

Três exemplos de retórica no discurso musical

Edson Zampronha (UNESP)

Resumo: Neste texto abordo um tipo específico de discurso retórico na música: aquele no qual, dentro de uma obra, a escuta é levada a interpretar de outra maneira aquilo que havia escutado antes. Essa re-interpretação ocorre durante a escuta da própria obra, e é um dos recursos centrais para a construção do eixo dramático da linguagem musical. São apresentados três exemplos deste discurso retórico: um exemplo de Beethoven, outro de Varèse e outro de minha própria autoria. Detalho como este discurso retórico é construído, e concluo comparando brevemente a forma de construção deste discurso nas três obras comentadas.

Palavras-chave: Discurso musical. Retórica. Linguagem musical. Beethoven. Varèse. Zampronha.

Three examples of rhetoric in the musical discourse

Abstract: In this text I deal with a specific type of rhetorical discourse in music: the one in which, inside a work, listening understands in a different way what it had listened before. This re-interpretation occurs during the listening of the work itself, and it is one of the main resources for the construction of the dramatic axis of the musical language. I present three examples of this rhetorical discourse: an example taken from Beethoven, another from Varèse and another from my own compositions. I explain how this rhetorical discourse is constructed, and I conclude briefly comparing the way this discourse is constructed in the three commented works.

Keywords: Musical discourse. Rhetoric. Musical language. Beethoven. Varèse. Zampronha.

Introdução

Discurso não é um termo suficientemente adequado. Discurso retórico é uma expressão mais precisa para fazer referência a um tipo especial de discurso no qual a escuta é levada a interpretar de outra maneira aquilo que havia escutado antes. Este “poder de convencimento” ocorre durante a escuta da própria obra. Tem a forma de uma re-interpretação, e constitui um recurso de grande importância para a construção do eixo dramático da linguagem musical.¹

Há diferentes modos através dos quais esta re-interpretação que caracteriza o discurso retórico pode ocorrer na música. Esta re-interpretação pode ocorrer na relação entre os próprios eventos sonoros dentro de uma obra. Pode ocorrer na relação de distorção que a obra estabelece com certas convenções de escuta. Ou, ainda, pode ocorrer nas relações que uma obra estabelece com outras obras anteriores a ela. Uma tipologia destas re-interpretações ainda está por ser devidamente realizada.²

No tipo de discurso retórico abordado no presente texto, primeiro há um entendimento inicial daquilo que se escuta. Em um momento posterior há uma transformação: um desvio com relação a este primeiro entendimento. A partir deste desvio, e por causa dele, um novo entendimento se

1 Há diferentes visões sobre a construção do discurso musical. Ver, por exemplo, HATTEN, 1994; MARTINEZ, 1997; NATTIEZ, 1990; e TARASTI, 1994.

2 Para uma análise que demonstra como as convenções de escuta podem influir na construção formal de uma obra, ver a análise de *Tartinia MCMLXX*, de Jorge Antunes, em ZAMPRONHA, 2002. Para uma visão introdutória de como uma obra pode se relacionar com obras do passado, ver ZAMPRONHA, 2004.



faz presente. Mas este segundo entendimento não destrói o entendimento anterior. Ao contrário, se sobrepõe a ele. É a transformação de uma interpretação em outra que interessa. É o convencimento de que aquilo que se escuta deve estar em conformidade com um segundo entendimento, e não com um primeiro, que cria um forte efeito dramático no eixo da linguagem musical.

Para ilustrar este discurso retórico, apresento a seguir três exemplos concretos. O primeiro exemplo é extraído do repertório clássico-romântico (*Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven). O segundo, do repertório moderno (*Hyperprism*, de Edgard Varèse). E o terceiro, de uma composição de minha própria autoria (*Fragments Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha).

A *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven³

Na *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven, o primeiro que se escuta é um arpejo de Lá maior na primeira inversão, arpejo que é seguido de uma linha melódica com uma articulação característica. Este arpejo inicial apresenta fortes indícios que levam a escuta a interpretar os primeiros compassos desta obra como uma introdução.

Ex. 1 – Comps. 1 a 6 da *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven.

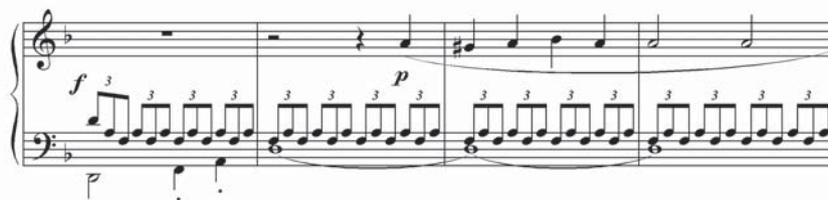
Em seguida surge outro arpejo, uma variação do primeiro, seguido de uma linha melódica que também é uma variação da linha melódica anterior. Esta linha melódica se dirige a um clímax e finalmente conclui ao realizar uma cadência no I grau de Ré menor.

Ex. 2 – Segundo arpejo no início da *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven (comps. 7 a 10).

³ Todos os exemplos deste tópico são extraídos de BEETHOVEN, s.d.

Os arpejos em primeira inversão no início desta obra são uma fórmula de introdução. E a forma como aparecem, em especial como arpejos e na primeira inversão, remete a introduções presentes em certos recitativos barrocos.⁴ As articulações específicas presentes nas linhas melódicas que seguem estes arpejos também têm associação com articulações barrocas, já que o modo como estão escritas leva à leitura destas articulações de modo similar às *notes inégales*, embora não se realizem alterações rítmicas nos valores das notas. A re-exposição desta sonata confirma definitivamente a referência que Beethoven realiza a recitativos barrocos: uma linha melódica que poderia perfeitamente ser a linha de um recitativo aparece literalmente logo após cada um dos arpejos. A referência, agora, é completa.

Essa aparente introdução conclui realizando uma cadência no I grau de Ré menor. Após esta cadência surge uma figura melódica com características motivico-temáticas. Esta figura aparece no primeiro grau de Ré menor. Em seguida, no V grau. Segue-se uma seqüência, e tudo leva a crer que se está escutando o tema desta sonata. No entanto, esta seqüência não se limita à tonalidade de Ré menor. Ela realiza uma modulação. Ora, temas clássico-românticos não modulam. E se isso alguma vez ocorre, é por alguma razão muito específica. E nada indica haver uma razão específica para isso neste caso.



Ex.3 – Figura melódica que realiza uma modulação a Lá menor na *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven (comps. 21 a 24).

Este percurso modulatório é concluído com uma cadência no V grau da nova tonalidade: Lá menor. O que se escuta em seguida é a apresentação de um tema completo. Um tema que a escuta identifica claramente, e que está em conformidade com a tipologia de construção motivico-temática estabelecida neste período histórico. No entanto, este tema não está na tônica. Está em Lá menor, dominante de Ré menor. Dentro do contexto histórico desta obra a conclusão é inevitável: este não deve ser o primeiro tema. Deve ser o segundo. O primeiro tema deve ter ocorrido antes.

Imediatamente a escuta passa a re-interpretar retroativamente aquilo que havia escutado anteriormente. O segmento modulatório que aparece imediatamente antes deve ser uma transição. Se realmente for, então o tema deve ser aquilo que inicialmente tão claramente parecia ser uma introdução. Tudo parece se encaixar. No entanto, para que esta nova leitura se estabeleça, é necessário que aquilo que se segue confirme esta nova leitura. E confirma.

Os arpejos seguidos de suas linhas melódicas, que tanto parecem uma introdução, se transformam

⁴ Certamente esta leitura depende do repertório que o ouvinte tem da música de concerto.



no motivo principal do primeiro tema. A repetição da *exposição* desta sonata é fundamental para permitir, na sua re-escuta, confirmar esta re-interpretação. Sim, os arpejos iniciais juntamente com as linhas melódicas que os sucedem funcionam perfeitamente como motivos, assim como todos os compassos iniciais (compassos 1 a 20) de fato podem ser lidos perfeitamente como um tema. No entanto, os traços característicos de uma introdução continuam presentes. Mas estes traços já não são escutados da mesma maneira. As duas leituras se superpõem, e mudam substancialmente o modo como este trecho da obra e a obra como um todo são entendidos. Estamos diante de uma re-interpretação fundamentalmente retórica. Uma re-interpretação fundamental para a construção dramática do discurso desta obra.

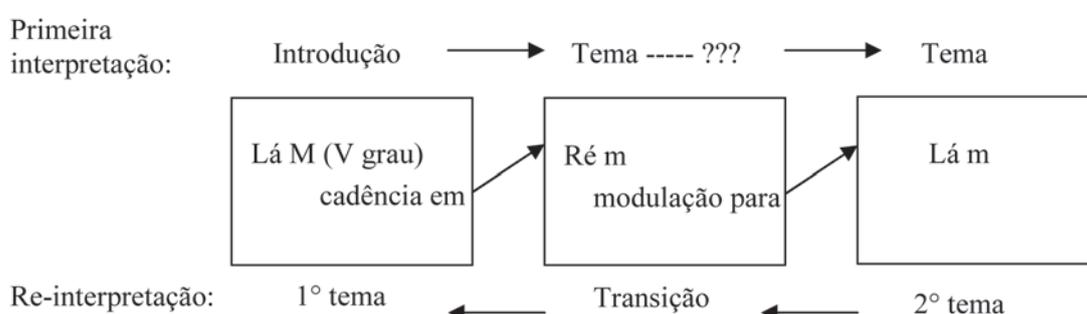


Fig. 1 – Esquema comparativo da interpretação e re-interpretação realizadas pela escuta na *Sonata Opus 31 N°2, “A Tempestade”*, de Ludwig van Beethoven.

Beethoven parece ter sido perfeitamente consciente deste processo de re-interpretação. Tanto que, nesta obra, explorou os efeitos desta re-interpretação de maneira muito original (e também irônica) ao iniciar o segundo movimento com um arpejo. Agora, convencida de que se trata de um tema, e não de uma introdução, a escuta tende a interpretar o arpejo que abre o segundo movimento não mais como uma introdução. No entanto, agora é. E não volta a aparecer neste segundo movimento.

Hyperprism, de Edgard Varèse⁵

A obra *Hyperprism*, de Edgard Varèse, foi composta em 1923, e ilustra de outro modo a ocorrência deste tipo de retórica. No início desta obra é possível reconhecer algumas figuras musicais. No entanto, elas estão organizadas de tal maneira que a escuta não consegue identificá-las como motivos. Tampouco permitem ser conectadas de modo a formarem uma frase. Estas figuras são eventos sonoros singulares, individualizados, que se sucedem uns após os outros, sem estarem coordenados em função de uma configuração global. Deste modo, a escuta é levada a se fixar em outro eixo em torno do qual pode sintetizar aquilo que ouve de modo coordenado. No caso desta obra, a escuta se fixa nos aglomerados sonoros.

No início da obra escuta-se uma nota repetida seguida de um acúmulo gradual de notas que

⁵ Todos os exemplos deste tópico são extraídos de VARÈSE, 1992.

formam um aglomerado sonoro complexo. De modo análogo ao que ocorre quando a luz passa por um prisma, o hiperprisma proposto por Varèse parece se referir à decomposição de uma nota em seus elementos espectrais fundamentais. Uma nota tocada pelo trombone tenor é decomposta em diversos parciais espectrais. Trata-se de uma construção artística estilizada dos parciais espectrais desta nota, e não de uma reprodução realista, já que os aglomerados sonoros em *Hyperprism* não representam nenhum espectro sonoro existente. Esta estilização é feita através do uso sistemático de falsas-relações entre as notas que compõem estes aglomerados sonoros. Associada a uma diversidade de timbres instrumentais, produz a impressão de se estar escutando cada um dos parciais isoladamente.⁶



Ex. 4 – Nota repetida apresentada pelo trombone tenor em *Hyperprism*, de Edgard Varèse (comps. 4 a 9).

O uso de falsas-relações é o principal recurso responsável pelo isolamento das notas umas das outras (ZAMPRONHA, 2006). Através deste recurso as notas se tornam objetos sonoros individuais, objetos sonoros com timbres particulares e com altura determinada. Tornam-se objetos sonoros que, somados, formam um timbre complexo da mesma forma que, nesta obra, a soma dos instrumentos de percussão forma também um timbre complexo. A união das notas em aglomerados sonoros nos sopros forma timbres singulares que podem estabelecer um diálogo direto com o universo tímbrico da percussão, também singular. Um exemplo será suficiente para demonstrar esta integração.

No início de *Hyperprism* (compassos 15, 16 e 17) os instrumentos de sopro formam um aglomerado cada vez mais complexo que tem continuidade nos instrumentos de percussão. O aglomerado sonoro realizado pela percussão amplia a densidade espectral do aglomerado sonoro realizado pelos sopros, e posteriormente a resolve através da realização de um diminuendo. Esta continuidade somente é possível porque o aglomerado sonoro realizado pelos sopros tem mais a natureza de um timbre e menos a natureza de uma harmonia no sentido funcional do termo.⁷ Nos compassos 15 e 16 a densidade do aglomerado harmônico aumenta substancialmente. A sonoridade deste aglomerado alcança oito das doze notas do total cromático, distribuindo-as por todo o registro do grave ao agudo. A dinâmica cresce até *fff*, e o aglomerado sonoro apresenta uma tensa articulação em *tremolo*.

6 Para maiores detalhes sobre o uso da falsa-relação para a geração de aglomerados harmônicos desfuncionalizados e a apresentação do modo como as falsas-relações são distribuídas em *Hyperprism*, de Varèse, ver ZAMPRONHA, 2006.

7 A oposição entre harmonia e timbre é pertinente em 1923, embora já se observe uma grande aproximação entre estes dois domínios. Para uma visão geral sobre a importante aproximação entre timbre e harmonia em determinadas produções musicais recentes, ver GRISEY, 1991; MURRAIL, 1984; e POUSET, 2000.



Ex. 5 – Aglomerado harmônico nos sopros e sua continuidade na percussão em *Hyperprism*, de Edgard Varèse (comps. 15 a 17).

Verifica-se que há um especial cuidado no modo como o aglomerado dos sopros e da percussão se conectam. Quanto às alturas, o registro agudo do aglomerado dos sopros tem continuidade no timbre rico em harmônicos do *crash cymbal* (prato suspenso) tocado pelo percussionista 9. O registro médio-grave do aglomerado dos sopros tem continuidade no timbre também rico em harmônicos do tam-tam, tocado pelo percussionista 8. O peso dos sons graves, que no aglomerado harmônico é realizado pelos trombones, tem continuidade no *bass drum* (bumbo sinfônico) tocado pelo percussionista 3. A soma do *bass drum* mais o tam-tam e o *crash cymbal* gera uma densidade sonora que dá continuidade ao total cromático ao qual se dirigia o aglomerado harmônico dos sopros, intensificando a densidade do seu espectro harmônico em todos os seus registros grave, médio e agudo.

Mas a similaridade necessária para que esta continuidade tenha efeito ainda não está completa. A dinâmica da percussão também é *fff*, o que gera uma continuidade neste aspecto do fluxo sonoro. Mas é fundamental que o *tremolo* realizado pelos sopros tenha uma correspondência no aglomerado sonoro realizado pelos instrumentos de percussão. E esta correspondência morfológica é realizada por Varèse ao introduzir um rulo no *bass drum*, e em um novo instrumento que se soma aos instrumentos anteriores: os *rachets* (matraca), tocada pelo percussionista 5. O *tremolo* e a dinâmica funcionam como elementos de similaridade que conectam os aglomerados sonoros dos sopros e da percussão. Já a direcionalidade é resultado do modo como o aglomerado sonoro dos sopros dá continuidade à densificação realizada pela percussão. Os instrumentos de percussão escolhidos para a interpretação desta obra são decisivos para que esta continuidade possa ser percebida. A utilização de um determinado tam-tam e não outro, por exemplo, é fundamental para que a densidade tímbrica seja alcançada neste segmento e, por extensão, na obra como um todo.

Após este aglomerado harmônico realizado nos compassos 15 a 17 Varèse apresenta um solo de flauta que também não permite a identificação de uma fraseologia típica. Segue-se a formação de um segundo aglomerado harmônico. Este aglomerado é interrompido no seu ponto de máxima tensão, o que cria uma forte expectativa de continuidade. Mas o que surge em seguida é uma nova textura, homofônica (compasso 30). Instrumentos de percussão e sopros tocam sincronizada e simultaneamente. Estamos diante de uma nova seção. É de grande importância observar que o seccionamento que permite introduzir a nova seção não se dá através de processos harmônicos ou motivicos. O seccionamento se dá por meio de um contraste textural, o que é perfeitamente coerente com uma obra cujo discurso, até o momento, tem-se mantido no âmbito dos aglomerados sonoros entendidos como timbres.

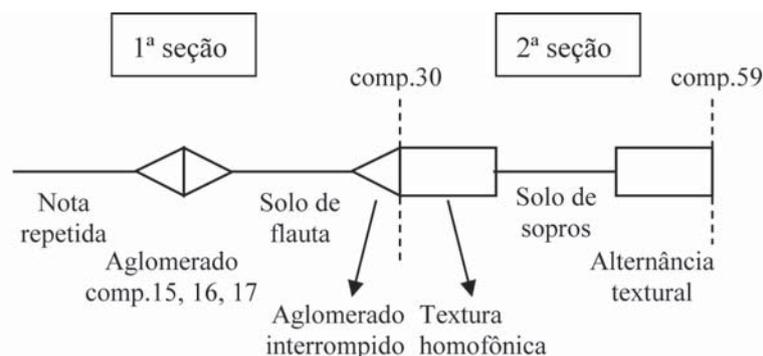


Fig. 2 – Esquema que representa a sucessão dos segmentos na primeira e segunda seções de *Hyperprism*, de Edgard Varèse.

Após essa textura homofônica, surge um solo de sopros seguido de um discurso textural que se mantém até o compasso 59. No entanto, a partir do compasso 59 algo surpreendente ocorre. Uma nova mudança de textura demarca o início de outra seção. A nova textura que aparece é bastante similar



à textura da primeira seção. No entanto, pode-se reconhecer claramente, poucos compassos adiante (compasso 62), a evidente reaparição de uma figura melódica que tem as mesmas características das notas repetidas que ocorreram no início da composição. E ela ocorre no mesmo instrumento que as tocava no início da obra: o trombone tenor. Não estamos somente no início de uma terceira seção que retoma as texturas características da primeira seção da obra. Estamos, sim, frente às mesmas figuras que iniciaram a primeira seção da obra, e na transformação destas figuras em motivos.



Ex. 6 – Reapresentação das figuras do início da obra no trombone tenor em *Hyperprism*, de Edgard Varèse (comps. 63 a 65).

Aquilo que no início da obra não se permitia ler como um motivo, e que levava a escuta a se fixar nos aglomerados sonoros, agora é reconhecido como um motivo. *Transforma-se* em motivo. Não é mera coincidência que a nota repetida no início da obra seja um Dó# e que, agora, seja um Fá que se alterna com um Fá# (o Fá é claramente um Mi# que funciona como uma apojetura do Fá#). A relação de 5ª justa descendente, embora distante temporalmente, conecta de uma forma praticamente funcional estes dois segmentos. Não se pode afirmar que realmente se escuta uma relação do tipo V-I. Mas não há dúvida que esta relação fica sugerida, o que é suficiente para criar uma relação em larga escala entre estes dois momentos da obra e contribuir para a transformação das notas repetidas em motivos. Mais ainda, depois que as notas repetidas se convertem em motivos a escuta reconhece que as figuras que se sucedem nesta terceira seção formam, nada mais nada menos, que uma frase com forma de uma sentença clássico-romântica. Uma frase completa, típica.

As figuras que, no início da obra, não permitiam ser lidas como uma frase musical que se encaixasse em uma tipologia conhecida, agora seguem estritamente a tipologia de uma sentença. As conseqüências desta transformação são bastante claras nos últimos 6 compassos da obra (compassos 84 a 89). Estes compassos finais apresentam pela última vez a formação de um aglomerado harmônico. Embora este seja um aglomerado harmônico construído da mesma maneira que os anteriores, ele não é escutado mais da mesma forma. Ele é escutado, agora, literalmente como um *finale*.

Esta terceira seção promove uma clara re-interpretação daquilo que se havia escutado anteriormente. A escuta se desloca do eixo das materialidades sonoras para o eixo das figuras musicais. E um discurso musical baseado no timbre se transforma em um discurso formal, fraseologicamente funcional, que culmina com a re-leitura do último aglomerado harmônico como um *finale*. Se escutarmos este último aglomerado como um *finale*, não há dúvida que o discurso retórico foi plenamente eficiente.

***Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa, de Edson Zampronha*⁸**

A obra *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, que compus em 2002, possui sete pequenos segmentos que se sucedem sem interrupção. Eles recebem os seguintes títulos, segundo as características referenciais dominantes que apresentam: *A Introdução* / *O Agitato* / *O Tema* / *O Gran Finale* / *O Arpejo* / *O Acompanhamento* / *O Profundo*. Do ponto de vista da referência que estes segmentos realizam, eles parecem ser fragmentos extraídos de uma composição maior que estão sendo apresentados fora de suas posições típicas. No entanto, um olhar sobre as características plásticas destes segmentos é revelador.

A Introdução apresenta uma característica linear (horizontal) predominante. *O Agitato*, por sua vez, apresenta uma característica harmônica (vertical) predominante. O surgimento de *O Tema* gera um contraste que produz uma ruptura com os dois segmentos anteriores. Essa ruptura faz com que os dois segmentos anteriores sejam entendidos como uma unidade. No entanto, *O Tema* também apresenta uma característica horizontal predominante. E o segmento seguinte, *O Gran Finale*, apresenta uma característica vertical predominante. Assim, *O Tema* e *O Gran Finale* repetem de forma variada a oposição horizontal / vertical presente nos dois segmentos iniciais. Há, portanto, em aspectos globais e em termos exclusivamente plásticos, um mesmo desenho que se repete de forma variada, tal qual um motivo que se repete.

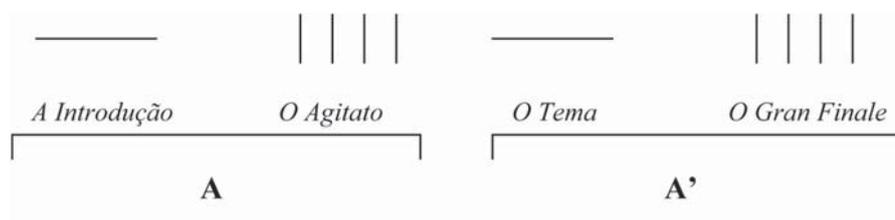


Fig. 3 – Características plásticas dos quatro primeiros segmentos de *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha.

(A Introdução / Opening)
Deciso (♩ = 72 ca.)

ff sempre
Ped

⁸ Todos os exemplos deste tópico são extraídos de ZAMPRONHA, 2002a.



(O Agitato / *Agitato*)
 (♩ = 72 - 80 ca.)
Secco

sfz mf

sfz mf

Ped

(O Tema / *Theme*)
Molto cantabile ed espressivo (♩ = 60 ca.)

p

mf *mp*

Ped

(O Gran Finale / *Gran Finale*)
 (♩ = 100 ca.)

f

ff

Ped *

Exs. 7a, 7b, 7c e 7d - Início dos segmentos A *Introdução*, *O Agitato*, *O Tema* e *O Gran Finale*, de *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha.

O segmento seguinte, *O Arpejo*, apresenta características plásticas em parte horizontais e em parte verticais. No entanto, o fato de seus primeiros arpejos terem uma forma próxima a uma escala cromática realça a leitura horizontal, e induz a escuta a interpretar os arpejos que se seguem de forma também horizontal. Mas é importante destacar que este segmento apresenta, além da característica horizontal, uma característica direcional distinta dos segmentos anteriores. Esta direcionalidade é igualmente importante no segmento seguinte: *O Acompanhamento*, cuja característica predominante é vertical. Juntamente com *O Arpejo* estes dois segmentos reapresentam a oposição horizontal / vertical, com uma direcionalidade distinta, o que leva a escuta a entendê-los como uma possível compressão dos segmentos anteriores, e que se dirige a um ponto culminante. Assim, o conjunto dos desenhos horizontais e verticais passa a ter a forma de um motivo que constitui uma frase musical.

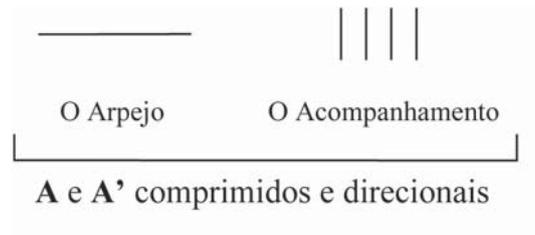


Fig. 4 - Características plásticas dos segmentos *O Arpejo* e *O Acompanhamento*, de *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha.

(O Arpejo / Arpeggio)
(♩ = 60 - 72 ca.)

p

cresc - - - - -

(O Acompanhamento / Accompaniment)
(♩ = 120 - 132 ca.)

mp *mf*

Ped * *Ped* * *Ped*

Exs. 8a e 8b - Início dos segmentos *O Arpejo* e *O Acompanhamento*, de *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha.

O último segmento, *O Profundo*, apresenta características plásticas tanto horizontais quanto verticais, e funciona como uma síntese que conclui a frase e também a obra. O conjunto completo de todos os segmentos tem, agora, a forma de uma sentença.

(O Profundo / Profound)
(♩ = 50 ca.)

p

Ped * *Ped* *

poco

p

Ped * (*Senza Ped*) *Ped* *

Ex. 9 - Início do segmento *O Profundo*, de *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*, de Edson Zampronha.



Podemos observar um conjunto de re-interpretações na sucessão dos segmentos desta obra. A *Introdução* estrategicamente coincide com sua posição típica. No entanto, no desenrolar da composição *A Introdução* passa a ser interpretada como a parte inicial do motivo da obra. E isto é realizado de modo diferente ao realizado por Beethoven em sua sonata “A Tempestade”. Primeiro, *A Introdução* cria uma oposição plástica horizontal / vertical com *O Agitato*. Em seguida, estes dois segmentos se associam em função do contraste realizado por *O Tema*. A repetição da oposição plástica horizontal / vertical entre *O Tema* e *O Gran Finale* definitivamente leva *A Introdução* a não mais ser escutada como uma introdução. Embora tenha as características de uma introdução, este segmento passa a ser escutado como parte de um desenho que se repete de forma variada.

Estas re-interpretações geram um deslocamento da escuta. A escuta passa a entender os sete segmentos da obra em função de suas plasticidades mais que em função de suas referências. Passa a entender estes segmentos como partes de um motivo e formadores de uma frase que engloba a obra como um todo, e não como fragmentos de uma composição que são apresentados fora de suas posições típicas. O fato das figuras de superfície nos sete segmentos não formarem motivos, e delas não se transferirem de um segmento a outro, colabora de forma decisiva para que, tal como na obra *Hyperprism*, de Varèse, a escuta transfira seu foco das figuras de superfície para outros aspectos da composição musical. No caso, para os aspectos plásticos de horizontalidade e verticalidade. Assim, *O Agitato* se transforma em parte complementar do motivo principal. *O Tema* deixa de ser tema e passa a ser a parte inicial da repetição variada do motivo. E *O Gran Finale* passa a ser a parte complementar da repetição variada do motivo. É interessante observar que a função de conclusão de *O Gran Finale* é mantida. No entanto, se desloca e passa a ser a conclusão desta repetição variada do motivo. Encerra este segmento fraseológico, e este encerramento é fundamental para que *O Arpejo* possa vir a ser interpretado como o início da compressão, que definitivamente favorece a interpretação dos segmentos iniciais como motivos que constituem uma frase com forma de sentença.

As re-interpretações, nesta obra, não ocorrem em um único momento. Elas ocorrem por saltos sucessivos à entrada de cada novo segmento. Deste modo, a divergência entre as características referenciais de cada segmento individual e suas características plásticas se mantém por longo tempo. Essa divergência é resolvida somente no último segmento. *O Profundo* não apresenta as características mais freqüentes de encerramento de uma obra que se constrói como um conjunto de pequenas peças. Mas a sensação de conclusão é muito forte justamente porque o que está operando agora é a construção plástica, constituidora dos motivos e da frase musical. Construção plástica que definitivamente termina por predominar sobre a construção referencial.

Considerações Finais

Foram apresentados neste texto três exemplos de discurso retórico na composição musical. Em todos os três casos a escuta é levada a interpretar de modo distinto aquilo que havia escutado antes. O resultado é uma re-interpretação que opera dentro do discurso musical e se torna um dos eixos

fundamentais, em torno do qual a dramaticidade da obra é construída.

Nos três exemplos, a re-interpretação ocorre a partir das relações que os eventos sonoros estabelecem entre si. Mas inegavelmente estão envolvidas também um conjunto de relações entre estes eventos e diversas convenções de escuta. É o que ocorre na fórmula de introdução ilustrada na *Sonata Opus 31 N°2*, “A Tempestade”, de Beethoven; no impulso inicial em entender as primeiras figuras realizadas pelo trombone tenor como motivos em *Hyperprism* de Varèse, ou no conjunto de referências individuais que cada um dos sete segmentos realiza na minha composição *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa*.

Na obra de Beethoven, a re-interpretação ocorre basicamente no âmbito das figuras. As figuras do segmento inicial deixam de ser interpretadas como introdução e passam a ser interpretadas como tema. Na obra de Varèse, por outro lado, as notas repetidas e os aglomerados sonoros deixam de ser interpretados de maneira plástica para, depois, passarem a ser interpretados como figuras e motivos que constroem uma frase musical. É o deslocamento do eixo plástico para eixo das figuras que constitui a principal re-interpretação da obra. De forma diferente, em minha obra *Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa* o diálogo entre figuras e elementos plásticos ocorre praticamente desde o início, e de modo simultâneo. Esse diálogo gera uma divergência que se mantém por longo tempo, e que se resolve somente no final da obra com o deslocamento do eixo das figuras e suas referencialidades ao eixo plástico. O modo como as figuras e a plasticidade dos materiais musicais são empregados nos três exemplos é distinto em cada caso.

É certo que a introdução de elementos plásticos na composição musical é marcante na música do século XX. Mas algo diferente é observar como estes elementos plásticos podem participar de forma ativa da construção de um discurso retórico dentro da composição musical. E se observa uma diferença significativa quando se compara períodos distintos do século XX, incluindo a música mais recente. Atualmente é possível observar frequentemente elementos plásticos alterando a interpretação de figuras e vice-versa, estabelecendo um diálogo plástico-figural simultâneo de grande interesse para a construção do discurso retórico.

Talvez ainda seja cedo para poder-se afirmar que o uso simultâneo de elementos plásticos e de figuras na construção do discurso retórico seja uma característica disseminada na composição musical recente. No entanto, não é demasiado cedo para que se possa afirmar que esta é, sim, uma contribuição efetiva que a música recente oferece ao repertório musical. Uma contribuição que se inspira e dialoga com a tradição musical, e que introduz no discurso retórico formas de construções dramáticas antes pouco exploradas.



Referências

- BEETHOVEN, Ludwig van. Sonata Opus 2 Nº 2. In: **Sonatas for the piano**. New York: Schirmer, s.d..
- GRISEY, Gérard. Structuration des timbres dans la musique instrumentale. In: J.-B. Barrière (ed.), **Le timbre, métaphore pour la composition**. Paris: Christian Bourgois, 1991, p.352-385.
- HATTEN, Robert. **Musical meaning in Beethoven**. Bloomington: Indiana University, 1994.
- MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani music**. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.
- MURRAIL, Tristan. Spectra and pixies. **Contemporary music review**, v.1, 1984, p.157-170.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse**. Princeton: Princeton University, 1990.
- POUSSET, Damien. The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie – stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo. **Contemporary music review**, v.19, n.3, 2000, p. 67-110.
- TARASTI, Eero. **A theory of musical semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- VARÈSE, Edgard. Hyperprism. In: Robert P. Morgan, **Anthology of twentieth-century music**. New York: Norton, 1992, p.187-219.
- ZAMPRONHA, Edson. Tartinia MCMLXX, para violino e orquestra. In: Jorge Antunes (Org.) **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002, p. 271-286.
- _____. Fragmentos reduzidos de uma história muito longa. Documento eletrônico, 2002a.
- _____. A Construção do Sentido Musical. In: Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, *Arte e Cultura III – estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004, p.75-84.
- _____. Do Grau à Nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização. In: Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, *Arte e cultura IV – estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006, p.105-138.

Edson Zampronha é compositor. Recebeu dois prêmios da *Associação Paulista de Críticos de Arte* (APCA). Em 2005 foi vencedor, junto com o Grupo SCIArts, do *6º Prêmio Sérgio Motta*, o mais importante prêmio em Arte e Tecnologia do Brasil. Tem sido compositor convidado em diferentes centros como LIEM-CDMC (Madri), *Fundação Phonos* (Barcelona), e *Universidade de Birmingham* (Inglaterra). Suas obras estão incluídas em dez CDs lançados por diferentes instituições e selos discográficos. É Professor de Composição Musical na *Universidade Estadual Paulista* (UNESP) e é professor convidado no Doutorado em Musicologia na *Universidade de Valladolid* (Espanha). É Doutor em Comunicação e Semiótica – Artes – pela *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* (PUC/SP). Foi pesquisador convidado na *Universidade de Helsinque* (Finlândia). É autor do livro *Notação, Representação e Composição*, e organiza, junto com Maria de Lourdes Sekeff, a série *Arte e Cultura – Estudos interdisciplinares* (atualmente com 4 volumes).