplesmente movimentos ascendentes, descendentes, parabólicos, catenários ou hiperbólicos. Trataremos, pois, de estudar objetos sonoros que, além de apresentarem esses possíveis perfis, têm característica muito especial: são objetos sonoros que são objetos musicais e que matêm a qualidade de serem musicais tanto em contexto quanto descontextualizados. São os semantemas. No entanto, para dar-mos prosseguimento a esta pesquisa se faz necessário caracterizar a música eletroacústica da qual falamos.

Parece haver a necessidade de uma atualização da conceituação de *Música Eletroacústica*, pois temos visto que a expressão não é a única a designar a corrente estética que aqui nos propomos estudar. Tal corrente estética apresenta, dentre outras possíveis peculiaridades, as duas a seguir, em nosso entender, as mais evidentes: 1) obra registrada exclusivamente por meio de gravação, da qual não se tem notação em termos de signos que a possam descrever graficamente; 2) obra que envolve elementos eletrônicos - gravações de eventos originalmente acústicos ou sons produzidos por sintetizadores diversos – e acústicos, aqui representado por instrumentos convencionais. Assim temos Música Eletroacústica, Música Acusmática ou Música Concreta – de *Musique Concrète* (Pierre Schaeffer) a qual, junto com a *Elektronische Musik* de Colônia, foram precursoras da *Música Eletroacústica*. Nós acrescentamos aqui um terceiro item, para delimitar bem o universo da Música Eletroacústica aqui conceituada: obra que, além das duas características acima expressas, traga em si também elementos inovadores que contribuam para a quebra de paradigmas, contribuindo ainda para “novas genealogias no terreno da composição, execução e recepção da música”²⁶.

Saliento ainda a dificuldade que se apresenta quando pensamos em falar, analisar ou descrever uma obra eletroacústica, uma vez que em se tratando da especificidade apresentada. Nessa situação, observaríamos em primeiro lugar, logo acima, parece não haver unidade mínima de significação que se encerre em uma unidade sonoro-temporal de som fixo – que não varia no tempo quanto à feitura – o que seria o análogo da nota, quando apenas uma encerra um sentido, por exemplo, o sentido ascendente da sensível na música tonal

²⁶ SANTAELLA, Lucía. A escuta na música eletroacústica à luz da teoria da percepção de C.S. Peirce. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes*. Março/abril, 2005. Curitiba: UFPR, 2005. p. 38.

tradicional, a qual cria uma necessidade de resolução melódica sobre a tônica²⁷. Mais ainda, parece não se levar em conta algumas unidades mínimas de significação tais como as curvas e movimentos sonoros ascendentes e descendentes, evidentes nesta música, os quais possivelmente poderão estar desempenhando papel de fundamental importância quanto ao entendimento e possibilidade de estudo analítico posterior desta mesma música.

Outro autor de importância para o desenvolvimento desta pesquisa é Pierre Schaeffer, que em seu *Traité des Objets Musicaux* não entra em assuntos de linguagem, colocando-se, talvez estrategicamente, até mesmo contra “significações”. Apesar de estabelecer critérios de apreciação e possível diferenciação entre o sonoro e o musical, Schaeffer defende que um som ganha caráter musical quando interage com outros, de onde se pode extrair relações de permanência e transformação. A interação dos sons em uma obra se dá por suas relações de semelhança e diferença. No entanto, para a viabilização de nossa pesquisa, é necessário o reconhecimento da manutenção da musicalidade no objeto tanto em contexto quanto fora deste.

Quanto à música eletroacústica de que tratamos, trabalharemos com aquela música eletroacústica que lida com sons eletrônicos, gerados diretamente por sintetizadores ou outros recursos eletrônicos, manipulados, processados ou não, aquela que faz a utilização simultânea de sons eletrônicos e sonoridades concretas, estas últimas pré-gravadas e manipuladas eletronicamente, estes dois princípios geram o que se chama música eletroacústica pura, ou seja, no ato da *performance* não há interação entre o que está sendo reproduzido e atuação performática de instrumentistas, entendida ela como a execução de instrumento acústico de qualquer natureza ou, indo mais além, também a execução de um instrumento musical que necessite do meio eletrônico para sua performance. É importante ainda salientar que a música eletroacústica que estudamos aqui não admite a mera utilização da reprodução de estruturas musicais tradicionais apenas digitadas e reproduzidas por sintetizador de qualquer natureza. A música eletroacústica objeto de nosso estudo se presta à quebra de paradigmas e gera a necessidade de um repensar quanto à sua percepção.

²⁷ Na música tonal a escala diatônica é composta por sete graus que recebem as denominações: tônica, supertônica, medianta, subdominante, dominante, superdominante e sensível, do primeiro ao sétimo respectivamente.

Rumo a uma conclusão, podemos dizer que, na bibliografia consultada, não encontramos trabalho que apresente a perspectiva que esta proposta de tema apresenta. Não encontramos textos ou livros que tratem da *pontuação* na música eletroacústica sob nenhum critério, quer seja através do silêncio, quer seja através de mudança brusca sem nenhum *elemento cadencial* ou que envolva quaisquer dos *objetos musicais* os quais, parece-nos evidente, contribuem para essa *pontuação*. Assim continuamos perseguindo a proposta de que: é possível que *semantemas musicais* possam funcionar como *elementos cadenciais* na música eletroacústica, e que a presença de *elementos de pontuação* de natureza tradicional, embora com características bem peculiares, pode coexistir com a música de vanguarda, revolucionária e inovadora quanto à sua *estruturação* e ao seu *modo de percepção*.

1.5 O que vem a ser Semantema Musical?

O substantivo masculino semantema é um termo empregado em lingüística estrutural e refere-se à parte de um vocábulo que expressa um conceito, uma idéia de caráter unicamente lexical (substância, qualidade, processo, modalidade da ação ou da qualidade). Tal conceito ou idéia está presente em diferentes elementos lexicais: radicais, palavras simples, palavras compostas, mas não está presente nos morfemas com funções exclusivamente gramaticais. Na lingüística, o termo original *sémantème* de *semantique*, foi criado por J. Vendryes em 1921, na França, significando “os elementos lingüísticos que exprimem as idéias das representações.”

Na música, especialmente na música eletroacústica, o termo semantema foi empregado pela primeira vez por Jorge Antunes em 1998 por ocasião do Encontro Nacional da ANPPOM onde o mesmo apresentou sua comunicação e artigo *Volatas e cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “emoção forte”*.

Minha proposta é definir o semantema musical – particularmente no domínio da música eletroacústica – como sendo uma espécie de objeto sonoro que é sempre objeto musical, porque sua potencialidade de significação, sua coerência formal interna, seu poder de comunicação e as emoções que podem provocar contêm, garantem ou mantêm sua musicalidade, mesmo quando isolado do contexto²⁸.

²⁸ ANTUNES, Jorge de Freitas. O Semantema. In: *Revista Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, ano 8, nº 7, out. 2001.

Aqui Antunes dialoga com Schaeffer salientando que semantema musical é aquele objeto sonoro do qual não se perdem as características de objeto musical, mesmo fora do contexto em que foi empregado. Portanto, semantema musical é um objeto sonoro que é também objeto musical tanto no contexto quanto fora deste. Entretanto, a qualificação de seu caráter retórico só cabe quando ele está contextualizado. Nos exemplos no CD anexo, os semantemas serão executados isolados e logo em seguida contextualizados.

Para Schaeffer, a atribuição da qualidade de objeto musical só se emprega quando o objeto sonoro em questão se encontrar em um determinado contexto musical. O semantema musical possui características intrínsecas que o tornam capaz de se estabelecer como objeto musical desde sua concepção. Ele é concebido, criado, especialmente na música eletroacústica porque é nessa que o compositor, antes de compor a música, compõe sons, elaborando unidades sonoras mínimas, as células cujo emprego proporcionará a composição da obra, assim é que:

Em outras palavras, e nas condições mencionadas antes, o semantema musical, quando não for uma espécie de micro-obra musical, será, no mínimo, uma quase-micro-obra musical. Essa segunda condição se verificará quando a ele for necessário suceder, justapor-se ou preceder um outro semantema que forneça à nova micro-composição uma coerência discursiva, um equilíbrio formal, um caráter conclusivo ou um perfil de estímulo comunicador pleno²⁹.

Antunes é enfático ao afirmar que o semantema se apresenta como uma micro-obra musical ou uma quase-micro-obra musical, e é uma unidade sonora que detém permanentemente suas qualidades musicais. No entanto, uma obra musical eletroacústica não se resume a uma mera sucessão de semantemas, estes, concatenados, sobrepostos, justapostos, diminuídos, aumentados, acelerados, enfim, modificados por meio das mais diversas formas, além da intercalação de outros elementos sonoros elaborados no real momento da composição, fazem parte da obra musical.

Os semantemas pesquisados por Antunes foram denominados, conforme o perfil melódico e a função retórica que exercem: clamor, argumento, volata, cascata, baque e quicada. Antunes não considera essa fase de sua pesquisa concluída, muito embora já tenha se enveredado em ramificação investigativa, estudando atualmente as figuras de retórica da música eletroacústica que se valem do uso de semantemas.

²⁹ Idem.

1.5.1 Clamor

Clamor é um semantema de caráter retórico e já encontrado, ainda que raro, na obra de Schaeffer. Antunes denomina clamor o primeiro semantema identificado por ele em suas pesquisas. Segundo Antunes, clamor é um *semantema cuja significação congrega as seguintes características: a ênfase, a expressividade, a convicção, o chamamento, o inflamado e o enérgico*³⁰. Ouvir faixa um do CD anexo.

1.5.2 Argumento

O semantema argumento, também de caráter retórico, tal qual o clamor, é encontrado desde obras de Schaeffer. Suas características são: *perfil melódico melismático, com a inflexão própria de quem pretende impor, provar ou demonstrar uma idéia ou uma tese*³¹. Seu reconhecimento é mais notório quando se observa o contorno de suas alturas. Ouvir faixa dois do CD anexo.

1.5.3 Volata

Volata é um semantema que se caracteriza por um movimento ascendente do qual a estrutura e evolução temporal possuem as características de uma trama sonora evolutiva. O termo volata já era empregado antes em música designando os movimentos escalares ascendentes, especialmente nas cordas. Ouvir faixa três do CD anexo.

1.5.4 Cascata

Cascata é um semantema que se caracteriza por um movimento descendente do qual a estrutura e evolução temporal possuem as características de uma trama sonora evolutiva. Ouvir faixa quatro do CD anexo.

Dou os nomes de volata e cascata aos semantemas de perfis, respectivamente, ascendente e descendente, e cujas estruturas e evoluções temporais têm características de uma trama sonora evolutiva com a potencialidade – demonstrada pela experiência – de transmitir significações do tipo “emoção forte”³².

³⁰ ANTUNES, Jorge de Freitas. Volatas e cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “emoção forte”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 11, 1998, Campinas. *Anais...* Capinas, 1998.

³¹ Idem.

³² ANTUNES, Jorge de Freitas. O Semantema. In: *Revista Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, ano 8, nº 7, out. 2001.

1.5.5 Baque

O baque é o semantema musical com estrutura e evolução temporal de forma dinâmica decrescente. Sua caracterização se dá por um início com grande intensidade e largo âmbito espectral, podendo também ter caráter anacrústico. Ouvir faixa cinco do CD anexo.

1.5.6 Quicada

A quicada é o semantema musical com estrutura e evolução temporal de forma dinâmica decrescente, cuja caracterização se dá pelo início com grande intensidade e largo âmbito espectral sendo seu final uma espécie de pequenos ricochetes sucessivos e acelerados com diminuição da intensidade e movimento harmônico amortecido. Ouvir faixa seis do CD anexo.

Dos semantemas musicais acima descritos, um apresenta característica descendente (cascata), três apresentam características descendentes e/ou ascendentes (argumento, baque e quicada) e dois apresentam características ascendentes (clamor e volata). Na estruturação musical, quando analisamos uma obra, encontramos nas divisões de suas seções elementos que as articulam entre si. A esses elementos é atribuída a denominação cadência. Embora o conceito etimológico do termo traga em si o sentido descendente, movimentos ascendentes também são empregados nas cadências musicais, uma vez que em música o termo cadência está mais para o conceito de *articulação* que para o conceito de *cair*.

2 ANÁLISE DAS OBRAS

Neste trabalho, a cada compositor expoente em sua estética associamos uma “escola”. Tal “escola” se refere tanto à estética e demais implicações sobre o tratamento sonoro na obra deste compositor, quanto aos demais compositores que lhe são próximos tanto geograficamente quanto esteticamente. Portanto, o uso do termo “escola” nos próximos subtítulos aceitam, pragmaticamente, diferenças estruturais diversas, mas, agrupa o princípio de tratamento do som e os meios midiáticos através dos quais ele foi produzido e “armazenado”.

Nas análises realizadas procuramos localizar a divisão da obra em seções. Identificadas estas, passamos a procurar o que possibilitava perceber cada separação. Constatamos que mudanças bruscas separam algumas seções de climas ou feituas musicais diversas, outras são separadas por silêncio e por fim, outras são separadas por um elemento ao qual podemos denominar objeto musical, o Semantema Articulador, ou seja, aquele semantema musical que: 1) inicia uma música eletroacústica; 2) se encontra entre duas seções ou 3) conclui uma música eletroacústica. No primeiro caso ele assume a função de articulação iniciadora ou de abertura da peça, no segundo assume a função de articulação entre as seções, enquanto no terceiro o de articulação finalizadora ou de fechamento da obra. No decorrer da descrição da análise denominaremos os semantemas por suas letras iniciais, precedidas da inicial de semantema. Assim teremos **SAI** - para Semantema Articulador Inicial ou de Abertura, **SAS** – para Semantema de Articulador de Seções e **SAF** – para Semantema Articulador Final ou de Fechamento da obra.

É oportuno salientar ainda que o **SAS**, às vezes funciona como: a) final da seção anterior, o que permite perceber que uma seção terminou, e que, portanto, uma nova seção começará; b) elisão entre uma e outra seção, ou seja, ambas as seções estão intrinsecamente ligadas ao semantema e c) início de uma nova seção, de modo que a seção anterior prescinde do semantema, mas o fato dele estar no início de uma nova seção mostra-nos, parece óbvio, que a seção anterior findou-se antes do mesmo. Nos casos a e c, não se aplica a mudança brusca ou por silêncio, que só são evidentes quando não são encontrados semantemas nem no fim de uma seção, nem no começo de outra.

Também quanto à marcação dos tempos, ou durações, usamos as abreviaturas **TI** – para Tempo Inicial, **TF** – para Tempo Final e **TT** – para Tempo Total, quando fazemos alusão aos começos, finais e durações, respectivamente, tanto dos semantemas quanto das seções.

Uma pausa ou silêncio no final de uma seção seguida de outra seção que se inicia com um semantema, faz parte da seção que findou como elemento de silêncio na construção musical daquela seção. Da mesma forma uma pausa ou silêncio inicial em uma nova seção, que se inicia após uma seção que foi concluída com um semantema, faz parte da nova seção nos termos descritos anteriormente.

Portanto, embora encontrar tais semantemas possibilite a temática da *pontuação* na música eletroacústica, não são descartadas as possibilidades de que seções possam ser separadas através do silêncio ou de uma mudança brusca sem nenhum *elemento cadencial*.

Cumprir ainda salientar que as análises realizadas para fins desta pesquisa, não buscam evidenciar os detalhes de feitura ou a relação intrínseca dos diversos objetos sonoros ou musicais por toda a extensão da peça, mas apenas evidenciar a existência e atuação do Semantema Articulador como tal.

O processo de análise se deu por audição das obras selecionadas, segundo os critérios citados na introdução, a partir do programa *Sond Forge 5*, programa no qual todas as obras selecionadas foram gravadas para que pudéssemos retirar figuras com os segundos aos quais nos referimos no texto, marcados para auxiliarmos a compreensão dos leitores. Por fim, as análises realizadas foram confrontadas com as análises da turma da disciplina Linguagem e Estruturação Musical 1, do primeiro semestre do ano de 2006, especialmente formada para este fim.

2.1 Pierre Schaeffer, a Música Concreta e a Escola Francesa

Quando falamos de música concreta o primeiro nome que nos vem à mente é o de Pierre Schaeffer. Porém, cumpre-nos lembrar que outros compositores também se dedicaram a essa estética composicional e dentre eles destacamos: Edgar Varèse; Pierre Henry, que trabalhou com Pierre Schaeffer na concepção da *Symphonie pour un homme seul*; Karlheinz Stockhausen; Pierre Boulez e Olivier Messiaen, sem deixar de destacar a importante presença

do engenheiro de som Jacques Poulin. No entanto, os expoentes desta corrente estética são Pierre Schaeffer e Pierre Henry.

Segundo Schaeffer, assim como nós aprendemos a associar o alaúde à Idade Média, o cantochão ao monastério, o tam-tam ao primitivo, a viola da gamba aos da alta corte, não poderíamos deixar de associar a música do século XX ao século das máquinas e das massas, do elétron e das calculadoras, portanto uma música resultante das combinações efetuadas por meio desses elementos. Para Schaeffer, a audição de um concerto por um ouvinte iniciante dá-se igual à audição dos que estavam acostumados a ouvir música de concerto por ocasião da estréia do *Triptyque*³³.

Causando espanto a qualquer entusiasta, este ouvinte frequentemente interpreta da mesma maneira: as explosões de ruídos, a onda de sons, em total contradição com todos os parâmetros habituais da música – harmonia e contraponto, suavidade e sutileza, expressão e sentimento.³⁴

Segundo Schaeffer, a música concreta estava para seus contemporâneos como algo diferente de música, pois eles não a ouviam como a indicação global de novas tecnologias e ideologias. Portanto, por não encontrarem aqueles parâmetros que estão atribuídos à música, não podiam classificar o que ouviam como música.

Em resumo, a Música Concreta pode ser entendida como uma corrente estética que tem seu princípio na captação de sons concretos – naturais ou produzidos por elementos externos ao gravador –, gravados e posteriormente organizados ou manipulados com a finalidade de expressar uma organização sonora inteligível. Teve seu apogeu com Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Hoje, a Música Concreta faz parte de uma estética maior e mais abrangente denominada, entre outros termos já descritos na introdução deste trabalho, como música eletroacústica.

2.1.1 *Etude aux chemins de fer*, de Pierre Schaeffer

Os *cinq études de bruits* é uma série de estudos compostos em 1948, onde Schaeffer manipula sons concretos, pelo processo de decupagem de sons previamente gravados em fita

³³ Primeira peça apresentada. Nessa situação, observaríamos no primeiro Concerto de Musica Concreta, realizado na Sala da Escola Normal de Música. Sábado, dia 18 de março de 1950. patrocinado pela Radiodifusão Francesa, com produção de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Jacques Poullin e C.-H. Valabrègue, com introdução de Serge Moreaux.

³⁴ BAYLE, François. (Org.). **Pierre Schaeffer – l'œuvre musicale**. França: INA.GRM e Librairie SEGUIER, 1990. p. 21.

magnética, o *Etude aux chemins de fer* faz parte, assim como os demais estudos, do disco *Les Incunables*, no qual se encontram dezesseis peças compostas no biênio 1948-1950. É importante salientar ainda que o *Etude aux chemins de fer* constava no programa do Concerto de Ruídos, de outubro de 1948, com o título de *Imposée*.

2.1.1.1 Análise da estrutura

Quanto ao tema, este é tratado livremente na primeira seção, onde também é trabalhado com novos ritmos. Quanto à estrutura temos uma *pequena forma ternária*, pois a peça pode ser dividida em três seções: **ABA¹** (fig. 1),

<i>Etude aux chemins de fer</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:01	0:52	52 seg.
B	0:54	1:32	39 seg.
A¹	1:36	2:50	75 seg.

Figura 1 - seções do *Etude aux chemins de fer*.

as quais por sua vez podem ser subdivididas em pequenas subseções (fig. 2).

<i>Etude aux chemins de fer</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>Int.</i>	0:01	0:04	04 seg.
	<i>a</i>	0:04	0:16	12 seg.
	<i>b</i>	0:16	0:28	12 seg.
	<i>c</i>	0:28	0:45	17 seg.
	<i>d</i>	0:45	0:52	07 seg.
B	<i>a</i>	0:54	1:00	06 seg.
	<i>b</i>	1:00	1:11	11 seg.
	<i>c</i>	1:11	1:20	09 seg.
	<i>d</i>	1:20	1:32	12 seg.
A¹	<i>a</i>	1:36	1:42	06 seg.
	<i>b</i>	1:42	1:52	10 seg.
	<i>c</i>	1:52	2:04	12 seg.
	<i>d</i>	2:04	2:29	25 seg.
	<i>Coda</i>	2:29	2:50	21 seg.

Figura 2 - seções e subseções do *Etude aux chemins de fer*.

Em **A**, a estrutura se apresenta como uma espécie de tema com variações e vai até o tempo de 0:52.

Tal tema é introduzido com um **SAI** do tipo clamor no tempo 0:03, com a duração de um segundo e perfil melódico de um glissando ascendente e descendente entre lá 3 e ré 4. (Fig. 3). Faixa sete do CD anexo.

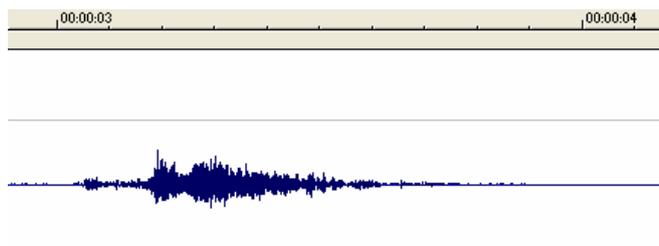


Figura 3 - **SAI** do tipo clamor.

No tempo 0:54,500 o mesmo semantema que introduz o tema em **A**, no tempo 0:03, introduz agora a seção **B**, assumindo então a função de um **SAS**. (Fig. 4)

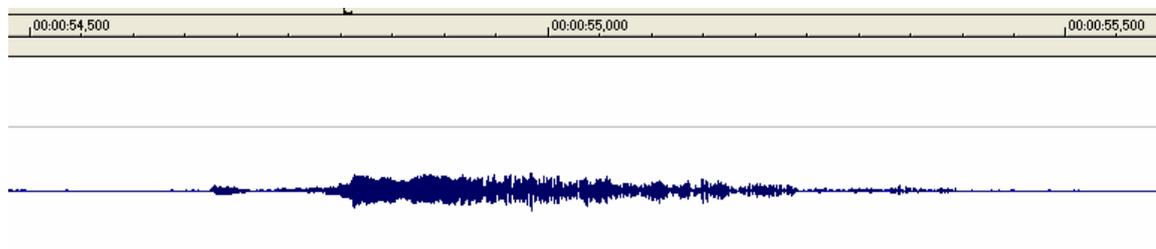


Figura 4 - **SAS** do tipo clamor.

A seção **B** tem seu final determinado no tempo 1:33,900 onde ocorre um semantema do tipo argumento com dois segundos de duração e perfil melódico em glissando descendente com início aproximado em fá sustenido 5 ao lá 3. (Fig. 5)

Tal semantema, concatenado aos dois clamores que se seguem formam um **SAS**. Faixa oito do CD anexo.

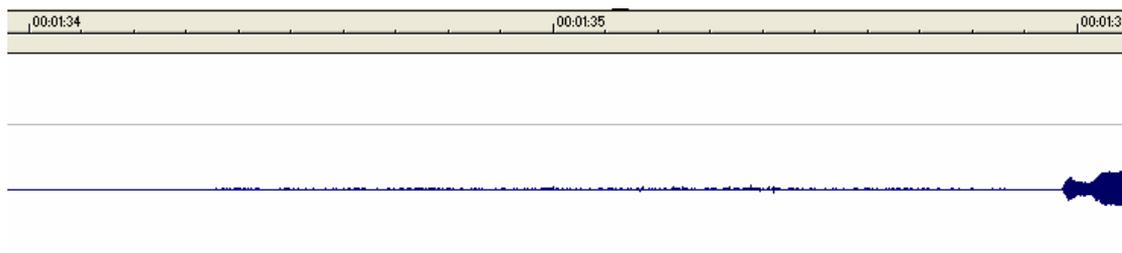


Figura 5 - semantema do tipo argumento, que em conjunto com os dois seguintes formam um **SAS**.

seguido de dois semantemas do tipo clamor nos tempos 1:35,900 e 1:36,900, estes últimos, com perfil melódico de uma quarta (do dó sustenido 4 ao fá sustenido 4), marcam o início de **A¹**. (Fig. 6). Estes, concatenados ao argumento anterior formam um **SAS**. Faixa nove do CD anexo.

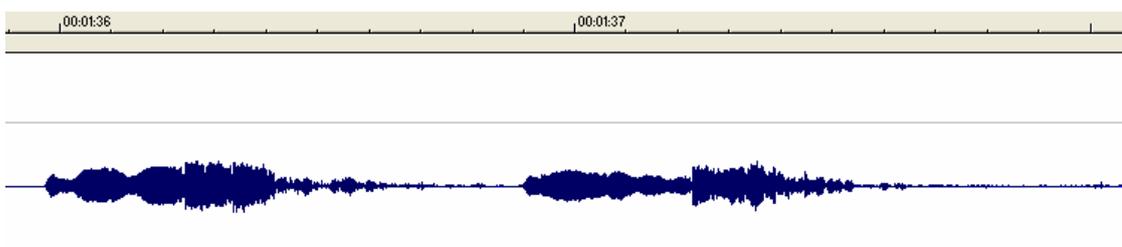


Figura 6 - a concatenação de dois semantemas do tipo clamor.

A partir do tempo 1:36 dá-se a seção **A¹**, a qual é constituída de variações do tema inicial e uma *coda*. Observe que na seção **A¹** estão incluídos os dois semantemas do tipo clamor, enquanto que o semantema do tipo argumento ficou incluído na seção **B**.

Verificamos, assim, que um elemento articula a seção **A** com a seção **B**, e outro articula a seção **B** com a seção **A¹**. Esses dois elementos são semantemas, porque, quando isolados, revelam a completude de que fala Antunes. Descontextualizados, embora com curta duração, continuam vivos, com caráter de objeto musical e não simplesmente de objeto sonoro, compostos de um início, um meio e um fim.

2.1.2 *Etude aux tourniquets*, de Pierre Schaeffer

O *Etude aux tourniquets* é o segundo da série de estudos compostos em 1948, cujas descrições se encontram no item 2.1.1. Devemos salientar, da mesma forma como fizemos

com o anterior, que este estudo, por ocasião do programa do Concerto de Ruídos, de outubro de 1948, tinha o título *Déconcertante*.

2.1.2.1 Análise da estrutura

O material sonoro empregado nesta composição é resultante de uma espécie de “marimba ou vibrafone”, instrumentos de percussão diversos e cordas pinçadas. Além de uma introdução de três segundos, este estudo recebe um tratamento livre dos temas, como num divertimento. Frases curtas são apresentadas e logo variadas, principalmente no ritmo. Assemelha-se a uma “improvisação livre”. Quanto à estrutura temos uma *pequena forma binária*, pois a peça pode ser dividida em duas seções, numa espécie de **AA¹** (fig. 7),

<i>Etude aux tourniquets</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:01	0:49	48 seg.
A¹	0:49	1:54	65 seg.

Figura 7 - seções do *Etude aux tourniquets*.

as quais por sua vez podem ser subdivididas em pequenas subseções (fig. 8).

<i>Etude aux tourniquets</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>Int.</i>	0:01	0:03	02 seg.
	<i>a</i>	0:03	0:28	25 seg.
	<i>b</i>	0:28	0:49	21 seg.
A¹	<i>a</i>	0:49	1:10	21 seg.
	<i>b</i>	1:10	1:35	25 seg.
	<i>c</i>	1:35	1:47	12 seg.
	<i>Coda</i>	1:47	1:54	07 seg.

Figura 8 - seções do *Etude aux tourniquets*.

Em **A**, a estrutura se apresenta como uma espécie de “tema com pequenas variações” e vai até o tempo de 0:49. O material temático da seção **A** é antecipado por uma frase rítmica que só acontece nesta introdução (Fig. 9), não sendo executado novamente em nenhuma outra parte da peça. Faixa dez do CD anexo.

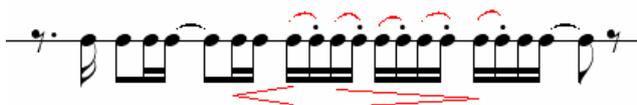


Figura 9 - frase rítmica da introdução de *Etude aux tourniquets*.

A sensação anacrústica é presente durante toda a peça, caracterizando-se fortemente pelos ataques anacrústicos do fragmento inicial da frase rítmica da introdução, ora *stacato* ora *legato*. (Fig. 10 a e b). Faixa onze do CD anexo.

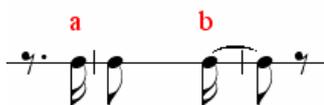


Figura 10 - fragmentos da frase rítmica da introdução do *Etude aux tourniquets*.

Enquanto o fragmento 'a' está na maior parte das vezes relacionado à percussão, o fragmento 'b' está mais relacionado aos sons executados por algum dos instrumentos melódicos. Podemos ouvir essa correlação entre os segundos 00:09 e 00:15, onde temos uma espécie de tambor surdo médio executando o fragmento 'a' e outro instrumento de percussão executando um som (dó sustenido 3), com o fragmento 'b'. (Fig. 11). Faixa doze do CD anexo.

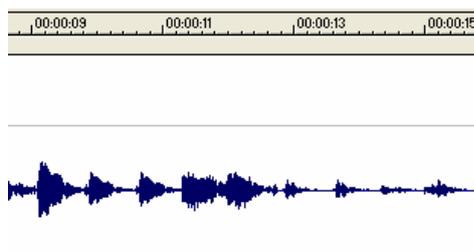


Figura 11 - utilização percussiva e melódica dos fragmentos 'a' e 'b' do *Etude aux tourniquets*.

Enquanto a subseção *a* da seção *A* evidencia estes fragmentos, a subseção *b* da seção *A*, separada da subseção *a* por um *SAS* composto de dois semantemas do tipo volata entre os segundos 00:24 e 00:28,600, (Fig. 12 - Faixa treze do CD anexo.), evidencia insistentemente o fragmento melódicos. (Fig. 13). Faixa quatorze do CD anexo.

A *Coda* por sua vez tem início no tempo 01:47 com o fragmento melódico exposto na figura 13 e conclui a peça com um **SAF** composto da sobreposição de semantemas diversos, com predominância do tipo argumento, que se inicia no tempo 01:48,200 e se finaliza no 1:53,200, portanto com cinco segundos de duração.

Verificamos, então, que um elemento articula as subseções *a* e *b* de **A**, outro articula as subseções *b* e *c* da seção **A**¹ e por fim outro elemento conclui a seção **A**¹. Esses três elementos são semantemas cadenciais, nos termos descritos anteriormente.

2.1.3 *Etude violette*, de Pierre Schaeffer

O terceiro da série dos *cinq études de bruits* compostos em 1948, cujas descrições se encontram no item 2.1.1., *Etude violette* é resultante do desdobramento do estudo nº 4, *Composé* ou *Etude au Piano*, portanto, por ocasião do programa do Concerto de Ruídos, de outubro de 1948, fazia parte do *Etude au Piano*.

2.1.3.1 Análise da estrutura

O tema é resultante da captação, reverberação, inversão e deslocamento temporal, entre outras formas de tratamento sonoro, de sons produzidos pelo piano. O tema exposto em **A** tem procedimento rítmico semelhante a uma palavra³⁵ proparoxítona de seis sílabas simples, ou seja, que envolve apenas uma consoante e uma vogal por sílaba.

Quanto à estrutura temos uma *pequena forma ternária*, pois a peça pode ser dividida em três seções: **ABA**¹ (fig. 16),

<i>Etude violette</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:01	1:00	59 seg.
B	1:00	1:43	43 seg.
A ¹	1:43	3:18	95 seg.

Figura 16 - seções do *Etude violette*.

das quais a primeira pode ser subdividida em duas subseções e a última em quatro (Fig. 17).

³⁵ A partir da classificação de palavras da língua portuguesa quanto ao número de sílabas e acentuação tônica.

<i>Etude violette</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>a</i>	0:01	0:39	38 seg.
	<i>b</i>	0:39	1:00	21 seg.
B		1:00	1:43	43 seg.
A¹	<i>a</i>	1:43	1:42	06 seg.
	<i>b</i>	1:42	1:52	10 seg.
	<i>c</i>	1:52	2:04	12 seg.
	<i>d</i>	2:04	2:29	25 seg.
	<i>Coda</i>	2:29	2:50	21 seg.

Figura 17 - seções e subseções do *Etude violette*.

Em **A**, a estrutura se apresenta como uma espécie de tema com variações e vai até o tempo de 1:00, dividida em duas subseções: a subseção '*a*' onde o tema é apresentado sem introdução, é tratado com fragmentação, reverberação e utilização dos fragmentos em diferentes partes de tempo. E a subseção '*b*' onde o tema é tratado com inversões. A seção **A** se finda então com um diminuindo excessivo.

A subseção '*a*' inicia e se finda com o tema, apresentando duas frases, uma primeira do tempo 0:01 ao tempo 0:22,700 e outra do tempo 0:23,300 ao tempo 0:39,400, onde o tema passa a receber tratamento de dinâmica.

A seção **B** inicia-se então bruscamente no tempo 1:00 com um *cluster* com dinâmica forte que é logo invertido, transposto para outras alturas e concatenado com sua inversão. Faixa dezessete do CD anexo. Esta seção também se caracteriza por um 'andamento' mais lento. O final da seção **B** se dá com um silêncio brusco no tempo de 01:43,400.

A partir do tempo 01:43,400 dá-se a seção **A¹**, a qual se inicia com tratamentos do som percussivo dos martelos do piano e vai crescendo até o retorno do tema, o qual passa a partir de então a ter outros elementos sobrepostos: suas reverberações, suas inversões e suas concatenações. O crescendo de dinâmica e inserção de elementos parece não possibilitar a divisão de subseções dentro da seção **A¹**, no entanto, uma *Coda* também faz parte desta seção, a partir do tempo 2:57,600, tal *Coda* é constituída de um ataque em um *cluster* que a inicia e duas inserções deste *cluster* transposto e modificado em intensidade e dimensões.

Verificamos que nesta peça não há elemento articulador que não seja o silêncio ou mudança brusca de tratamento sonoro. No entanto, fizemos opção por mantê-la como exemplo de que a presença de semantemas articuladores não é condição *sine qua non* para a referência da percepção de seções na música eletroacústica.

2.2 Karlheinz Stockhausen, a Música Eletrônica e a Escola Alemã

Karlheinz Stockhausen é o primeiro compositor ao qual associamos à estética da *música eletrônica*, termos entendidos a partir da conceituação de música eletroacústica, na introdução desta dissertação, cuja principal diferença frente à música concreta, é a origem dos sons. Enquanto a música concreta capta sons para posterior manipulação, a música eletrônica produz o som através do uso de geradores de áudio e de sintetizadores. É claro que, estes dois procedimentos são comuns no fazer composicional eletroacústico, no entanto, nos princípios da estética hoje consensualmente chamada de música eletroacústica, a música concreta partia sempre de sons concretos, enquanto Stockhausen buscava a música eletrônica “pura”. Possivelmente daí a expressão, às vezes utilizada para significar música eletroacústica na qual não há a intervenção de um instrumentista convencional no ato da performance: música eletroacústica pura.

Para esta pesquisa escolhemos “*Gesang der Jünglinge*” de Stockhausen, obra composta entre os anos de 1955 e 1956 e que combina sons gravados, cantados na voz de um adolescente e sons produzidos eletronicamente.

2.2.1 *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen

Gesang der Jünglinge é uma obra onde Stockhausen combina os sons das mais diversas formas. Em suas palavras, os “fonemas cantados constituem certas possibilidades ‘orgânicas’ particulares no conjunto dos sons ‘sintéticos’”³⁶. A percepção das partes nessa obra se dá pelo uso de diferentes sons que vão sendo acrescentados aos já existentes, enquanto estes passam a receber novo tratamento.

2.2.1.1 Análise da estrutura

A temática dessa obra é baseada nas vozes dos adolescentes que são expostas a partir dos 0:11,100 com um intervalo de quarta justa descendente a partir de um mi bemol 4 suave,

³⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Gesang der Jünglinge-Kontakte*. Nova versão estéreo realizada pelo compositor em julho de 1968. Hamburgo, Estúdios Eletrônicos da WDR Köln. Deutsche Grammophon: 1968. 1 disco (46:27): 33 rpm, microsulco, estéreo. 138.811.

repousando num si bemol 3 suave e sustentado. A estrutura apresenta-se em *forma ternária*, **ABA¹** (fig. 18).

<i>Gesang der Jünglinge</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:01	2:48	2:47 seg.
B	2:48	6:43	3:55 seg.
A¹	6:43	12:40	5:57 seg.

Figura 18 - seções do *Gesang der Jünglinge*.

Tais seções, por sua vez, podem ser subdivididas em subseções (fig. 19).

<i>Gesang der Jünglinge</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>Int.</i>	0:01	0:11	10 seg.
	<i>a</i>	0:11	1:26	15 seg.
	<i>b</i>	1:26	2:48	82 seg.
B	<i>a</i>	2:48	5:08	140 seg.
	<i>b</i>	5:08	6:43	95 seg.
A¹	<i>a</i>	6:43	8:03	80 seg.
	<i>b</i>	8:03	11:18	195 seg.
	<i>Coda</i>	11:21	12:39	82 seg.

Figura 19 - seções e subseções do *Gesang der Jünglinge*.

A seção **A** é iniciada com um **SAI** do tipo volata com duração de dez segundos (Fig. 20), faixa dezoito do CD anexo,

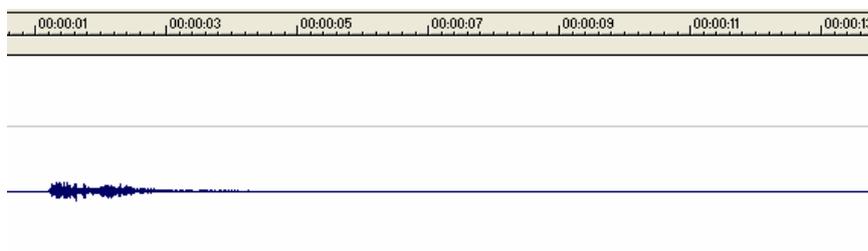


Figura 20 - **SAI** do tipo cascata que inicia a seção **A** do *Gesang der Jünglinge*.

e terminação em elisão com o intervalo de quarta descendente que inicia a subseção ‘*a*’, a qual se caracteriza pela exposição das vozes infanto-juvenis, sons sustentados, semantemas e tratamento em contraponto, especialmente das vozes infanto-juvenis, tudo em dinâmica suave. A subseção ‘*a*’ tem seu final com um SAS do tipo clamor no tempo 01:22,100 (Fig. 21), faixa dezenove do CD anexo.

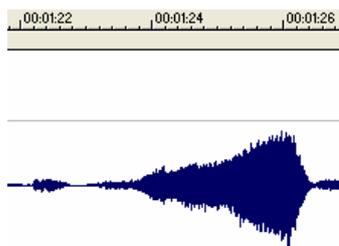


Figura 21 - SAS do tipo clamor que articula as subseções ‘*a*’ e ‘*b*’ da seção **A** do *Gesang der Jünglinge*.

o qual já traz em si o aumento de dinâmica, principal caracterização da subseção ‘*b*’. Esta por sua vez, além de apresentar dinâmica mais forte que a subseção ‘*a*’, apresenta também uma maior incidência de *sforzando* e *crescendo* e *diminuendo* curtos e enfáticos.

A subseção ‘*b*’ termina com um SAS do tipo cascata, com **TI** em 02:41,800 e **TF** em 02:48,300 (Fig. 22). Tal semantema articula a seção **A** com a seção **B**. Faixa vinte do CD anexo.

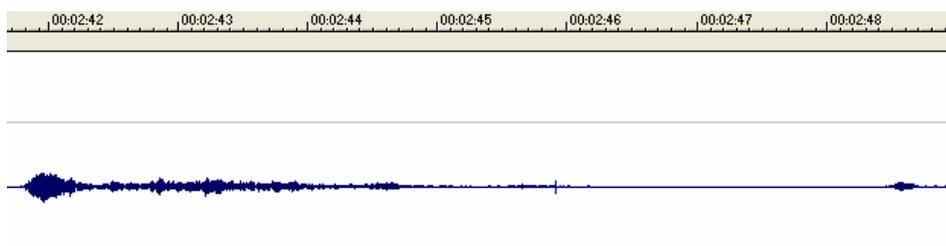


Figura 22 - SAS do tipo cascata que finaliza a seção **A** do *Gesang der Jünglinge*.

A seção **B** inicia-se então com o **TI** em 02:48,300, com um som vocal curto, característico de sua subseção ‘*a*’ que vai até o tempo 05:08,800, incluindo um SAS do tipo argumento que a articula com a subseção ‘*b*’. (Fig. 23). Faixa vinte e um do CD anexo.

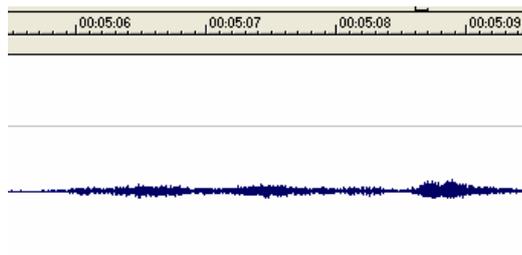


Figura 23 - SAS do tipo argumento, articula a subseção 'a' com a subseção 'b' da seção **B** do *Gesang der Jünglinge*.

Na verdade, toda a seção **B** é caracterizada por incidências de sons curtos. Entretanto, na subseção 'b' há uma maior incidência de frases, enquanto que na subseção 'a' há uma maior incidência de palavras soltas ou agrupadas em até duas. A exceção está no tempo 03:34,800, que apresenta uma frase com mais de duas palavras e dois segundos de duração (Fig. 24).

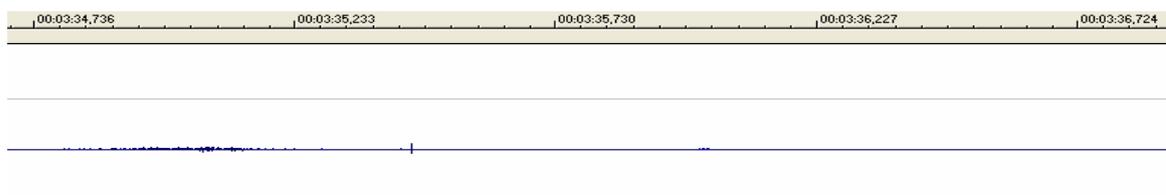


Figura 24 - local da seção **B** do *Gesang der Jünglinge* onde ocorre uma frase com mais de duas palavras.

A seção **B** tem seu final determinado no **TF** 06:43, com um **SAS** com **TI** em 06:33, formado por um semantema do tipo volata concatenado com um semantema do tipo cascata. (Fig. 25). Faixa vinte e dois do CD anexo.

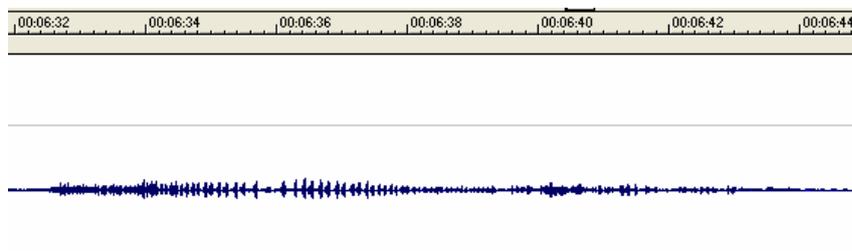


Figura 25 - SAS formado pela concatenação de uma volata e uma cascata, articulando a seção **B** com seção **A**¹ do *Gesang der Jünglinge*.

O **TF** de **B** é também o **TI** de **A¹** cuja característica mais evidente é o tratamento mais “elaborado” dos elementos constitutivos da peça. Os sons vocálicos são utilizados como numa sobreposição harmônica com retardos, enquanto os sons eletrônicos imitam ritmicamente os sons vocálicos, sendo também nesta seção que a obra atinge a maior amplitude de alturas.

A subseção ‘**a**’ caracteriza-se basicamente pelo tratamento de uma espécie de “harmonia de suspensões” nos sons vocálicos e dura até o tempo 08:03, incluindo um curto semantema do tipo cascata que separa a subseção ‘**a**’ da subseção ‘**b**’, (Fig. 26), faixa vinte e três do CD anexo.

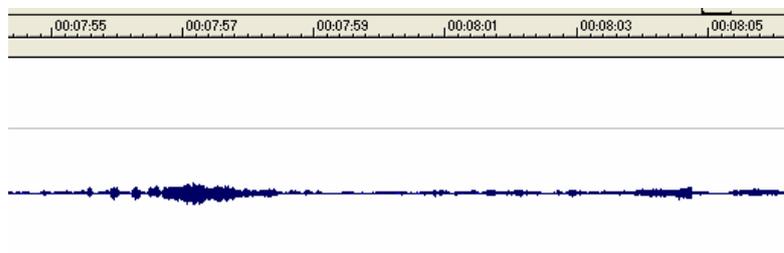


Figura 26 - **SAS** entre as subseções ‘**a**’ e ‘**b**’, da seção **B** do *Gesang der Jünglinge* com um semantema do tipo cascata.

esta última, caracterizada por uma maior precipitação dos eventos no tempo, e concluída com um crescendo enérgico na voz, com **TI** em 11:15,100 e **TF** em 11:18,800 (Fig. 27).

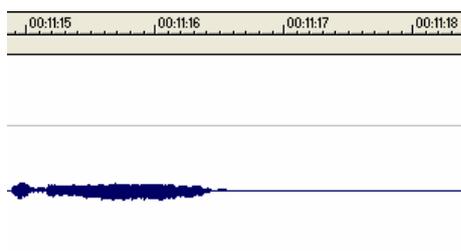


Figura 27 - final da subseção ‘**b**’ e tempo de três segundos de silêncio que separa esta da *Coda* do *Gesang der Jünglinge*.

Um curto período de silêncio separa a subseção ‘**b**’ da *Coda*, que é iniciada com um som *pianissíssimo* atacado no tempo 11:21,700 que vai crescendo, culminando no início de um tratamento de sobreposição dos elementos compositivos da peça. A obra tem seu **SAF** no tempo 12:35,300, constituído de uma sobreposição de um semantema do tipo cascata com

semantema do tipo volata, com pouco mais que dois segundos de duração. (Fig. 28). Faixa vinte e quatro do CD anexo.

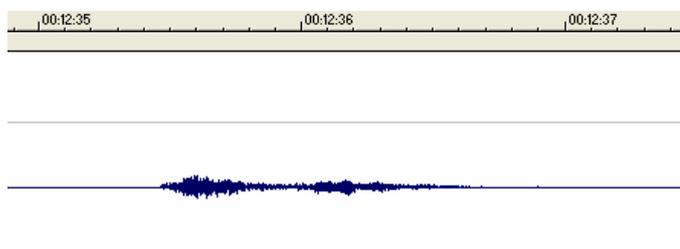


Figura 28 - SAF do *Gesang der Jünglinge*, com um semantema do tipo cascata.

Verificamos, então, que a peça inicia com um **SAI** do tipo volata, o qual inicia a seção **A**, que por sua vez é dividida em duas subseções ‘*a*’ e ‘*b*’, estas por sua vez articuladas por um semantema do tipo clamor. A seção **A** é articulada com a seção **B** por semantema do tipo cascata, sendo que a seção **B** se divide em duas subseções, ‘*a*’ e ‘*b*’, que são articuladas entre si por um semantema do tipo argumento. Já a seção **B** é articulada com a seção **A**¹ por um **SAS** resultante da concatenação de dois semantemas, um do tipo volata e um do tipo cascata. A seção **A**¹ se divide também em duas subseções, ‘*a*’ e ‘*b*’, mais uma *Coda*, estando ‘*a*’ e ‘*b*’ articuladas por semantema do tipo cascata e ‘*b*’ separada da *Coda* por três segundos de silêncio. Um **SAF** constituído de uma sobreposição de uma cascata com uma volata conclui a obra. Temos, pois, sete semantemas articuladores, sendo: um **SAI**; cinco **SAS** e um **SAF**.

2.3 A Música Eletroacústica Latino-Americana

Na tentativa de unificar uma escola latino-americana de composição eletroacústica, congregando os compositores dessa região que atuam nessa estética musical, fizemos a opção de analisar três obras: uma de compositor brasileiro, com temas concretos colhidos em Paris; uma de compositor uruguaio, com temas concretos colhidos em São João del-Rey, cidade do estado de Minas Gerais; e uma de compositor argentino com sons produzidos eletronicamente e sons gravados a partir do violão. Assim analisamos, respectivamente, *Ballade Dure*, de Jorge Antunes; *Natal del-Rey*, de Conrado Silva e *Memórias*, de Ricardo dal Farra.

Dessas obras, a *Ballade Dure*, por ter sua temática ligada aos movimentos sociais do final do século XX, foi analisada com a participação de três turmas de alunos de diferentes disciplinas e grau de instrução e diferentes níveis de relação com a música. Foi realizada,

também para essa obra, uma análise contextual, a qual tenta aproximar os signos sonoros manipulados por Antunes ao imaginário sócio-político, não só da França do ano de mil novecentos e noventa e cinco, mas no imaginário de todos os homens desesperados, oprimidos e deprimidos, frente às gestões governamentais neoliberais protagonizadoras de políticas que passam como um rolo compressor sobre o povo, de quem, para quem e por quem são escolhidos.

2.3.1 *Ballade Dure*, de Jorge Antunes

A análise dessa obra foi a única que “saiu do laboratório”, ou seja, foi realizada a partir de uma enquete feita em caráter exploratório, entre outubro de 2005 e fevereiro de 2006, em quatro turmas de alunos de diferentes níveis escolares. Tal enquete teve por objetivo levantar dados que, possivelmente, corroborassem pesquisas já em andamento e dados que levantassem questionamentos para pesquisas futuras, esta inclusive.

Após executada, a obra recebia a apreciação dos ouvintes, os quais expressavam essa apreciação em questionários, dos quais dois exemplos se encontram no anexo, sendo um para músicos e outro para leigos. Naquela enquete procurávamos levar os ouvintes-respondentes a nos dar informações quanto à *viagem no tempo* e quanto às estratégias de organização temporal da obra ouvida. Para melhor exprimir as intenções no que tange ao gosto estético, à percepção do tempo de duração e percepção do clímax da obra, cito Antunes:

O estudo pretende, assim, analisar as expectativas, verdades e certezas prévias do compositor, com os resultados obtidos durante o processo de comunicação da obra ao público. A pesquisa permitirá que comparemos, por exemplo, a curva expressiva da obra e a disposição temporal dos eventuais pontos culminantes pré-elaborados pelo compositor, com a *imagem gráfica* da obra que é percebida pelo público. O trabalho permitirá ainda o estudo dos fenômenos de percepção estética que levam o público a dizer que durou pouco uma *obra longa* de que ele gostou e a dizer que durou muito uma *obra curta* de que ele não gostou.³⁷

Os setenta e sete participantes desta enquete foram escolhidos por turma e não individualmente, assim tivemos quatro turmas de participantes: 1) uma turma de 1ª série do Ensino Médio, onde, trinta e um não eram músicos ou estudantes de música e três executavam guitarra, teclado e bateria e por isso se identificaram como músicos. Por não estudarem

³⁷ ANTUNES, Jorge. *Injetando o tempo na música, despejando a música no tempo*. . **Revista Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, ano 4, agosto de 1977, nº 4, out. 2001. p. 45.

música regularmente, esses três alunos não foram computados entre os músicos; 2) uma turma de músicos de uma banda de música, dentre os quais um era iniciante e se identificou como não músico, nessa turma, a formação geral está entre o Ensino Médio e estudantes universitários de diversas áreas; 3) uma turma de contraponto e fuga, estudantes universitários de música na Universidade de Brasília e 4) uma turma de percepção, também estudantes universitários de música naquela universidade.

A checagem dos dados foi realizada em três etapas diferentes: 1) na primeira etapa, as turmas foram analisadas individualmente, assim tivemos a análise da turma de 1ª série do Ensino Médio, a turma da banda de música, a turma de contraponto e fuga e a turma de percepção; 2) na segunda etapa foi feito o cruzamento dos dados entre as três turmas de músicos e 3) na terceira etapa foi realizado o cruzamento dos dados entre a turma de músicos resultante da segunda etapa com a turma de não músicos.

Para efeito da pesquisa que gerou esta dissertação, abandonamos os dados colhidos quanto ao tempo da obra, idade dos alunos e se aqueles eram ou não compositores. Assim, descreveremos as respostas demonstradas nos gráficos, evidenciando em seguida nossa análise quanto àquela questão. Iniciaremos pela quantidade de partes atribuídas à obra, uma vez que essa questão leva diretamente ao objetivo dessa pesquisa.

2.3.1.1 Análise e interpretação contextual

Obra realizada em 1995, no *Groupe de Recherches Musicales*, sob encomenda do *Institut National de l'Audiovisuel*, *Ballade Dure* é uma obra feita com procedimento compositivo em torno de “um som eletrônico evolutivo e a voz de um desempregado que pede esmola no interior do Metrô de Paris”³⁸. O contexto, a sociedade francesa do ano de 1995 sob a nuvem negra do desemprego e as então vigentes políticas do governo francês. Analisando os sons compostos para essa obra como signos de uma realidade: a situação da sociedade e as posições adotadas pelos diversos governos, podemos atribuir aos sons evolutivos que iniciam e percorrem toda a obra, estando presente inclusive em sua finalização, não só “evocam a vertigem e o vôo do imaginário”³⁹, mas também a presença do governo e suas ‘forças de coação e controle’, as quais estão sempre (ou quase sempre), vendo tudo. A voz do

³⁸ ANTUNES, Jorge. *Música eletroacústica 90's. v. I: Ballade Dure (1995)*. Paris, INA.GRM e SISTRUM Edições Musicais: 1998. 1 disco compact (20:30): digital, estéreo. Encarte.

³⁹ *Ibidem*.

desempregado do Metrô é a voz da sociedade clamando por políticas estratégicas de combate à miséria e à pobreza. Tal sociedade clama por políticas estratégicas reais, porque a morte por fome e outras misérias é real.

Por fim, os passos em fuga, são os passos da sociedade em corrida desenfreada rumo a não se sabe onde, uma vez que políticas educacionais e de investimento em cultura e informação não foram e ainda não são prioridades governamentais, portanto, sem saber e sem poder argumentar frente a repressão resta a sociedade, correr, temer, não confiar.

2.3.1.2 Análise da estrutura

Em nossa análise, percebemos que a música se divide em três grandes partes, apresentando-se na *forma ternária*, **ABA**¹. (Fig. 29).

<i>Ballade Dure</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:00	5:37	5:37 seg.
B	5:36	12:12	6:36 seg.
A ¹	12:12	20:30	8:18 seg.

Figura 29 - seções de *Ballade Dure*.

Cumprе salientar que para essa obra optamos por mostrar as figuras provenientes da tela do programa *Sound Forge* com os dois canais, direito e esquerdo, uma vez que os mesmos são tratados de forma diferenciada pelo compositor, causando não só a sensação de deslocamento do som da direita para a esquerda e vice-versa como também a sensação de profundidade do som.

Tal forma ternária tem suas divisões com semantemas justapostos à buzina do trem em mi bemol, portanto o **SAS** entre **A** e **B** situa-se entre os **TI** 05:37,100 e **TF** 5:40,500, (Fig. 30) e trata-se de um semantema por ser uma unidade sonora composta de um som sustentado (mi bemol) e movimentos sonoros em volutas, semelhantes ao semantema do tipo argumento. Faixa vinte e cinco do CD anexo.

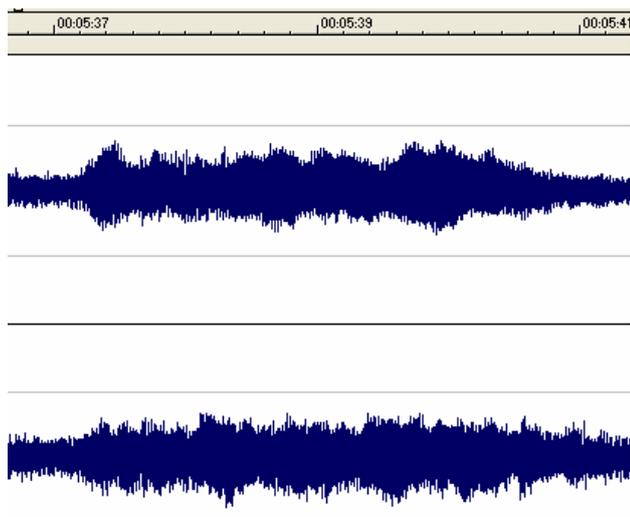


Figura 30 - SAS entre **A** e **B** de *Ballade Dure*.

Entre **B** e **A¹** o SAS está composto pela buzina em mi bemol e sons em movimento rítmico constante entre o **TI** 11:57,300 e o **TF** 12:15,600. O **TI** desse SAS se dá imediatamente após um semantema do tipo argumento, que se destaca dentre os sons daquele momento e tem seu **TI** em 11:55,200 e **TF** em 11:57,300. (Fig. 31). Faixa vinte e seis do CD anexo.

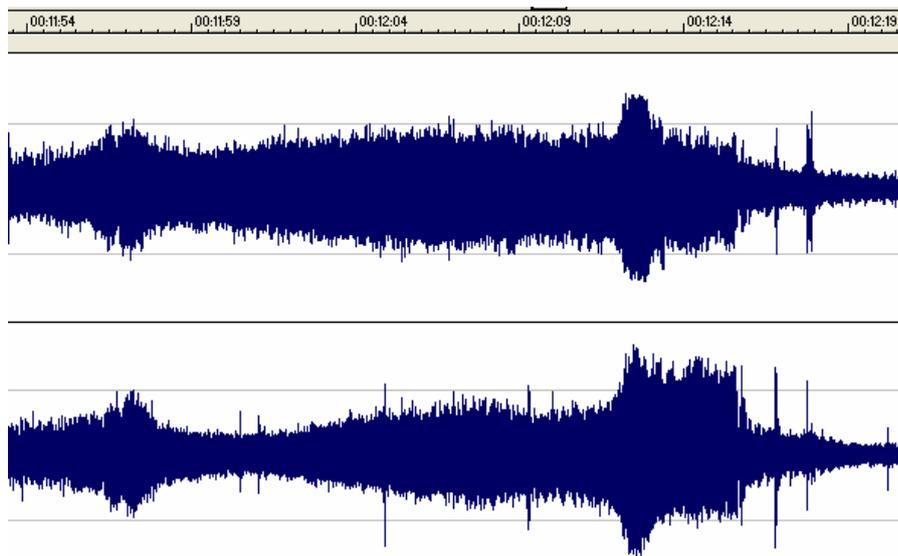


Figura 31 - SAS entre **B** e **A¹** de *Ballade Dure*.

Podemos ainda dividir as seções **A**, **B** e **A¹** em subseções, (Fig. 32), de acordo com o tratamento sonoro específico para cada uma.

<i>Ballade Dure</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>Int.</i>	0:00	1:50	110 seg.
	<i>a</i>	1:50	2:41	51 seg.
	<i>b</i>	2:46	4:04	83 seg.
	<i>c</i>	4:04	5:37	93 seg.
B	<i>a</i>	5:37	7:31	114 seg.
	<i>b</i>	7:31	8:21	50 seg.
	<i>c</i>	8:21	12:12	231 seg.
A¹	<i>a</i>	12:12	15:08	176 seg.
	<i>b</i>	15:08	18:07	179 seg.
	<i>c</i>	18:07	19:23	76 seg.
	<i>Coda</i>	19:33	20:30	30 seg.

Figura 32 - seções e subseções de *Ballade Dure*.

A seção **A** é iniciada com uma introdução composta por sons em volutas ou sons evolutivos e tem uma duração de 1:50. Tais sons são semantemas, pois quando retirados de seus contextos, onde atuam com seus pares característicos, permanecem com suas qualidades musicais. Entretanto, são objetos musicais utilizados apenas no fazer composicional da introdução.

Com **TI** em 01:50 e **TF** em 02:41,100, a subseção '*a*' caracteriza-se pelo 'elemento máquina', ou seja, é mais forte e evidente a presença do trem de passageiros chegando, parado e preparando-se para sair da estação.

A buzina em mi bemol, com **TI** em 02:41,100 e **TF** em 02:46,600, portanto com pouco mais de cinco segundos de duração, articula a subseção '*a*' com a subseção '*b*', que por sua vez tem **TI** em 02:46,600 e **TF** em 04:04, caracterizando-se pelo 'elemento humano' personificado na voz do desempregado (Fig. 33), e a partida do trem. Faixa vinte e sete do CD anexo.

A partir do tempo 04:04, inicia-se uma nova subseção de **A** a qual denominarei de '*c*'. Essa subseção caracteriza-se pela utilização dos elementos da introdução tratados com maiores intensidade e densidade, a subseção '*c*' tem seu **TF** em 05:37,100, com **SAS** que articula as seções **A** e **B**.

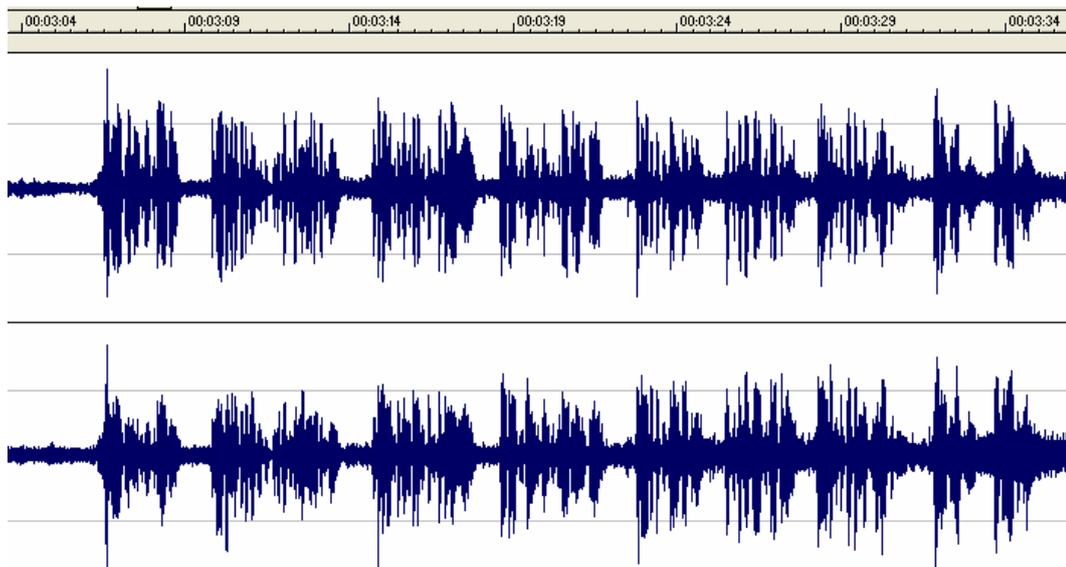


Figura 33 - Voz do desempregado, principal característica da subseção ‘*b*’ da seção **A** de *Ballade Dure*.

A seção **B** inicia-se então com o **TI** em 05:36,100 e pode ser dividida em três subseções: a subseção ‘*a*’ com **TI** em 05:36,100 e **TF** em 07:31, a qual caracteriza-se pela presença do ‘elemento humano’ já apresentado na seção **A**, agora tratado com ressonadores que realçam as frequências de lá bemol, mi bemol, dó. (Fig. 34). Faixa vinte e oito do CD anexo. Outra forte característica dessa subseção é a insistente presença da buzina do trem, o mi bemol, o que denota um procedimento de desenvolvimento da obra, qual seja, a utilização literal ou com modificação, das temáticas até então apresentadas;

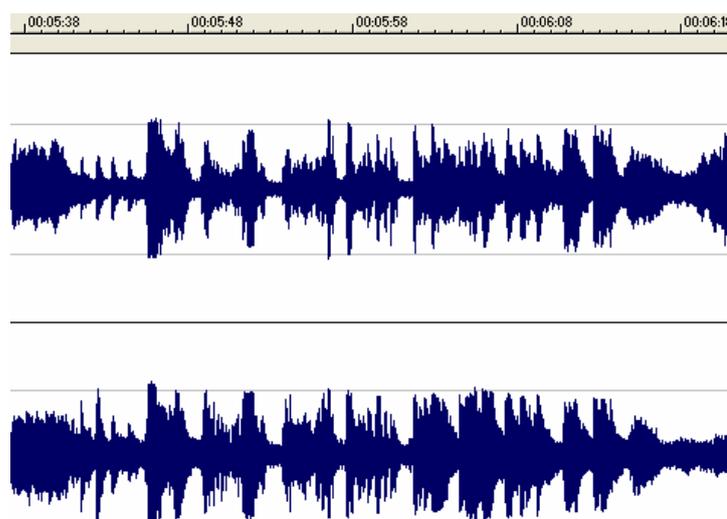


Figura 34 - Voz do desempregado tratada com reverberação, ‘elemento humano’ rerepresentado em **B** de *Ballade Dure*, característica de sua subseção ‘*a*’.

a subseção ‘*b*’ com **TI** em 07:31 e **TF** em 08:21,900, caracterizada pelo ‘elemento humano em suas manifestações sócio-políticas’; e a subseção ‘*c*’ que tem seu **TI** em 08:21,900, caracterizando-se inicialmente pela volta dos elementos sonoros da introdução, por um crescendo a partir do tempo 09:06 com sons iterativos vindo de várias alturas e direções e, por sons em *pizzicatos* a partir do tempo 10:26, que se destacam após um *diminuendo* e preparam o **TF** em 12:12. A articulação entre a subseção ‘*b*’ e a subseção ‘*c*’ acontece bruscamente, pelo cessar da manifestação política e o retorno dos elementos sonoros da introdução da peça.

A seção **A¹** inicia-se no tempo 12:12, que é um tempo de elisão entre a seção **B** e esta, e pode ser dividida em: ‘*a*’ que caracteriza-se pela utilização dos sons das catracas da estação do metrô como sons de “portas que se fecham” e um diminuindo que conduz à subseção ‘*b*’ que tem seu **TI** em 15:08 e **TF** em 18:07, e caracteriza-se por: tratamento dos elementos sonoros da introdução com a maior dinâmica atribuída a eles na peça e ‘devaneios’ melódicos de sons eletrônicos em contraponto.

A subseção ‘*b*’ também tem **TF** em elisão com a próxima subseção, a subseção ‘*c*’, uma subseção curta que limita-se aos passos de alguém correndo e ofegante, elemento que tem seu **TI** em 18:07 e seu **TF** em 18:23 (Fig. 35) e recebe personalidade de subseção pelo fato de ser caracterizada por um elemento novo adicionado. Faixa vinte e nove do CD anexo. Uma forte caracterização da seção **A¹** é a não incidência do mi bemol da buzina do trem e as elisões das subseções.

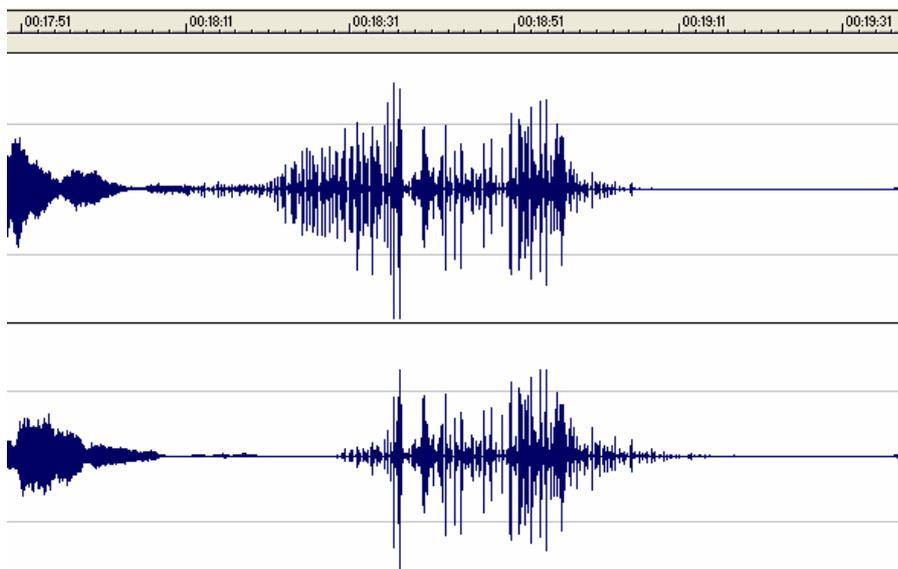


Figura 35 - Passos de alguém correndo, característica da subseção ‘*c*’ da seção **A¹** de *Ballade Dure*.

A *Coda* tem seu TI em 19:33, guardando um TT de silêncio entre o TF de ‘c’ e seu TI, de dez segundos, nas palavras do comentarista “que poderá provocar, no ouvinte atento, um grande e forte momento para profunda reflexão sobre a nossa sociedade e sobre nossos mundos interior e exterior”⁴⁰.

A *Coda* é composta por elementos da introdução, num rápido crescendo e decrescendo, mais cinco segundos de silêncio.

2.3.1.3 Análise da estrutura na enquete

Entre as respostas dos respondentes à enquete realizada consideraremos ligeiramente aproximados os que optaram por dividir a obra em cinco partes, considerando a possibilidade de uma percepção da *Introdução*, **A**, **B**, **A**¹ e *Coda*; aproximados aos que atribuíram à obra a divisão de quatro partes, considerando a possibilidade de **A**, **B**, **A**¹ e *Coda*, e exatos àqueles que atribuíram à obra a divisão em três seções, considerando a possibilidade de **A**, **B** e **A**¹.

Verificamos que entre os alunos da Banda de Música, foram três incidências optando pela divisão da obra em três partes, duas para quatro partes e três para cinco (Fig. 36)⁴¹;

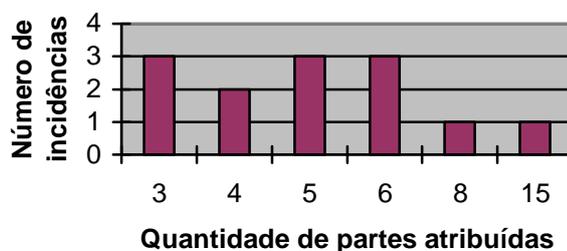


Figura 36 - Gráfico com as respostas da Banda de Música quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

na turma de Contraponto e Fuga foram três incidências para três partes, nenhuma para quatro partes e três para cinco partes (Fig. 37);

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Gráficos retirados do Relatório de Análise dos dados colhidos na enquete realizada com a música *Ballade Dure*, de Jorge Antunes, trabalho final exigido na conclusão do curso Texto e Contexto em Música.

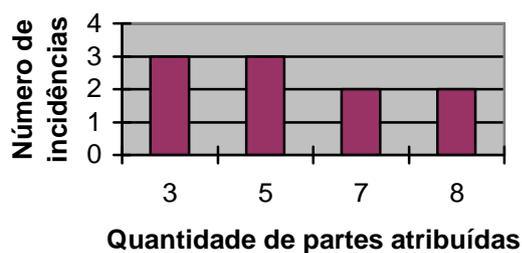


Figura 37 - Gráfico com as respostas da turma de Contraponto e Fuga quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

na turma de Percepção, foram três incidências para três partes, quatro para quatro partes e quatro para cinco partes (Fig. 38),

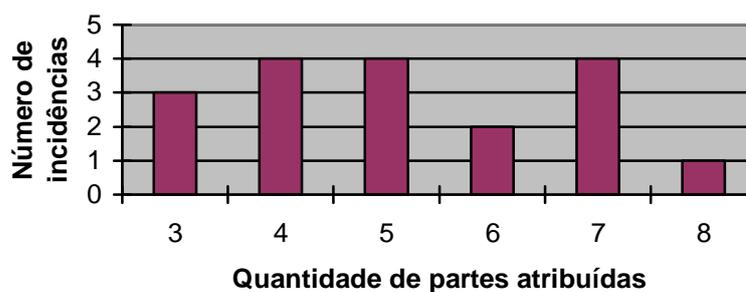


Figura 38 - Gráfico com as respostas da turma de Percepção quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

e por fim, na turma do Ensino Médio, houve oito incidências em três partes, sete em quatro partes e seis em cinco partes (Fig. 39).

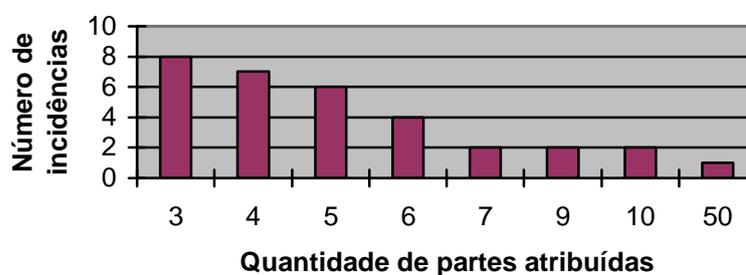


Figura 39 - Gráfico com as respostas da turma de alunos do Ensino Médio quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

Cruzando as turmas de músicos, verificamos nove incidências para três partes, seis para quatro partes e dez para cinco partes (Fig. 40).

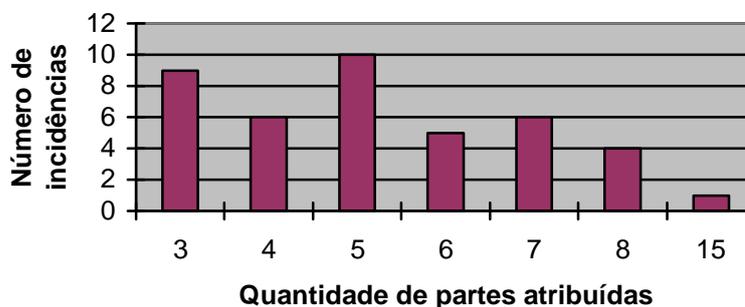


Figura 40 - Gráfico resultante do cruzamento das turmas de músicos quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

Comparando as respostas dos músicos com as dos não músicos, verificamos que há dezessete incidências para três partes, treze para quatro partes e dezesseis para cinco partes. (Fig. 41).

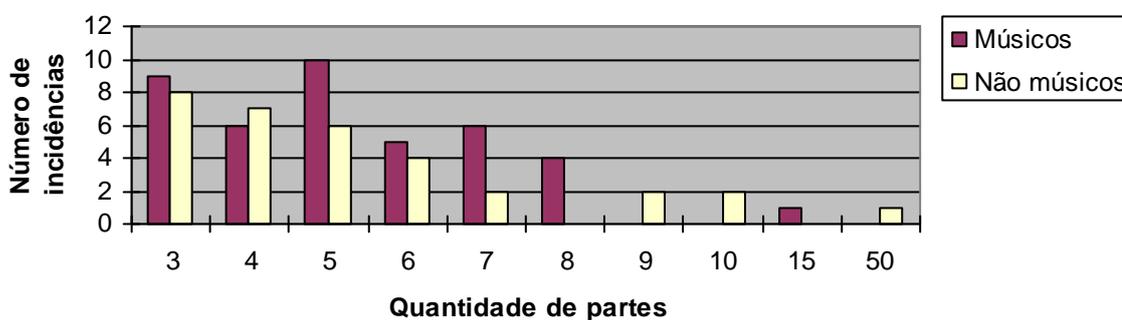


Figura 41 - Gráfico resultante do cruzamento das turmas de músicos e não músicos quanto ao número de partes atribuídas à *Ballade Dure*.

Podemos concluir que tanto o público de músicos quanto o público de não músicos atribuíram à peça um número de divisões, no mínimo aproximada a que percebemos em nossa análise. Dos setenta e sete respondentes, 59,74% responderam entre três e cinco partes, havendo maior número de opções por três partes, o que nos encorajou a manter a divisão da peça em três grandes partes como exposto acima.

Quanto ao local de articulação dessas partes, levamos em conta o princípio de culminância da peça, assim passamos então a procurar o ponto culminante e a partir daí procurar estabelecer essas articulações.

2.3.1.4 O ponto culminante

O tempo final da seção **B** tem fundamental importância na concepção dessa obra, uma vez que o mesmo coincide com o ponto culminante da peça, o que evidencia uma construção elaborada sob o princípio da divisão áurea, pois podemos verificar que o tempo total da obra 20:30, dividido por sua parte maior 12:54 (soma de **A** mais **B**), dá um resultado aproximado a 1,6, mesmo resultado alcançado se dividirmos esta parte maior pela parte menor (soma de **A** mais **B** dividido por **A**¹). Este é o princípio da divisão áurea. Assim temos o ponto culminante, o fim de **B** e o começo de **A**¹ localizados no tempo 12:12, resultante de um crescendo constante em um grupo sonoro com **TI** em 11:42 e composto de várias inflexões sonoras das quais destacam-se: um semantema do tipo argumento e o mi bemol da buzina do trem. (Fig. 42). Faixa trinta do CD anexo.

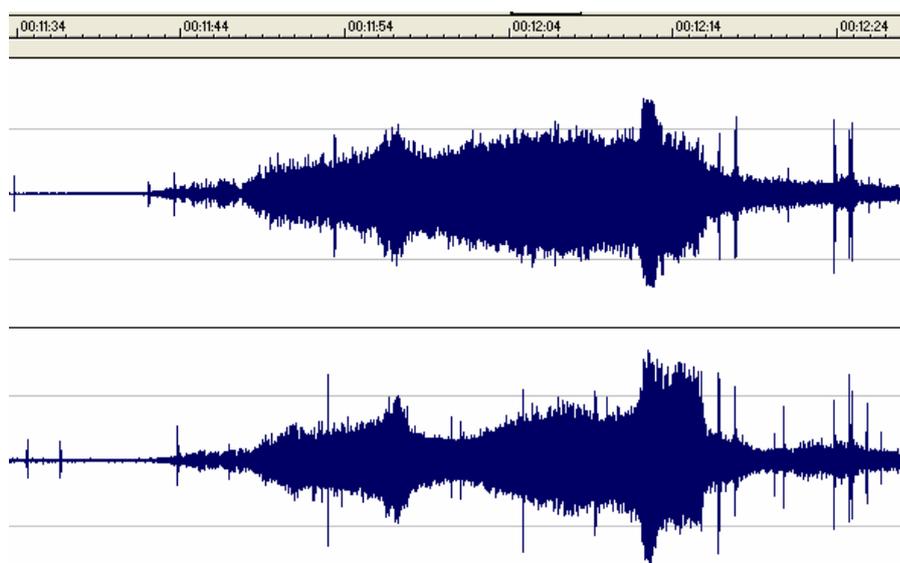


Figura 42 - Grupo sonoro com o qual se alcança o clímax na elisão da seção **B** com a seção **A**¹ de *Ballade Dure*.

2.3.1.5 O ponto culminante na enquete

Entre as respostas dos respondentes à enquete realizada consideraremos ligeiramente aproximados os que optaram por dividir a obra em cinco partes, considerando a possibilidade de uma percepção da *Introdução*, **A**, **B**, **A**¹ e *Coda*; aproximados aos que atribuíram à obra a divisão de quatro partes, considerando a possibilidade de **A**, **B**, **A**¹ e *Coda*, e exatos àqueles que atribuíram à obra a divisão em três seções, considerando a possibilidade de **A**, **B** e **A**¹.

Na turma da Banda de Música houve três incidências para o segundo terço e quatro para o terceiro terço (Fig. 43).

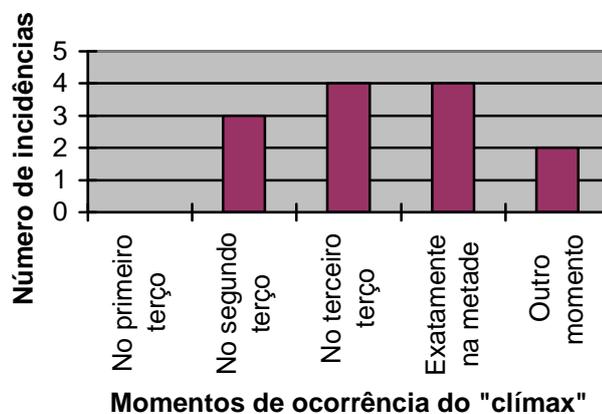


Figura 43 – Gráfico com as respostas da Banda de Música quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

Na turma de Contraponto e Fuga foram cinco incidências para o segundo terço e três para o terceiro terço (Fig. 44).

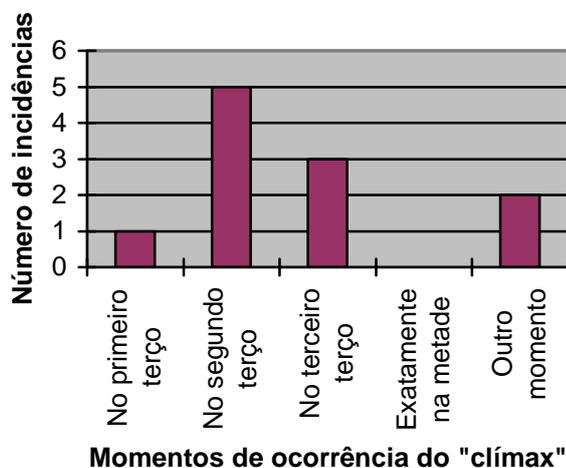


Figura 44 – Gráfico com as respostas da turma de Contraponto e Fuga quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

Na turma de Percepção foram cinco incidências para o segundo terço e oito para o terceiro terço (Fig. 45).

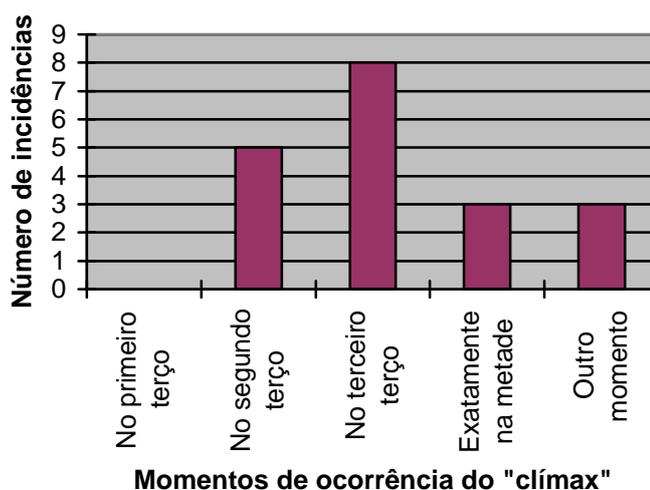


Figura 45 – Gráfico com as respostas da turma de Percepção quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

Na turma do Ensino Médio foram cinco incidências para o segundo terço e quatorze para o terceiro terço (Fig. 46).

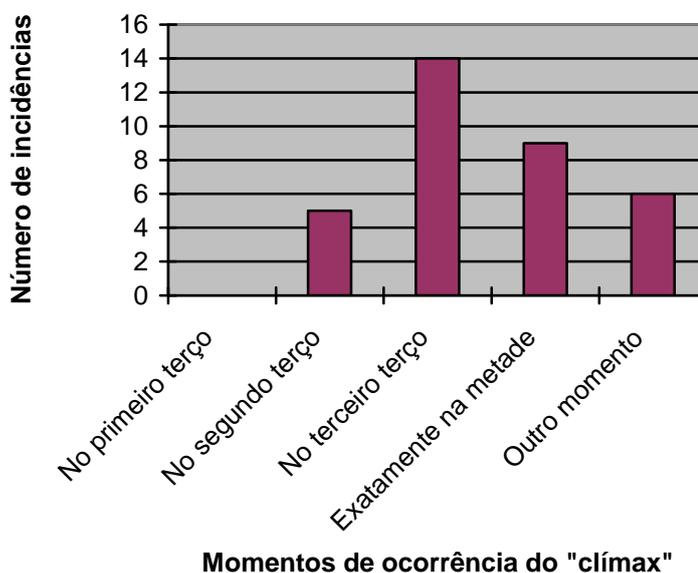


Figura 46 – Gráfico com as respostas da turma de Ensino Médio quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

Cruzando as turmas de músicos temos: treze incidências para o segundo terço e quinze para o terceiro terço (Fig. 47).

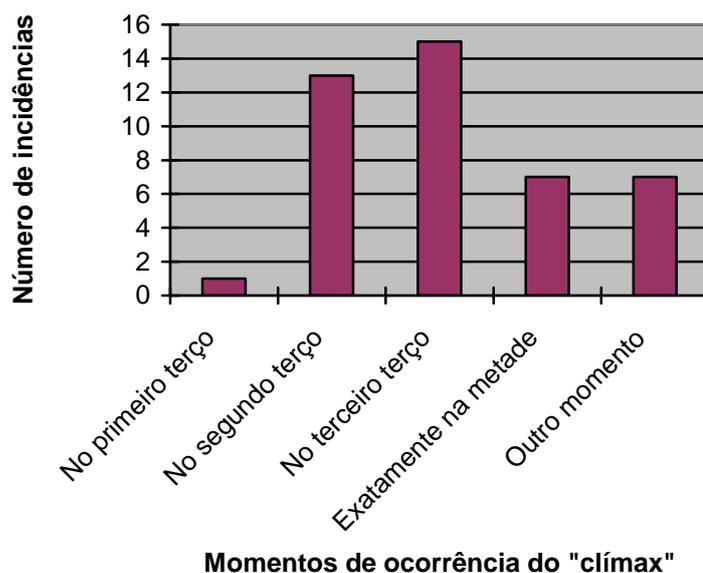


Figura 47 – Gráfico resultante do cruzamento entre as turmas de músicos, quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

No cruzamento das turmas de músicos com a turma do Ensino Médio podemos verificar dezoito incidências para o segundo terço e vinte e nove para o terceiro terço (Fig. 48).

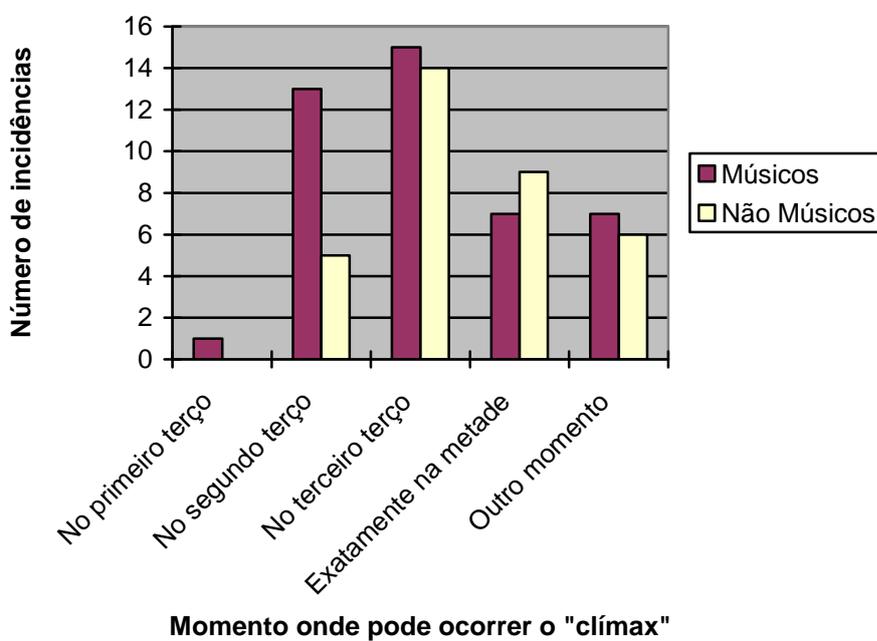


Figura 48 – Gráfico resultante do cruzamento entre as turmas de músicos e não músicos, quanto ao clímax de *Ballade Dure*.

Podemos então concluir que dos setenta e sete alunos, 61,03% optaram pela incidência do clímax da peça no segundo ou terceiro terços. Tais respostas, comparadas ao tracejado que o respondente foi convidado a fazer na questão subsequente, favoreceu-nos a percepção do tempo 12:12 como o ponto culminante da peça. A incidência da maior dinâmica da peça, também favorece a percepção desse clímax.

2.3.1.6 Da amostra da enquete

A amostra foi constituída por setenta e sete alunos, dos quais 27,27%, vinte e um alunos, ouviam música contemporânea. Desses alunos quatorze eram músicos. (Fig. 49).

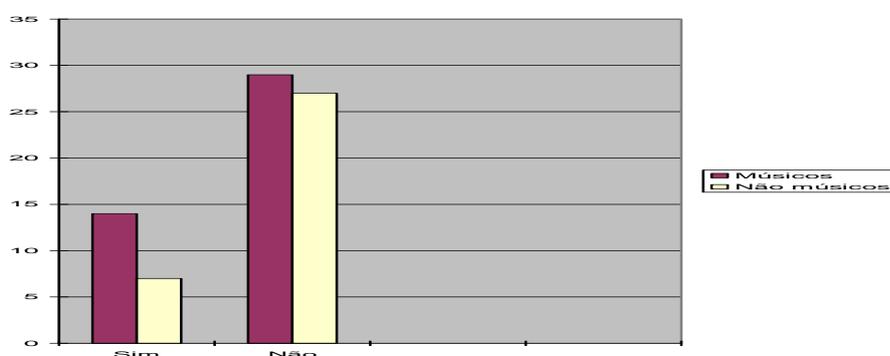


Figura 49 – Gráfico dos alunos que ouvem música contemporânea.

Verificamos que a peça apresenta dois **SAS**, ambos justapostos ao som mi bemol da buzina do trem, forte e bastante denso. Podemos ver ainda que as respostas da enquete, quanto à divisão da peça, apontam para uma divisão ternária. Verificamos também, com referência ao ponto culminante, que a peça está construída sob a perspectiva da divisão áurea, encontrando respaldo para nossa perspectiva nos 61,03% de respondentes da enquete que optaram pelo segundo ou terceiro terço, considerando os desenhos que os mesmos fizeram quanto à sua referência, e que semânticas outras fazem parte da obra como elementos intrínsecos à composição, não oferecendo referências específicas sobre outros aspectos desta.

2.3.2 *Natal del-Rey*, de Conrado Silva

Obra produzida a partir da gravação de folguedos populares da cidade de São João del-Rey, em Minas Gerais, o *Natal del-Rey* foi iniciada no ano de 1974, no Estúdio de Música Eletroacústica de Bourges, na França, e concluída no *Studio M*, em São Paulo em 1980. A captação do material se deu na rua, por ocasião dos folguedos de uma Folia de Natal, realizada naquela cidade.

2.3.2.1 Análise da estrutura

A obra está estruturada na *forma ternária*, **ABA**¹, (Fig. 50) onde **A** é a exposição do material bruto, **B** é o resultado da metamorfose pela qual esse material passou e **A**¹ é o gradativo retorno ao material puro da gravação. Cumpre salientar que, embora o compositor adote o mesmo procedimento de uso dos canais direito e esquerdo empregado na obra *Ballade Dure*, de Jorge Antunes, nessa obra optamos por mostrar as figuras provenientes da tela do programa *Sound Forge* com apenas um canal, uma vez que no momento que temos para mostrar ambos os lados estão com o mesmo material.

<i>Natal del-Rey</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:00	4:56	296 seg.
B	4:56	9:11	255 seg.
A ¹	9:14	12:17	479 seg.

Figura 50 - seções do *Natal del-Rey*.

Um **SAS** composto por um semantema do tipo clamor e um do tipo argumento, respectivamente, (Fig. 51), faixa trinta e um do CD anexo,

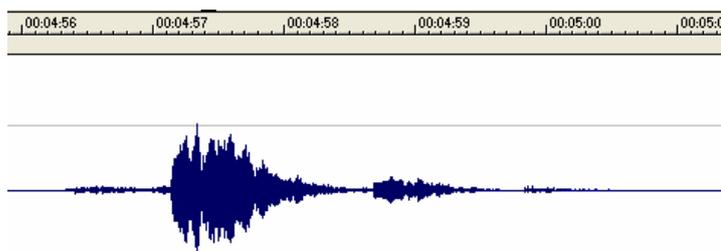


Figura 51 - **SAS** que articula a seção **A** com a seção **B** do *Natal del-Rey*.

articula a seção **A** com a seção **B** a qual, por sua vez, tem **TI** em 4:56 e **TF** em 09:11. A seção **B** é um bloco único que vai num crescendo de percussões e intensidades até chegar numa constelação de explosões com a intensidade mais forte da obra, semelhante mesmo a explosões de fogos de artifício. Cinco segundos de silêncio articulam a seção **B** com a seção **A**¹.

Podemos ainda dividir as seções **A** e **A¹** em subseções, (Fig. 52), de acordo com o tratamento sonoro específico para cada uma.

Assim temos em **A**: uma pequena introdução, caracterizada pelas conversas iniciais entre as pessoas envolvidas nos grupos folclóricos que estão prestes a se apresentarem, tal material não é tratado da forma como as músicas folclóricas são, por isso fazem parte de uma introdução e não de um tema da obra; a exposição inicial de uma temática folclórica acompanhada de uma pequena manipulação de parte do material gravado '**a**' com **TI** em 0:28 e **TF** em 1:36.

Contrastando com '**a**', '**b**' composto por outro material gravado com ênfase na percussão e outra inserção da pequena manipulação de parte do material gravado, com **TI** em 1:36 e **TF** em 2:54.

Já '**c**' é uma outra gravação de material folclórico puro, inicialmente com ênfase na conversa de um grupo de pessoas e depois com ênfase no folguedo propriamente dito, já com manipulação dos sons, com **TI** em 2:54 e **TF** em 4:46.

<i>Natal del-Rey</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	Int.	0:00	0:28	28 seg.
	a	0:28	1:36	68 seg.
	b	1:36	2:54	78 seg.
	c	2:54	4:56	122 seg.
B		4:56	9:11	255 seg.
A¹	a	9:16	11:51	155 seg.
	Coda	11:51	12:17	26 seg.

Figura 52 - seções e subseções do *Natal del-Rey*.

A seção **A¹**, só pode ser dividida em '**a**' e uma **Coda**. A subseção '**a**' tem seu **TI** em 9:16 e **TF** em 11:51 e caracteriza-se por adotar procedimento inverso à parte anterior da peça, pois parte dos sons manipulados e vai retornando aos sons puros gradativamente até voltar completamente a estes. Para finalizar, temos uma pequena **Coda** com **TI** em 11:51, que é caracterizada pelo mesmo material da introdução: conversas entre as pessoas envolvidas com os folguedos gravados.

Verificamos um **SAS** por toda a peça, no entanto, não só de semantemas articuladores é realizada uma obra eletroacústica, por isso mantemos esta obra na análise, pois a intenção da pesquisa não é mostrar que existem semantemas nas obras eletroacústicas mas, sim, investigar a presença destes como articuladores de seções nessas obras.

2.3.3 *Memorias*, de Ricardo Dal Farra

Obra produzida em sua maior parte por sons eletrônicos, é a única das três peças latino-americanas que não inclui elementos do fazer do homem. Nesta obra, Ricardo Dal Farra manipula os sons gerados por meios eletrônicos, dando forma a uma peça curta e singular em termos de organização, estrutura e apreciação estética entre suas obras.

2.3.3.1 Análise da estrutura

A obra está estruturada na *forma binária*, **AA¹**, (Fig. 53) onde **A** é a primeira parte da peça, caracterizada pela exposição e manipulação dos sons eletrônicos e dos sons gravados a partir do violão, e **A¹** uma segunda parte com intensidade menor e tratamento diferente do mesmo material da parte **A**, com tendência ao grave do violão.

Devemos salientar que as figuras da tela do *Sound Forge* serão mostradas com os dois lados, os canais direito e esquerdo, pois o compositor adota, quanto a estes, os mesmos critérios empregados na obra *Ballade Dure*, de Jorge Antunes, inclusive nos momentos que retiramos para as figuras.

<i>Memorias</i>			
Seções	TI	TF	TT
A	0:00	3:24	204 seg.
A¹	3:24	5:30	125 seg.

Figura 53 - seções de *Memorias*.

Um **SAI** composto por um semantema do tipo argumento com um **TT** de 0:14, inicia a introdução da peça, este **SAI** tem **TI** em 0:00 e **TF** em 0:14, (Fig. 54), faixa trinta e dois do CD anexo,

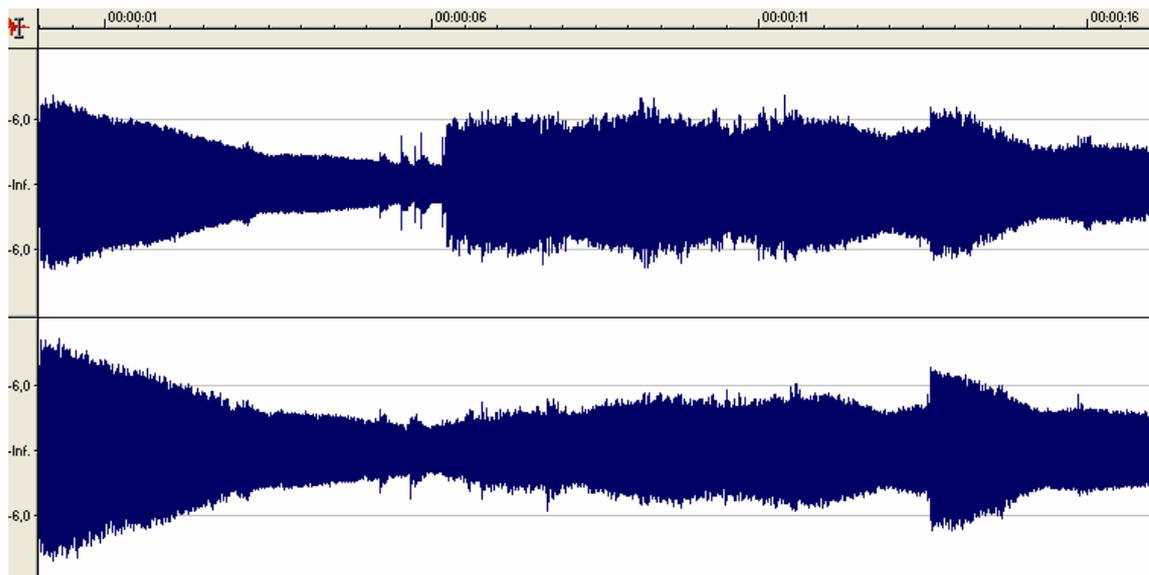


Figura 54 - SAI que inicia *Memorias*.

a seção **A** é articulada com a seção **A¹** por um **SAS** do tipo argumento com **TI** em 03:15 e **TF** 03:30, (Fig. 55), portanto um **SAS** com **TT** de 0:15. Tal **SAS** é um elemento articulador em elisão entre as duas seções, pois a seção **A** conclui-se durante a execução do semantema e a seção **A¹** inicia-se imediatamente depois que **A** se finda, tempo 3:24. Faixa trinta e três do CD anexo.

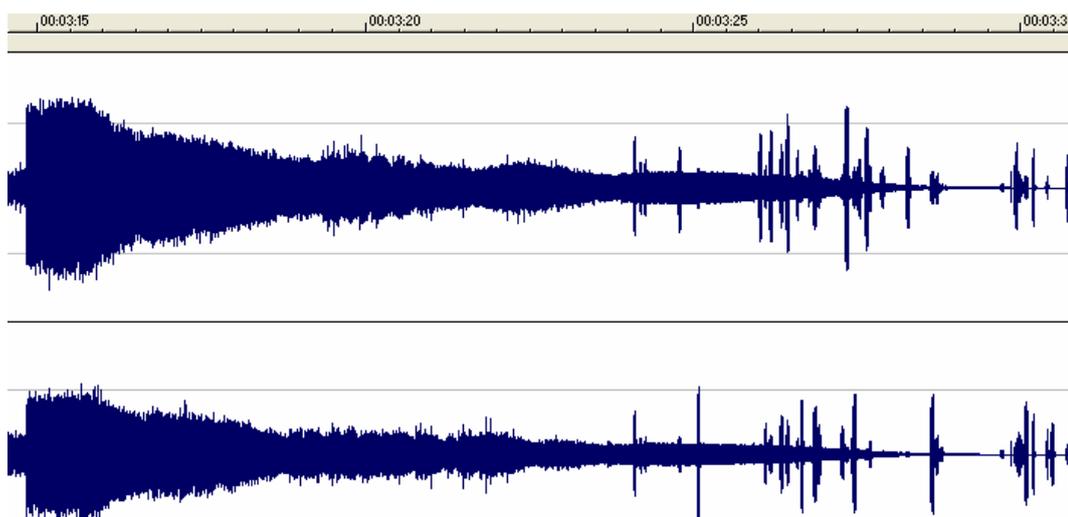


Figura 55 - SAS que articula as seções **A** e **A¹** de *Memorias*.

Podemos dividir as seções **A** e **A¹** em subseções, (Fig. 56), conforme o tratamento sonoro específico para cada uma.

<i>Memórias</i>				
Seções	Subseções	TI	TF	TT
A	<i>Int.</i>	0:00	1:08	68 seg.
	<i>a</i>	1:08	2:19	71 seg.
	<i>b</i>	2:19	3:24	65 seg.
A¹	<i>a</i>	3:24	3:56	32 seg.
	<i>b</i>	3:57	5:30	93 seg.

Figura 56 - seções e subseções de *Memórias*.

Temos então em **A**: uma introdução, caracterizada pela presença exclusiva de sons eletrônicos e intensidades fortes, articulada com a subseção ‘*a*’ por um **SAS** do tipo argumento com **TI** em 0:52 e **TF** em 1:08; (Fig. 57), faixa trinta e quatro do CD anexo,

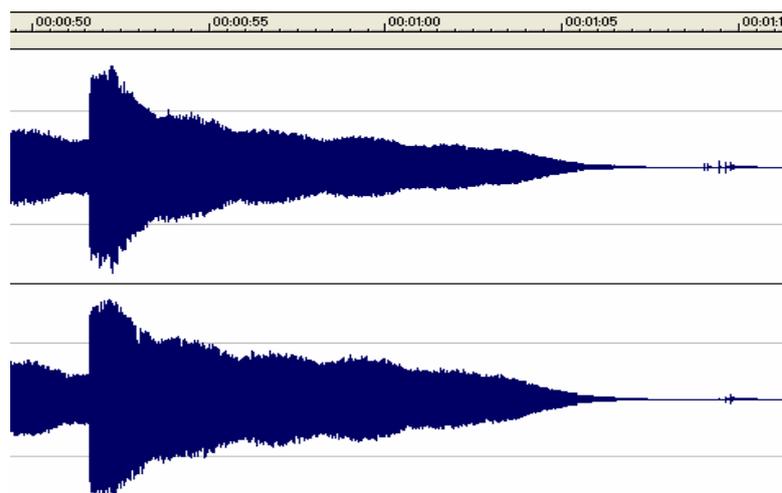


Figura 57 - **SAS** que articula a introdução com a subseção ‘*a*’ de *Memórias*.

a subseção ‘*a*’, caracterizada por uma intensidade bem menor que a introdução, alternância entre sons fortes e sons menos fortes, *staccatos* e um crescendo final que leva ao **SAS** que a articula com a subseção ‘*b*’. Tal **SAS** tem **TI** em 2:17 e **TF** em 2:33 e é composto por um semantema do tipo argumento seguido de um semantema do tipo clamor. (Fig. 58). Faixa trinta e cinco do CD anexo. A subseção ‘*b*’ caracteriza-se pela constância sonora, não apresentando silêncio entre os sons articulados em toda sua extensão.

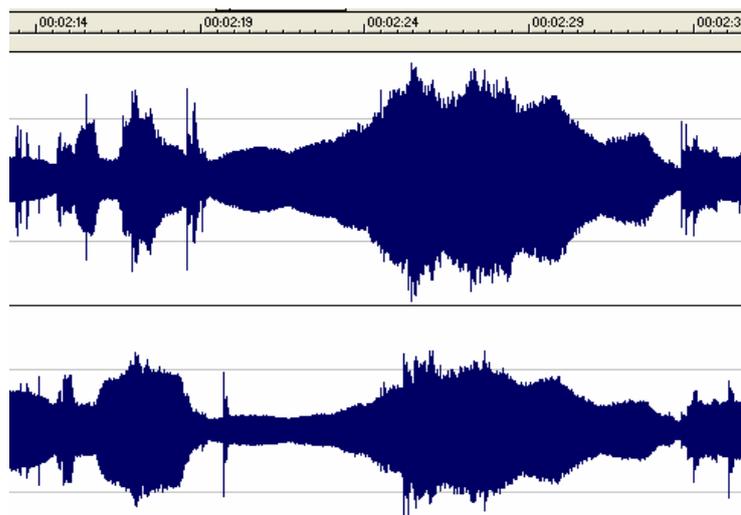


Figura 58 - SAS que articula a subseção 'a' com a subseção 'b' da seção A de *Memórias*.

A seção A¹, pode ser dividida em duas subseções: 'a' e 'b'. A subseção 'a' tem seu TI em 3:24 e TF em 3:56 e caracteriza-se por adotar procedimento análogo a subseção 'a' da seção A, ou seja, *staccatos*, presença de sons eletrônicos e gravados a partir do violão. Um segundo de silêncio separa a subseção 'a' da subseção 'b', esta com TI em 3:57 e TF em 5:30 e caracterizada pela maciça presença do som gravado do violão manipulado e não interrupção sonora.

2.3.3.2 A divisão áurea

Embora a peça não apresente ponto culminante na divisão entre a seção A e a seção A¹, a divisão do tempo total da obra pelo tempo de A, resulta no quociente 1,617, quociente aproximado ao resultante da divisão de A por A¹, 1,632, estaríamos analisando uma obra realizada sob o princípio da divisão áurea?

Observamos que a peça inicia com um SAI e possui três SAS como articuladores de suas seções e subseções. Verificamos também que essa obra é a única, das três peças latino-americanas analisadas, que foi realizada a partir de sons eletrônicos e de sons gravados de um instrumento musical: o violão. Por fim, verificamos que a divisão da obra sugere uma construção realizada sob os princípios da divisão áurea.

CONCLUSÕES

Trabalhamos com a hipótese inicial de que é possível a identificação de *semantemas musicais* que podem funcionar como *elementos cadenciais* na música eletroacústica, e que a presença de *elementos de pontuação* de natureza tradicional, embora com características bem peculiares, pode coexistir com a música de vanguarda, revolucionária e inovadora quanto à sua *estruturação* e o seu *modo de percepção*. Das sete obras analisadas, apenas uma não apresentou incidência de semantema com função de articulação. Em todas as outras seis obras identificamos semantemas articuladores nos termos desta pesquisa. Assim tivemos: *Etude aux chemins de fer*, de Pierre Schaeffer, com dois **SAS**; *Etude aux tourniquets*, também de Pierre Schaeffer, com dois **SAS** e um **SAF**; *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen, com um **SAI**, cinco **SAS** e um **SAF**; *Ballade Dure*, de Jorge Antunes, com dois **SAS**; *Natal del'Rey*, de Conrado Silva, com um **SAS**; e *Memorias*, de Ricardo Dal Farra, com um **SAI** e dois **SAS**.

Até o momento, nas análises que temos realizado, verificamos a existência de eventos musicais que possibilitam e instigam a continuidade do estudo, pois a observação apurada tem permitido identificarmos, no repertório eletroacústico, o uso de semantemas com as três principais características: de articulação, de abertura ou início, e de finalização.

Quanto à forma, podemos perceber que a música eletroacústica apresenta uma estrutura, estrutura essa que, quando entendida, possibilita sua compreensão e apreensão, diluindo a idéia de seja uma música amorfa e sem estrutura. Podemos ainda verificar que, ainda quanto à forma, o público leigo, quando convidado a ouvir uma obra eletroacústica, a percebe da mesma forma que o público de iniciados em música. Tal fato nos levou a concluir que esses dois tipos de públicos encontram alguma referência a qual se mostra semelhante para ambos. Acreditamos que nos processos de escuta dos dois grupos de ouvintes algo é comum: exatamente a percepção da organização dos eventos, ou seja, a estrutura, a qual, por mais permeável que seja, possibilita uma espécie de apreensão começo-meio-fim, que ajuda ao ouvinte, músico ou não, a estabelecer padrões oriundos da estética musical tradicional. Percebemos que alguns elementos se mostram importantes nessa percepção. São elementos que caracterizam uma espécie de divisão, pela evidência da articulação.

Com relação ao semantema musical, devemos ressaltar alguns pontos. Percebemos, nas músicas que analisamos, a evidência de elementos análogos às das cadências na música tradicional, uma vez que tais elementos desempenham, na música eletroacústica, função semelhantes às cadências da música tradicional. São os movimentos sonoros ascendentes, descendentes, em volutas, fragmentados, com força de retórica, mais expressivos, discretos. Conforme a intenção do compositor, é usado um semantema articulador e, assim, temos os discretos movimentos ascendentes ou descendentes das obras *Etude aux chemins de fer*, e *Etude aux tourniquets*, ambas de Pierre Schaeffer, com seus dois **SAS**, e dois **SAS** e um **SAF** respectivamente; temos *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen, com seu claro e evidente **SAI**, seus expressivos cinco **SAS** e seu, também evidente, **SAF**; *Ballade Dure*, de Jorge Antunes, com seus dois **SAS** com características incisivas, marcantes e porque não dizer retóricas, especialmente quanto à altura e à intensidade; *Natal del' Rey*, de Conrado Silva, uma obra realizada a partir de uma manifestação folclórica, que consta de um **SAS** como elemento auxiliar da compreensão da peça e por fim, *Memorias*, de Ricardo Dal Farra, obra que é iniciada com um fortíssimo e vigoroso **SAI** e apresenta dois **SAS** os quais, embora de intensidades fortes, são discretos quando considerados junto aos demais elementos sonoros que os permeiam. Também podemos perceber a presença marcante do silêncio, tanto como pausa para uma espécie de respiração, quanto com um caráter retórico, a exemplo do silêncio da *Ballade Dure*. Podemos verificar com isso, que os semantemas não são as únicas evidências de demarcação da divisão de seções na música eletroacústica, embora este fenômeno aconteça com frequência. Mas quando semantemas não são usados para a função, dois outros elementos, conforme cada caso, estão sempre presentes: a mudança brusca sem qualquer preparação e/ou o silêncio. A obra *Etude violette*, de Pierre Schaeffer, é significativo exemplo dessa variante.

Quanto ao “fraseado musical” na música eletroacústica, para falarmos a esse respeito, temos que nos despir das idéias de frase tonal, aquela que tem como intencionalidade reforçar a tônica, inclusive com a utilização de sua dominante, e partimos para a busca de um conceito de frase musical que possa englobar manifestações sonoras diversas com um sentido, uma intencionalidade, observemos que esse sentido não precisa estar diretamente relacionado a um significado no mundo físico, pois vimos em *Ballade Dure* uma contextualização, uma ligação dos signos sonoros articulados na música, com as realidades do imaginário sócio-político de uma sociedade, vimos no *Etude aux chemins de fer*, sons concretos de natureza diversa que podem nos reportar ao universo sonoro de uma estação ferroviária com seu vai-e-vem de

locomotivas, seu controlador de manobras, até detalhes como o estalar do aço das rodas dos trens com o aço dos trilhos. Portanto, concluímos que podemos falar sim de um “fraseado musical” na música eletroacústica, e o que precisamos para tal é não esperar evidências tonais para percebermos tais eventos nessa música.

Ao construirmos um texto e um raciocínio que se referem a paisagens sonoras ou materias sonoros reais, tais como o trem, o trilho, o aço, a roda, estamos apenas simplificando a análise, com vistas a uma útil pedagogia, sem pretender de modo algum desafiar ou discordar da escuta reduzida e acusmática que proporciona a audição de música e não de fontes sonoras.

Como explicitamos na introdução desta dissertação, a nossa intenção não era a de mostrar um número muito grande de obras com a incidência de semantemas como referência para divisão de seções na música eletroacústica, mas, sim, a de identificar a presença desses semantemas em algumas obras eletroacústicas. Isso já nos seria suficiente, não para estabelecermos generalizações - não tendo sido essa nossa intenção -, mas apenas para confirmarmos que é possível sua presença em obras desse gênero ou corrente estética.

Buscamos fazer uma descrição pormenorizada dos passos das análises, dos procedimentos de checagem e da discussão das evidências, com as análises do grupo especialmente formado para este fim. No entanto, embora as três peças de Pierre Schaeffer e a do compositor alemão Karlheinz Stockhausen tenham sido trabalhadas confrontando análises do grupo formado para esse fim, optamos por descrever pormenorizadamente a análise da *Ballade Dure*, uma vez que tal análise envolveu mais pessoas e foi realizada como uma espécie de “pesquisa de campo”.

Podemos ainda verificar a presença da perspectiva da divisão áurea em duas das obras analisadas, a saber: *Ballade Dure*, de Jorge Antunes e *Memorias*, de Ricardo Dal Farra. Tal percepção aponta para uma outra perspectiva de análise, na qual não nos detivemos para efeito dessa pesquisa, mas que pode apontar indícios para questão de significado e gosto estético em pesquisas futuras.

Esperamos que esta pesquisa possa servir como ponto instigador a pesquisas afins e que possa apresentar perspectivas de aproximar o trabalho de análise entre as duas linguagens

musicais, ou seja, entre a linguagem musical tradicional e a linguagem musical na música eletroacústica. Esperamos também que a mesma possa de alguma forma contribuir para o estudo de significação em música, partindo do princípio da estruturação ou organização do todo, levando-se em conta suas partes.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge de Freitas. Baques e quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “emoção forte”. In: XII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24 a 26 de outubro 1999, Salvador. **Anais...** Salvador, UFBA, 1999. CD-ROM.

_____. “Clamores e argumentos” – identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “persuasão”. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23 a 24 de abril de 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 253-260.

_____. O Semantema. **Revista Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, ano 8, nº 7, set. 2000. p. 72-90.

_____. (Org.) **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002.

_____. Volatas e cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “emoção forte”. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24 a 28 de agosto de 1998, Campinas. **Anais...** Campinas, 1998. p. 156-161.

_____. Injetando o tempo na música, despejando a música no tempo. **Revista Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, ano 4, agosto de 1977, nº 4, out. 2001. p. 45-51.

_____. **Música eletroacústica 90's. v. I: Ballade Dure (1995)**. Paris: INA.GRM e SISTRUM Edições Musicais, 1998. 1 Mini-disc compact (20:30): digital, estéreo.

BAYLE, François. (Org.) **Pierre Schaeffer – l'ouvre musicale**. Paris: INA.GRM e Librairi SEGUIER, 1990.

BAYLE, François et al. **Pierre Shaeffer. V. 1: Les incunables 1948-1950**. Paris: INA.GRM, 1990. 1 disco compact (58:38): digital, estéreo.

BERNARDES, Virginia. A percepção musical sob a ótica da linguagem. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**. Porto Alegre, nº 6, set. 2001. p. 73-85.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral II**. Campinas: Pontes, 1989.

BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANO, Rubén López. Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. In: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. **Nueva Época-Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia**. México, vol. 9, nº 25, mai/ago. 2002. p. 155-194.

DAL FARRA, Ricardo. **Electroacoustic and computer music by Ricardo Dal Farra**. Buenos Aires: Ricardo Dal Farra/Estúdio de Música Electroacústica: ?????. 1 Disco compact (70:59): digital, estéreo.

DUARTE, Mônica de Almeida. A Tripartição Ethos, Pathos, Logos da Retórica de Aristóteles e a Teoria Tripartite de Nattiez: Buscando uma Analogia. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23 a 24 de abril de 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 391-398.

FERRAZ, Sílvio. Música e Comunicação: Ou, o que quer comunicar a música?. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23 a 24 de abril de 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 515-522.

FONTENELE, Ana Lúcia e DE MARCO, Conrado Silva. Análise da Música Eletroacústica “sob a visão da semiologia. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23 a 24 de abril de 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 36-42.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HUBERMAN, A. Michael. e MILES, Matthew. B. Data Management and Analysis Methods. In: DENZIN, N. K. & LINCOLN, Y.S. (Eds). *Handbook of Qualitative Research*. London: SAGE Publications, 1994. p. 428-444.

JANESICK, Valerie. J. The Dance of Qualitative Research Design. In: DENZIN, N. K. & LINCOLN, Y.S. (Eds). *Handbook of Qualitative Research*. London: SAGE Publications, 1994. p. 209-219.

KEMPSON, Ruth M. **Teoria Semântica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1980.

LYONS, John. **Linguagem e lingüística: uma introdução**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1987.

MARTINEZ, José Luiz. Música, semiótica musical e classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Revista Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, ano 6, nº 6, 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus6/indice6.htm/>. Acesso em 18 de outubro de 2004.

MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1971.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação Científica**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2004.

NETO, José Borges. Música é linguagem? In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES, 31 de março a 03 de abril de 2005. Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2005. p. 2-9

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

SAID, Edward W. **Elaborações Musicais**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia. A escuta na música eletroacústica à luz da teoria da percepção de C.S. Peirce. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES, 31 de março a 03 de abril de 2005. Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2005. p. 38.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber and Faber, 1970.

SILVA, Jonas Correia. **Enquete realizada com a música *Ballade Dure*, de Jorge Antunes**. Relatório final do curso Texto e Contexto em Música. 35 p. Brasília. Cópia Reprográfica.

_____. O semantema articulador no Etude aux Chemins de fer, de Pierre Schaeffer. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28 de agosto a 01 de setembro de 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, 2006. CD-ROM.

SILVA, Conrado. **Música eletroacústica brasileira. vol. I.** Brasília: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica: 1996. 1 disco compact (70:43): digital, estéreo.

STOCKHAUSEN, Karleinz. **Gesang der Jünglinge-Kontakte.** Nova versão estéreo realizada pelo compositor em julho de 1968. Hamburgo: Estúdios Eletrônicos da WDR Köln. Deutsche Grammophon, 1968. 1 disco (46:27): 33 rpm, microsulco, estéreo. 138.811.

ZAGONEL, Bernadete. Um estudo sobre a Sequenza III, de Berio: para uma escuta consciente em sala de aula. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical.** Salvador, ano 4, nº 4, set. 1997. p. 37-51.

Esta enquete com o público tem por objetivo estudar a questão da percepção do *tempo* e da *estrutura* na obra identificada abaixo. Assim solicitamos sua colaboração respondendo às perguntas deste formulário.

Título da Obra: **Ballade Dure**

Compositor: **Jorge de Freitas Antunes**

Terminada a audição da obra, e sem consultar seu relógio, que duração total você calcula que ela tem?

.....

Se você percebe ser possível dividir a obra em várias partes, quantas partes diferentes você identifica?

.....

Com um espírito crítico e levando em conta as qualidades estéticas e de comunicação artística da obra, que valor entre 1 (um) e 10 (dez) você à atribui?

.....

Marque com um “x” em que momento da obra, em sua opinião pessoal, ocorreu o “clímax” ou o ponto culminante mais importante, ou o acontecimento musical mais significativo da peça.

() No primeiro terço

() No segundo terço

() No terceiro terço

() Exatamente na metade

() Outro momento. Qual?

Uma obra que tivesse um *pequeno clímax* no início e um *grande clímax* no meio poderia ser esquematizada com a seguinte curva:

Desenhe uma curva que esquematize a obra ouvida:

Qual sua idade?.....

Você é músico?

() Sim

() Não

Você é compositor?

() Sim

() Não

Você escuta habitualmente música contemporânea?

() Sim

() Não

Marque com um “x” em que momento da obra, em sua opinião pessoal, ocorreu o “clímax” (momento mais chocante, emocionante) ou o ponto culminante mais importante, ou o acontecimento musical mais significativo da peça.

No primeiro terço

No segundo terço

No terceiro terço

Exatamente na metade

Outro momento. Qual?

Uma obra que tivesse um *pequeno clímax* no início e um *grande clímax* no meio poderia ser esquematizada com a seguinte curva:

Desenhe uma curva que esquematize a obra ouvida:

Qual sua idade?

Você é músico?

Sim

Não

Você escuta habitualmente música contemporânea?

Sim

Não

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Música
Curso Linguagem e Estruturação Musical 1 - 144045
Nível – Graduação – Carga Horária: 4 créditos
Professor Jonas Correia da Silva

Ementa: A disciplina deve fornecer aos alunos elementos que os capacite a reconhecer e analisar as micro-estruturas, as macro-estruturas e as formas musicais em obras eletroacústicas.

Programa:

- a) O Semantema: volata, cascata, clamor e argumento;
- b) Percepção de terminações: O Semantema Articulador;
- c) Seções na Música Eletroacústica;
- d) Pierre Schaeffer, a música concreta e a escola francesa;
- e) Karlheinz Stockhausen, a música eletrônica e a escola alemã;
- f) John Cage, a *Tape Music* e a escola americana;
- g) A música eletroacústica latino-americana.

Objetivos: ao final do curso o aluno deverá ser capaz de:

1. através da audição:
 - 1.1. identificar semantemas característicos;
 - 1.2. identificar seções na Música Eletroacústica;
 - 1.3. descrever o emprego genérico (progressões, justaposições, sobreposições, concatenações etc.) do semantema.
2. comentar uma obra eletroacústica;
3. descrever gráfica e textualmente uma obra eletroacústica.

Metodologia: Utilizando-se o embasamento teórico proporcionado pela bibliografia, assim como os conhecimentos pré-adquiridos pelo aluno nas disciplinas cursadas anteriormente, especialmente Contraponto, Percepção e Análise Musical, se fará a análise fenomenológica de obras musicais que tenham representação ímpar no percurso histórico da música eletroacústica.

Obras Musicais: trabalharemos com a audição e análise de obras de: Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, John Cage e obras escolhidas entre compositores de música eletroacústica latino-americana.

Avaliação: A avaliação se dará através de: a) comprovação de presença (assiduidade e pontualidade) 2 pontos; b) trabalhos com o conteúdo relativo a cada item do programa (participação em sala, e realização de trabalhos curtos no decorrer do semestre) 4 pontos; c) trabalho final: análise musical contextualizada histórica e culturalmente de uma obra de média duração (7 a 15 minutos) a ser apresentado em seminários em sala de aula e entregue em forma de trabalho escrito com estrutura discutida durante o curso, 4 pontos.

Bibliografia de Referência:

ANTUNES, Jorge de Freitas. Baques e quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “emoção forte”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 12, 1999, Salvador. *Anais...* Salvador, UFBA, 1999.

_____. “Clamores e argumentos” – identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “persuasão”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 13, 2001, Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 253-260.

_____. O Semantema. In: *Revista Opus*-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, ano 8, nº 7, out. 2001. ISSN 1517-7017.

_____. (Org.) *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.

_____. Volatas e cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “emoção forte”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 11, 1998, Campinas. *Anais...* Campinas, 1998.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTAELLA, Lucia. A escuta na música eletroacústica à luz da teoria da percepção de C.S. Peirce. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES, 1, 2005. Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2005. p. 38.

ZAGONEL, Bernadete. Um estudo sobre a Sequenza III, de Berio: para uma escuta consciente em sala de aula. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, Salvador, ano 4, nº 4, set. 1997. ISSN: 1518-2630.

FONTENELE, Ana Lúcia e DE MARCO, Conrado Silva. Análise da Música Eletroacústica “sob a visão da semiologia”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 13, 2001, Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 36-42.