

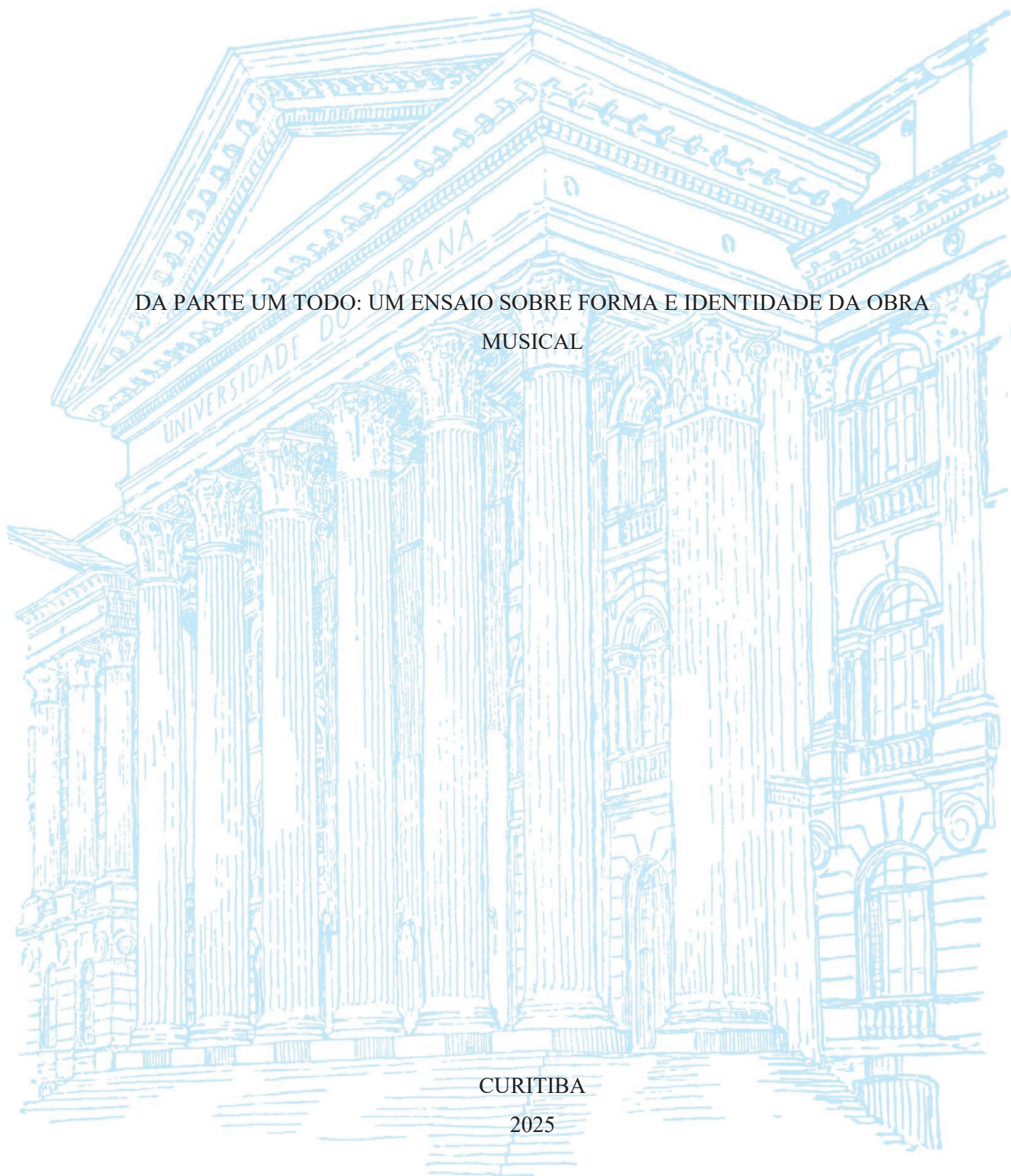
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL ALEXANDRE DA SILVA

DA PARTE UM TODO: UM ENSAIO SOBRE FORMA E IDENTIDADE DA OBRA  
MUSICAL

CURITIBA

2025



RAFAEL ALEXANDRE DA SILVA

DA PARTE UM TODO: UM ENSAIO SOBRE FORMA E IDENTIDADE DA OBRA  
MUSICAL

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música,  
Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e  
Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito  
parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Clayton Mamedes

Coorientadora: Profa. Dra. Roseane Yampolschi

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA CENTRAL – SEÇÃO DE PROCESSO TÉCNICO

S586 Silva, Rafael Alexandre da  
Da parte um todo [recurso eletrônico] : um ensaio sobre forma e identidade da obra musical / Rafael Alexandre da Silva. – 2025.  
1 recurso on-line : PDF.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música, 2025.  
Orientador: Prof. Dr. Clayton Mamedes  
Coorientadora: Profa. Dra. Roseane Yampolschi

Inclui bibliografia  
Inclui anexos com partituras

1. Música - Análise, apreciação. 2. Forma musical. 3. Composição (Música). I. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. II. Mamedes, Clayton. II. Yampolschi, Roseane. III. Título.

CDD: 781.3

Bibliotecária: Ana Camila Quaresma Moura CRB-9/2212

## TERMO DE APROVAÇÃO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **RAFAEL ALEXANDRE DA SILVA**, intitulada: **Da parte um todo: um ensaio sobre forma e identidade da obra musical**, sob orientação do Prof. Dr. CLAYTON ROSA MAMEDES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Outubro de 2025.

Assinatura Eletrônica  
20/10/2025 15:11:51.0  
CLAYTON ROSA MAMEDES  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
30/10/2025 21:53:36.0  
LUCAS EDUARDO DA SILVA GALON  
Avaliador Externo (FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS  
DE RIBEIRÃO PRETO)

Assinatura Eletrônica  
21/10/2025 00:42:10.0  
RICARDO MIRANDA NACHMANOWICZ  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)

Assinatura Eletrônica  
20/10/2025 16:03:30.0  
FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -  
CAMPUS CURITIBA I - EMBAP)

Ao meu pai José, *in memoriam*, que, desde quando eu era muito pequeno, ensinou-me as primeiras letras, incentivou-me à leitura e ao gosto pelas ciências.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Profa. Dra. Roseane Yampolschi e Prof. Dr. Clayton Mamedes, pelo auxílio, pela orientação de pesquisa, pelas recomendações bibliográficas, e, principalmente, pela paciência e humanismo com que lidaram comigo. Também, ao meu orientador de estágio de doutorado-sanduiche no exterior, Prof. Dr. Maurizio Giani, e à Università de Bologna, que me receberam generosamente, e cujas críticas e sugestões bibliográficas contribuíram para os argumentos desta tese.

À Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou meus estudos, por meio da bolsa de doutorado demanda social e da bolsa de doutorado-sanduiche no exterior (edital PDSE 88881.132843/2016-01).

À minha esposa, Ana Paula Daniel, que me apoiou na minha escolha e, de modo resiliente, lidou com a distância, quando morei em Curitiba e na Itália, e por ter me acompanhado sempre.

Aos meus pais, Adriana e Rudolf, por também terem me apoiado em minha jornada acadêmica e por terem acreditado em minha escolha de me tornar músico e pesquisador. Também aos meus irmãos Natália, Rudolf, Jamile e Gabriela, que sempre participaram dos momentos, desalegres ou felizes, que emolduraram este trabalho.

À minha tia, e madrinha, Rejane, que nunca duvidou do meu potencial, sempre me motivou a seguir adiante, apoiou-me nos momentos mais alegres e difíceis, e que acreditou no sucesso das minhas empreitadas, mesmo quando eu dele duvidei. À minha tia Rizalva, também pelo apoio, incentivo e muita confiança em mim. Ainda, à minha tia Sandra, pela inspiração em seguir a carreira acadêmica.

Aos primos, e queridos amigos, Lúcio e Valdenora, que, juntamente com sua família, me acolheram em Curitiba e me receberam muitas vezes em sua casa, durante o tempo em que estive por lá.

Ao querido amigo Prof. Dr. Fernando Emboaba de Camargo, por sua amizade fraterna de quase duas décadas, que não me deixou desistir diante das muitas agruras e contratempos que se sucederam, e que contribuiu diretamente neste trabalho, com a produção das figuras. Ainda, à sua esposa e querida amiga Jéssica Galon, pela amizade e momentos de alegria que passamos todos juntos.

Aos muitos mestres e professores, dentre os quais meus pais musicais José Gustavo Julião de Camargo e Profa. Dra. Cristina Emboaba, que me incentivaram muito a concluir este trabalho e a perseguir a carreira acadêmica, além de oportunizarem a mim muitas atividades

profissionais, dentre as quais aquelas que me permitiram estreitar as obras que integram esta tese; ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, à Profa. Dra. Silvia Berg, e ao Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, que passaram por minha formação e que, de um modo ou de outro, contribuíram direta e indiretamente para as ideias e reflexões feitas aqui.

Ao meu professor de flauta, e querido amigo, Domenico Banzola, por ter sempre se interessado por minha música, encomendado obras para mim e se disposto a realizar e participar das gravações das peças que integram esta tese. Também, à sua esposa, e querida amiga, Ornella, que sempre me acolheu com amizade e alegria.

Aos queridos amigos Vinícius Gomes, Daniel Zanella e Lucas Schroeder, que, nos tempos em que passei em Curitiba, ofereceram-me sincera amizade e aprazível companhia.

Aos amigos Roberto, Nevia, Camilla e Lorenzo Casadio, que me acolheram em sua família, como se a ela pertencesse, durante meu estágio de pesquisa de doutorado-sanduiche na Itália e nas tantas outras vezes que com eles tive.

À Profa. Dra. Rosane Cardoso de Araújo e à Profa. Dra. Silvana Scarinci, que, diante do infortúnio, com diligência e compaixão, vieram ao meu socorro.

Aos organizadores do Festival *Fiato al Brasile* e seus participantes, que me ofereceram espaço para desenvolver minhas composições, dentre as quais aquelas que integram esta tese, com autonomia e liberdade inventiva.

Aos médicos, residentes, equipe de enfermagem e funcionários do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, especialmente ao departamento de Hematologia, nas pessoas da Profa. Dra. Belinda Simões, Prof. Dr. Leonardo Palma, Prof. Dr. Diego Villa Clé, Dra. Camila Donadel e Dr. Douglas Stocco, que me permitiram atravessar o rio em segurança e, assim, concluir este trabalho.

*Como correntes de oceano, movem-se cordões constantes, rodando remoinhos:  
sempre um  
vai-vem, os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espanejar  
com as  
vassourinhas.*

*(Guimarães Rosa, Sagarana, O burrinho pedrez)*

## RESUMO

Os conceitos de forma musical e de identidade (mesmidade) de uma obra musical têm pontos em comum, especialmente no que concerne à vivência do fenômeno musical. A partir de uma perspectiva teórica e poética, argumento que a forma se relaciona a como os elementos sonoros e musicais se distribuem na temporalidade de uma obra e, também, àquilo que a particulariza e é vivenciado a partir da *performance*. Como a execução de uma obra está sujeita a variabilidade, especialmente em peças constituídas com abertura (indeterminação), aquilo que é particular nela diz respeito àquilo que é invariável. Porém, a abertura pode ser vista também como parte da mesmidade de uma obra, pois os resultados sonoros possíveis já foram determinados pelas escolhas do compositor. Realizei essa discussão por meio de uma revisão bibliográfica narrativa sobre o tema da forma musical, numa abordagem ensaística, com conjecturas e conclusões que permeiam minhas discussões, além de analisar três peças minhas, a saber, *Jogos Musicais*, *Visitação* e *Folia*, como subsídio para as argumentações que faço. Como referencial teórico, parti de conceitos da estética musical, história da música, poética musical, fenomenologia da música, filosofia da música e filosofia da arte. Demonstro que, embora historicamente, a ideia de forma em música esteve ligada à noção de tipologia formal, assentada sobre o sistema tonal, já no contexto da música do século XX, a conceituação de forma musical precisou se ampliar para abarcar técnicas e modos de pensar o fazer musical não tonal. Outrossim, a forma surge a partir da vivência da execução da obra e não é dada *a priori* nela, embora suas qualidades sugiram uma dada organização formal, devido ao modo como o compositor constituiu as inter-relações entre os eventos sonoros e musicais; contudo, é o ouvinte quem realiza essa síntese, ao atribuir sentido àquilo que ouve. Sugiro que, considerando o fato de que a linguagem musical se tornou uma linguagem atrelada às subjetividades dos compositores, para se pensar a forma atualmente, é preciso que essa subjetivação vise à objetividade, isto é, a se conectar com o ouvinte e suas vivências musicais, para que a obra não se feche sobre si mesma. Também, falar em forma musical, em sentido amplo, é tratar da singularidade de uma peça – sua qualidade de objeto unívoco e particular, apesar da variabilidade da execução. Ainda, proponho que a variabilidade em peças constituídas com abertura deve ser vista como momento não-sonoro da obra musical, porque, de modo análogo à distribuição dos eventos sonoros e musicais na temporalidade de uma peça, as variações possíveis já foram determinadas pelas decisões composicionais tomadas pelo compositor, que limitam os resultados sonoros possíveis, ainda que a cada execução se tenha uma versão distinta da mesma obra e o escopo de variação seja muito amplo. Por fim, entendo que o diálogo entre a subjetividade e a objetividade feito pelo

compositor pode ser alcançado por meio da apropriação das sonoridades compartilhada com seus ouvintes, sejam quais forem, de modo particularizado.

**Palavras-chave:** forma musical; identidade da obra musical; fenomenologia da música; composição musical; filosofia da música.

## ABSTRACT

The concepts of musical form and the identity (sameness) of a musical work share common ground, particularly concerning the experience of the musical phenomenon. From a theoretical and poetic perspective, I argue that form relates to how sonic and musical elements are distributed throughout the temporality of a work, as well as to that which particularizes it and is experienced through performance. Since the execution of a work is subject to variability, especially in pieces structured with openness (indeterminacy), that which is particular in it relates to what is invariable. However, openness can also be viewed as part of a work's self-identity, as the possible sonic outcomes have already been determined by the composer's choices. I conducted this discussion through a narrative bibliographic review on the theme of musical form, adopting an essayistic approach, with conjectures and conclusions permeating my arguments. Furthermore, I analyze three of my own pieces, namely, *Jogos Musicais* (Musical Games), *Visitação* (Visitation), and *Folia* (Folly/Revelry), as substantiating material for my arguments. As a theoretical framework, I drew upon concepts from musical aesthetics, music history, musical poetics, phenomenology of music, philosophy of music, and philosophy of art. I demonstrate that, while historically the idea of form in music was linked to the notion of formal typology, grounded in the tonal system, within the context of 20th-century music, the conceptualization of musical form needed to expand to encompass non-tonal techniques and modes of thinking about musical composition. Moreover, form emerges from the lived experience of the work's performance and is not given *a priori* within it, although its qualities suggest a given formal organization due to how the composer constituted the interrelations between the sonic and musical events; however, it is the listener who performs this synthesis by attributing meaning to what they hear. I suggest that, considering the fact that musical language has become a language linked to composers' subjectivities, thinking about form today requires this subjectivization to aim for objectivity, that is, to connect with the listener and their musical experiences, so that the work does not become self-enclosed. Also, discussing musical form in a broad sense is addressing a piece's singularity—its quality as a univocal and particular object, despite the variability of performance. Furthermore, I propose that the variability in pieces structured with openness should be seen as a non-sonic moment of the musical work because, analogous to the distribution of sonic and musical events in a piece's temporality, the possible variations have already been determined by the compositional decisions made by the composer, which limit the possible sonic outcomes, even if each performance yields a distinct version of the same work and the scope of variation is very broad. Finally, I understand that the

dialogue between subjectivity and objectivity enacted by the composer can be achieved through the particularized appropriation of shared sonorities with their listeners, whoever they may be.

**Keywords:** musical form; identity of musical work; phenomenology of music; musical composition; philosophy of music.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – GESTO RÍTMICO-MELÓDICO QUE EMBASA A PRIMEIRA SEÇÃO DA PEÇA <i>JOGOS MUSICAIS</i> .....	60
FIGURA 2 – GESTO DA PEÇA <i>JOGOS MUSICAIS</i> DERIVADO DE MELISMAS DA ÁRIA <i>DER HÖLLE RACHE KOCHT IN MEINEM HERZEN</i> DA ÓPERA <i>A FLAUTA MÁGICA</i> DE WOLFGANG AMADEUS MOZART.....	61
FIGURA 3 – PASSAGEM COM HARMÔNICOS NA PEÇA <i>JOGOS MUSICAIS</i> .....	62
FIGURA 4 – ESQUEMA FORMAL DA PEÇA <i>JOGOS MUSICAIS</i> E PEQUENO TEMA MELÓDICO DOS COMPASSOS 74 A 76.....	63
FIGURA 5 – INÍCIO DO TEMA OPERÍSTICO COMPOSTO POR GIUSEPPE SARTI.....	86
FIGURA 6 – COMPASSOS 5 A 7: ELABORAÇÃO DO INTERVALO DE SEGUNDA E DO GESTO DOS SOLISTAS .....	88
FIGURA 7 – SOLISTAS INVERTEM AS SONORIDADES COM O <i>TUTTI</i> .....	90
FIGURA 8 – ÚLTIMOS COMPASSOS DE <i>VISITAÇÃO</i> .....	91
FIGURA 9 – TEMA DE <i>FOLIA</i> .....	93
FIGURA 10 – PARTES DOS SOLISTAS DE <i>FOLIA</i> .....	95
FIGURA 11 – PONTO PREFERÍVEL PARA A ENTRADA DOS SOLISTAS, SEGUNDO AS INSTRUÇÕES DA PEÇA.....	96
FIGURA 12 – CÉLULA RÍTMICO MELÓDICA INICIAL DE <i>JOGOS MUSICAIS</i> , SEU ANDAMENTO E AS PRIMEIRAS VARIAÇÕES.....	146
FIGURA 13 – COMPASSOS 33 E 34 DE <i>JOGOS MUSICAIS</i> E O ENRIQUECIMENTO DO MOMENTO SONORO DA PEÇA PROPORCIONADO PELO USO DA TÉCNICA DOS HARMÔNICOS. ....	148
FIGURA 14 – NOTAS REPETIDAS, COM VARIAÇÃO DE TIMBRES, NOS COMPASSOS 54 A 60.....	149
FIGURA 15 – DESAFIO VIRTUOSÍSTICO AO INTÉRPRETE COMO MODO DE EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM E CONSTITUIÇÃO DE SENTIDOS MUSICAIS (COMPASSOS 67 A 71). ....	150
FIGURA 16 – SEGUNDA TROCA DE FLAUTAS EM <i>JOGOS MUSICAIS</i> .....	153
FIGURA 17 – FRASE INICIAL DE <i>VISITAÇÃO</i> , EXTRAÍDA DA ÁRIA XXX DE GIUSEPPE SARTI. ....	156
FIGURA 18 – COMPASSOS 9 E 10, QUE DEMONSTRAM A RUPTURA DA DIRECIONALIDADE TONAL DOS SOLISTAS PELO <i>ENSEMBLE</i> . ....	158

FIGURA 19 – TRECHO FINAL DE <i>VISITAÇÃO</i> , COMPASSOS 81 E 82. ....	161
FIGURA 20 – COMPASSOS 57 A 61 (EXCERTO): PONTO DE INVERSÃO DE ELEMENTOS TONAIIS E NÃO TONAIIS DE <i>VISITAÇÃO</i> ENTRE OS SOLISTAS E O <i>ENSEMBLE</i> .....	163
FIGURA 21 – COMPASSO 7 DE <i>VISITAÇÃO</i> COM OS EFEITOS PERCUSSIVOS NAS FLAUTAS CONTRALTO E BAIXO. ....	164
FIGURA 22 – GESTOS DA PARTE DOS SOLISTAS DE <i>FOLIA</i> . ....	168
FIGURA 23 – MELODIA PRINCIPAL DE <i>FOLIA</i> . ....	170

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
2	<b>ALGUMAS POÉTICAS DA FORMA MUSICAL .....</b>	<b>25</b>
3	<b>O SENTIDO AMPLO DE FORMA MUSICAL – DAS PEÇAS AOS CONCEITOS: UM CAMINHO PARA A IDENTIDADE .....</b>	<b>59</b>
4	<b>IDENTIDADE E FORMA MUSICAL.....</b>	<b>93</b>
5	<b>DOS CONCEITOS ÀS PEÇAS .....</b>	<b>142</b>
5.1	JOGOS MUSICAIS .....	145
5.2	VISITAÇÃO .....	155
5.3	FOLIA .....	166
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>173</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>179</b>
	<b>DOCUMENTOS CONSULTADOS .....</b>	<b>185</b>
	<b>ANEXO 1 – PARTITURA DE <i>JOGOS MUSICAIS</i>.....</b>	<b>187</b>
	<b>ANEXO 2 – PARTITURA DE <i>VISITAÇÃO</i>.....</b>	<b>194</b>
	<b>ANEXO 3 – PARTITURA DE <i>FOLIA</i>.....</b>	<b>229</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os caminhos que me levaram às discussões que faço nesta tese não foram os mais tranquilos. Contudo, nessas investigações, que vejo como desafios intelectuais encantadores, encontrei muita satisfação, pois pude trabalhar com dois temas – a composição e a filosofia – que me são muito caros e com os quais ando às voltas desde antes de minha graduação. No escopo do tatear esses dois campos e, principalmente, no trabalho inventivo do processo criativo, a questão que me apareceu mais premente foi aquela de como pensar a forma musical no contexto da música atual – no contexto da minha música, sobretudo – especialmente se considerarmos que o sentido mais tradicional de forma em música se conecta à tradição da música tonal.

Isso me levou a pensar que, hipoteticamente, no contexto atual, a forma musical pudesse ter relação com a singularidade de uma obra musical, isto é, com as características que a particularizam ante outras obras musicais, posto que diz respeito ao modo como os conteúdos sonoros e musicais de uma peça são apresentados aos ouvintes. Por sua vez, a *performance* está sujeita a muitas variações, especialmente em obras que se valem de momentos de abertura ou de indeterminação. Nesse ínterim, falar em forma musical não seria abordar tão somente a disposição dos eventos sonoros e musicais na temporalidade de uma peça, de modo relacional, porque, no limite, aquilo que é singular numa obra diz respeito àquilo que pode ser percebido, compreendido e particularizado como um todo, coeso e acabado, por alguém que ouve uma obra de música. Então, a singularidade a que me referi teria relação a individuar um objeto específico, idêntico a si mesmo, mesmo que a cada sua execução, a *performance* apresente diferenças substanciais. De modo mais preciso, portanto, aqui trato de questões relativas à forma musical, à poética e à identidade da obra musical, numa perspectiva fenomenológica (isto é, de como uma obra musical aparece a quem a frui) e de como essas perspectivas conversam entre si e concorrem para o fazer musical mais informado e consciente (ao menos para mim), que tenta escapar do estetismo e dos tecnicismos.

Esses temas não foram tomados por mim à primeira hora. De início, propus-me a algo bastante técnico, que era explorar sonoridades de técnica estendida para viola caipira. Depois, tive contato com um trabalho acadêmico sobre narratividade e composição musical que muito me marcou por sua qualidade, e que me inspirou a investigar relações entre narratividade e forma musical. Finalmente, depois de ter feito meu estágio de doutorado-sanduíche na *Università di Bologna*, a questão da identidade da obra musical, que permeava o tema da forma, surgiu como o principal braço de investigação.

Em meio a essas andanças teóricas, compus muita música. Escrevi peças para flauta solo, para conjuntos de câmara, para orquestra de sopros, para orquestra sinfônica, além de ter mantido minha atividade como instrumentista, regente e professor de música. Algumas dessas peças integram esta tese e subsidiam trocas entre as reflexões poéticas que desenho e as teorias estudadas. Não são obras que demonstram a aplicação direta de uma técnica ou conceito trabalhado ao longo da pesquisa, mas que, interessantemente, refletem tudo aquilo que pesquisei no decorrer desses anos e, de certo modo, sintetizam esse arcabouço teórico num convite à experiência de sensações.

No processo inventivo, um dos aspectos mais prementes com os quais tenho que lidar como compositor é o da forma musical. Por minha formação e experiência musical, sempre entendi esse conceito como algo que fala da distribuição dos elementos sonoros e musicais numa peça, bem como de suas inter-relações. Porém, ao não utilizar modos muito estruturados de lidar tecnicamente com a organização desses elementos no tempo, o problema da forma musical me parecia meio turvo, de modo que a totalidade da peça me parecia obscura e pouco definida, o que me levou, inclusive, a recorrer, por diversas vezes, a formas musicais tradicionais, como o rondó e a sonata, por exemplo, como formas nas quais encaixava as ideias musicais que tinha. Outras vezes, também tratei a forma musical como algo tangente, quase independente do modo como estruturava e desenvolvia os elementos num nível mais interno da peça. Por isso, também, o problema da forma musical se tornou central na minha pesquisa, à qual quis dar contornos epistemológicos, para que não fosse uma questão da minha expressividade individual e pudesse, dessa forma, servir, ao menos conceitualmente, para que outros também pudessem pensar a forma musical a partir de como eu a pensei, e com base numa literatura que trata desse assunto.

Entendo, e proponho, que a escuta desempenha um papel fundamental na percepção das estruturas musicais, e a forma musical, portanto se consolida a partir da escuta dos elementos estruturantes organizados pelo compositor. Ou seja, é preciso vivenciar o fenômeno musical para se ter a dimensão da forma musical de uma peça. E isso me foi sugerido numa experiência de escuta que tive, durante uma das disciplinas do doutorado, na qual fazíamos análises shenkerianas de peças do repertório tradicional do classicismo. Numa delas, uma sonata para piano de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), da qual não pude recuperar o título, um acorde diminuto, num contexto absolutamente tonal, era ignorado na análise, e isso me incomodou. Porém, à escuta, de fato tal acorde não tinha relevância estrutural no contexto tonal, isto é, tratava-se de um acorde de passagem, um embelezamento, por assim dizer, que poderia ser suprimido sem que o sentido tonal se perdesse. Contudo, tal acorde tinha muita

relevância formal, isto é, servia para constituir a particularidade daquela peça e das relações entre as partes dela e sua totalidade – era, naquele contexto, algo absolutamente único. Esse acorde representava uma singularidade daquela peça, uma solução muito particular da qual Mozart lançou mão para, de algum modo, fazer com que aquela passagem tivesse um colorido tonal muito distinto em relação a uma passagem mais simples harmonicamente – ela a particularizou.

Essa experiência reforça a ideia de que a forma musical se consubstancia a partir da estesia (percepção), ou seja, é necessário ouvir uma obra musical para apreender sua forma, pois, olhando para sua notação, ou outra forma de registro não sonoro, surgem elementos que, à escuta, podem ter menos relevância que aquelas apontadas pelo sistema musical utilizado, mas que, nem por isso, são menos relevantes do ponto de vista da organização formal da peça e dos aspectos da linguagem musical com as quais ela é formada. Nesse sentido, é interessante notar que estudos em cognição musical sugerem que a percepção da forma musical, entendida como distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais, não difere significativamente entre músicos amadores e profissionais quando realizada auditivamente (Adessi, 2010; 2005). Isso indica que a totalidade da forma musical, em larga escala, apoia-se em características intrínsecas de uma obra musical, percebidas por meio da escuta, e que a temporalidade da obra é um fator determinante na percepção da forma, isto é, do modo como as partes se organizam de maneira inter-relativa.

No âmbito desta pesquisa, então, optei por discutir, de modo geral, a respeito de como uma visão ampliada de forma musical, que não se atenha apenas à organização estrutural e temporal dos eventos sonoros e musicais, presta-se a abarcar aspectos inalienáveis de uma peça musical, que constituem sua identidade, e que, com base na vivência fenomênica dela, não podem ser deixados de lado. Por identidade, entendo as características que são capazes de individualizar uma obra em relação às outras e, mais ainda, que permitem a um ouvinte reconhecê-la como tal e não como outra. Trata-se, portanto, de discutir um conceito de forma musical mais amplo e profundo que apenas a organização estrutural e temporal de uma peça musical.

Para subsidiar minhas reflexões, utilizo como referencial teórico conceitos e autores da estética musical, história da música, poética musical, fenomenologia da música e filosofia da música. Os trabalhos dos estetas e filósofos da música e musicólogos Eduard Hanslick, Hugo Riemann, Enrico Fubini, Carl Dahlhaus, Lawrence Kramer, Peter Kivy e Lydia Goehr; alguns conceitos da teoria da formatividade do filósofo Luigi Pareyson; alguns conceitos sobre música e estética do filósofo Umberto Eco; conceitos sobre forma musical de Theodor Adorno; a

fenomenologia da música de Roman Ingarden e Alfred Schütz; e os escritos sobre poética e forma musical de Pierre Boulez (1925 – 2016), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), John Cage (1912 – 1992) e Luciano Berio (1925 – 2003). Parti de algumas ideias e conceitos que resumo aqui, brevemente.

A princípio, não pretendi conduzir uma exegese extensa e aprofundada do conceito de forma musical, pois isso fugiria ao escopo da tese, de discutir um modo de se compreender a forma musical na contemporaneidade, como elemento inalienável da identidade de uma obra, frente à variabilidade que a *performance* musical enseja. Para deixar mais claro, identidade pressupõe que haja características passíveis de reconhecimento e que são, de certo modo, perenes a certo objeto, e que permitem individuá-lo frente a outros objetos semelhantes. Como o fenômeno sonoro se esvai tão logo as ondas sonoras percam sua força, e considerando que há múltiplos influxos que podem interferir na *performance* de uma peça, é pertinente pensar como a forma musical, que é fator de organização estrutural e temporal de uma obra musical se relaciona à identidade de uma obra, que se deixa apreender na efemeridade dos sons da *performance*, com grande variabilidade entre uma *performance* e outra, mas que, ainda assim, conserva características que permitem reconhecê-la como uma certa obra em particular e não outra. Faço essas discussões à luz de Adorno, Ingarden e das práticas de alguns compositores, e de como isso surge nas minhas peças.

Porém, reconheço que reconstruir como esse conceito se consolidou no pensamento musical ocidental de origem europeia e sua relação com a prática composicional atual podem contribuir nesse sentido, para se pensar um conceito de forma que, embora corriqueiramente empregado, alcance um valor epistêmico mais sólido e atual. Como sabido, o conceito de forma musical surgiu a partir de demandas relativas à pedagogia e à análise musicais, além de ter participado do processo histórico de consolidação do conceito de obra musical (Burnham, 2002; Goehr, 2007; Hanslick, [1854] 2015; Giani, 2017).

No senso comum, o conceito de forma musical aparece sob duas instâncias: (1) forma enquanto estrutura e caracterização de tipologias estruturais ligadas à tradição da música tonal ocidental, e (2) um conceito de forma mais amplo, relacionado à própria obra musical, abrangendo todas as suas características organizativas e sensitivas disponíveis àquele que a frui para serem apreendidas, além do fato de que se trata de algo formado por alguém. Em comparação com outras formas de expressão artística, a definição de forma musical é mais complexa devido à natureza efêmera do som (um quadro, por exemplo, existe no espaço e persiste, materialmente, mesmo que alguém não o esteja vendo, e sua forma está expressa naquilo que está estampado na tela, nas cores, nas representações ou abstrações, no possível

conteúdo narrativo/representacional (ou ausência dele) etc., ao passo que as ondas sonoras se esvaem tão logo deixem de soar) (Kivy, 2002).

Em resumo, o impasse entre representação e não representação na música, especialmente no formalismo do século XIX, de Eduard Hanslick (1825 – 1904) e Hugo Riemann (1849 – 1919), derivava da dificuldade de delimitar o que a música expressa além dos próprios sons (Kivy, 2002). A ampliação do repertório de música instrumental não associada a textos ou liturgias acentuou o aspecto formal e as inter-relações entre as ideias musicais<sup>1</sup>. Por sua vez, a consolidação das formas tradicionais e suas diversas tipologias ocorreu entre os séculos XVII e XVIII, com a prática musical instrumental se emancipando como arte válida no contexto das sociedades europeias (Goehr, 2007; Burnham, 2002; Samson, 2001). A retórica, originária da literatura, foi amplamente utilizada para organizar o discurso musical, e a música tonalmente organizada estabeleceu um sistema de organização das alturas que apoiava a coerência musical do discurso (Kivy, 2002; Dahlhaus, 2009; Fubini, 2003). Já no século XIX, a prática musical instrumental se emancipou da prática vocal, e a figura do compositor se consolidou como artista que cria obras de arte. A individualidade e a singularidade do artista fizeram com que as formas tradicionais fossem testadas e modificadas, resultando em uma explicação teórica e estética da música. Finalmente, no século XX, essas tipologias formais se dissolveram em experimentações individuais, e a dissolução da continuidade proporcionada pelo sistema tonal criou a necessidade de novas concepções de forma musical, que pudessem se sustentar mesmo sem a base sistemática conferida pela tonalidade. Em alguns casos, compositores de vanguarda europeia da segunda metade do século XX passaram a pensar a forma musical como algo organizado a partir da estrutura intrínseca do som e, em outros, como consequência da organização dos parâmetros sonoros (Gout & Palisca, 1989; Fenlon & Wistreich, 2019; Samson, 2001; Teixeira & Ferraz, 2015). Mais contemporaneamente, Stockhausen e Boulez são exemplos de compositores que buscaram novas formas de organização musical. Stockhausen, por exemplo, concebeu a forma momento, caracterizada pela segmentação da continuidade e, em diversos casos, como em *Klavierstück I*, pela possibilidade oferecida ao intérprete de alterar a ordem formal percebida pelo público, enquanto Boulez propôs o serialismo integral, que expandia as ideias de organização das alturas para outros parâmetros sonoros. Por outro lado, a música experimental estadunidense, representada

---

<sup>1</sup> O conceito de “ideias musicais” é aquele pensado por Hanslick ([1854] 2015, p. 21-22), que diz respeito às formações sonoras de sentido puramente musical, isto é, que não referenciam qualquer conteúdo (sentimentos, conceitos, personagens etc.) que não seja a própria formação sonora e musical (um acorde, um motivo, um tema, uma melodia etc.).

por John Cage, enfatizou a experiência vivida do tempo e a participação ativa do ouvinte na escolha dos elementos do discurso musical que organizassem sua estruturação no tempo – se muito (Boulez, 1972; Stockhausen, 2009; Cage, 1971a [1937], 1971b [1957]; Nyman, 1999; Cook, 2004; Goehr, 2007).

Para argumentar a partir dessas ideias e realizar uma síntese que torne minha tese plausível, vou percorrer esse caminho, inicialmente, e, em seguida, vou às ideias de Adorno sobre forma musical, que se debruçam sobre esse conceito ampliado de forma musical. Adorno era ele mesmo compositor e conviveu com boa parte dos frequentadores dos cursos de verão em Darmstadt, na Alemanha. Sua figura central como pensador da contemporaneidade torna relevante suas discussões sobre como conciliar a obra de linguagem sem se deixar alienado na busca pela inovação, que são temas que sempre estiveram presentes dentre as minhas preocupações como artista.

Por outro lado, por compartilhar da visão de que a forma musical é algo que se apreende a partir da escuta, principalmente, as ideias do filósofo Roman Ingarden sobre como o fenômeno musical se constitui surgem como fundamentais, posto que ele discute o modo de existência das obras musicais, considerando a referida efemeridade do fenômeno musical. Ademais, Ingarden fala “de dentro”, isto é, ele mesmo era pianista e entendia de composição musical, de modo que se trata de alguém que entende o *mestiere* de maneira mais profunda e, com isso, propõe argumentos que não se furtam de discutir os aspectos técnicos do fazer musical (isso também vale para Adorno). Isto é, ele se ocupou de tentar definir como uma obra musical existe, não obstante sua materialidade se desfaça tão logo o som perca sua força e se torne imperceptível. Não trato de realizar uma revisão detalhada de seu texto, pois há trabalhos nesse sentido (Zangheri, 2018). O que fiz é buscar em suas ideias aquilo que julguei ser fundamental para a compreensão do próprio conceito de forma musical e, como contribuição própria, busquei atualizá-lo, ao demonstrar ser possível conciliar um repertório posterior às suas ideias, que lida com a noção de abertura, como pensada por Umberto Eco, se for considerado que seu objetivo era lidar com o fenômeno musical de um modo geral e não com um repertório em particular, apesar de suas análises terem tomado exemplos de um repertório tradicional.

Breve e sucintamente, recupero a noção de forma musical em suas origens na teoria musical do século XVIII, para demonstrar como esse conceito evoluiu e se ampliou para abarcar as experimentações formais de compositores como Boulez, Stockhausen, Cage e Berio. Desses compositores, também autores de textos sobre poéticas musicais, recupero ideias e conceitos que julgo serem interessantes para o debate que proponho, de pensar a forma na contemporaneidade.

Em seguida, discuto o conceito ampliado de forma para Adorno e traço paralelos entre esse conceito e duas de minhas peças – *Jogos Musicais* e *Visitação*. Aqui, o pensamento dele sobre forma musical e música embasa o cerne da discussão, especialmente sua abordagem dessa questão a partir de dualidades como “objetividade X subjetividade”, “particular X universal”, “individual X coletivo”. Do pensamento desse autor, busco entender os argumentos, fazer relações com o sentido estrito de forma musical, e como esse conceito se relaciona com os aspectos que conferem identidade (no sentido de algo que é singular e unívoco) a uma obra musical. Além disso, debato como equilibrar subjetividade e objetividade na composição musical, tendo em vista que uma obra musical, sendo algo disponível a múltiplos fruidores, é lida e interpretada – o que faz parte da natureza de obras de arte – e que, portanto, deve dialogar com seus ouvintes de algum modo. A meu ver, o conceito ampliado de forma proposto por Adorno, ao abarcar não apenas a distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais de uma obra, mas, também, tudo aquilo que na obra é formado pelo compositor e oferece nela a medida de sua singularidade, abre espaço para a questão da identidade da obra musical, uma vez que esse conceito fala dos elementos constituintes que são inalienáveis de uma certa obra específica, e que permitem ao ouvinte reconhecê-la como tal, não obstante as circunstâncias das *performances* dessa obra sejam muito distintas. Essas reflexões são provocadas por breves análises das minhas peças *Jogos Musicais* e *Visitação*, dos quais sublevo elementos que servem de ponto de partida para essas discussões.

Adiante, parto da minha peça *Folia* para discutir os aspectos relacionados à identidade da obra musical com base na fenomenologia de Roman Ingarden, principalmente, mas, ainda, de Alfred Schütz, bem como teço paralelos entre eles e alguns conceitos de Pareyson, Eco, Valério Fiel da Costa e, sobretudo, de Adorno. Busco demonstrar que o conceito ampliado de forma musical do pensamento adorniano se conecta ao conceito de identidade da obra musical como pensado por Ingarden, e que isso tem relação com a singularidade que uma obra musical apresenta. Ademais, como contribuição às ideias de Ingarden, discuto que a variabilidade é elemento fundamental de uma obra musical (um momento não-sonoro, nos termos de Ingarden), sobretudo quando são consideradas obras que têm a abertura (momentos de indeterminação) como elemento poético constitutivo. Neste ponto do texto, em especial, lido com ideias e conceitos que falam da estrutura do fenômeno musical e do modo de existência de obras musicais em geral, porém, não é meu objetivo discutir sua metafísica ou ontologia, ou tecer qualquer teoria nesse sentido, mas apenas entender, com base em Ingarden, como uma obra musical existe e como é possível, a partir disso, pensar a forma musical, sua identidade e sua singularidade, especialmente porque o fenômeno musical se assenta sobre o fenômeno

sonoro, cuja efemeridade enseja problemas filosóficos interessantes e complexos, que falam da natureza da obra musical.

Finalmente, realizo a análise das três peças que serviram de ponto de partida para as discussões de cada capítulo, mas, nesse ponto, com vistas a demonstrar como os conceitos que elaborei aparecem nas minhas peças, ainda que elas não tenham sido intencionalmente compostas para demonstrar a aplicação desses conceitos. Não são análises no sentido tradicional do termo, mas apenas modos de ilustrar como as teses elaboradas ao longo da pesquisa permearam a composição dessas obras, mesmo que de modo não deliberado, o que, a meu ver, aponta para a potência dos conceitos estudados, na medida em que aborda questões gerais, de obras musicais em geral.

Metodologicamente, realizei uma revisão bibliográfica narrativa sobre forma musical, fenomenologia da música e identidade da obra musical, que não visou a esgotar esses assuntos, mas apenas serviu para elencar conceitos e ideias que tinham pontos em comum e que poderiam subsidiar minha proposta conceitual, teórica e poética sobre esse tema. Ademais, para atingir tais objetivos, lancei mão do ensaio filosófico<sup>2</sup> como ferramenta metodológica para a construção da argumentação e formulação dos conceitos que proponho, porque essa forma textual e argumentativa confere liberdade ao pensamento e à concatenação de ideias, com fundamentação e valor epistêmico, sem se prender às amarras da metodologia científica comum aos outros campos da ciência. Ou seja, trata-se de uma metodologia que está adaptada ao objeto investigado, uma vez que o tema aqui tratado está permeado pela minha poética, que é particular e subjetiva, mas que lida com conceitos, práticas e conhecimentos objetivos, discutidos e operados por outras pessoas, em outros lugares, numa linguagem comum e compartilhada por meio das práticas e vivências musicais, além da cultura na qual me insiro. Não somente isso, mas este ensaio-tese é, ao mesmo tempo, uma combinação de metodologia, resultados e discussão, pois expõe o modo como cheguei àqueles conceitos e conclusões, direta ou indiretamente, demonstra os resultados de sua aplicação e discute as evidências levantadas, à luz dos fenômenos descritos e observados. A natureza da reflexão que proponho, embora tenda à generalização, pois é parte de um contexto epistemológico e acadêmico, não tem a pretensão

---

<sup>2</sup> “[...] o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (Adorno, 2003 [1911], p. 30). “O ensaio não retira a profundidade de suas investigações pela dominação do objeto, mas através da tentativa contínua de aproximação. A escrita ensaística se debruça sobre o objeto e retira suas reflexões da sua relação com ele, através de uma aproximação entre o pensamento e o objeto, por isso o ensaio é fragmentário na mesma medida que a realidade o é. O ensaio fala através de fragmentos, já que ele se move através de interrupções e desvios, criando uma forma de exposição marcada pela abertura e pela incompletude” (Santos, 2014, p. 96).

de abarcar todos os fenômenos similares, mas se presta a explicar, ainda que de modo provisório, um conhecimento válido sobre os fenômenos aqui analisados.

Por fim, minha abordagem poética revela o modo como minha subjetividade compreende os conceitos que uso, que são objetivos, e como essa dialética entre o que é fruto da minha reflexão individual e o que é compartilhado por mim com a comunidade acadêmica e artística, no meu pensamento poético, contribui para o debate em torno da forma musical e do fazer musical atual. Como dito, minha discussão aqui se propõe a uma síntese conceitual entre as ideias de forma musical e identidade da obra musical, numa perspectiva fenomenológica, sem perder o trabalho poético, do compositor, de vista. Disso, muitas arestas podem ter surgido e, tantas outras, podem ter permanecido não aparadas. Porém, não tive a pretensão de esgotar os assuntos, ou mesmo de me aprofundar em todas as tangentes e derivações da discussão principal, explícitas ou implícitas, que surgiram no decurso da pesquisa e da escrita desta tese. Certamente, há ideias que poderiam ter sido mais bem exploradas, aprofundadas e trabalhadas. Porém, toda pesquisa acadêmica tem escopo e finalidade, e, neste caso, o levantamento de questões, a proposta de reflexões e a síntese de alguns dos conceitos trabalhados correspondem a esse escopo e a esse fim. Como contribuições, também faz parte o levantamento de linhas de investigação, a partir da tese principal, que podem levar a esses aprofundamentos nessas tangentes.

## 2 ALGUMAS POÉTICAS DA FORMA MUSICAL

Primeiramente, quero esclarecer que não trato aqui de fazer uma exegese aprofundada e extensiva do conceito de forma musical, mas apenas de reconstruir, em parte, como esse conceito se consolidou no pensamento de alguns compositores do século XX, que julgo fundamentais para o modo como a linguagem musical se desenvolveu até hoje, e como essas ideias poderiam se relacionar à prática composicional atual. Esses compositores são Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Pierre Boulez (1925 – 2016), John Cage (1912 – 1992) e Luciano Berio (1925 – 2003), que, direta ou indiretamente, em confronto ou adesão às suas ideias, marcaram minha própria poética ao longo de minha carreira de compositor. O problema da forma musical, no âmbito da composição, é uma das tantas dificuldades técnicas<sup>3</sup> com as quais o compositor tem de lidar em seu fazer artístico e, nesse sentido, a proposta destas reflexões iniciais é pensar o problema da forma com vistas a atingir um valor epistêmico mais sólido e atual.

Como hipótese central para esta reflexão inicial, tenho que a forma musical é algo que se consubstancia a partir da estesia (percepção), ou seja, é *necessário* ouvir de fato uma obra musical para que se possa apreender a sua forma – ou seja, há nisso um aspecto fenomênico. Os estudos em cognição musical da Profa. Anna Rita Addessi (2010; 2005) a respeito da percepção da macroforma em obras pós-tonais sugerem que a percepção da forma musical, entendida como distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais de uma obra, embora possa ser observada de maneira espacial, através da partitura ou de análises gráficas do espectro sonoro de uma peça, quando realizada auditivamente, não se dá de maneira significativamente diferente entre músicos amadores e profissionais. Isso sugere que a macroforma se apoia em características intrínsecas de uma dada obra musical, cuja percepção dificilmente pode ser ignorada pelo ouvinte, não obstante a sua bagagem e experiência musicais, e é percebida como elementos sonoros inter-relacionados entre si, com uma distribuição temporal ao longo da peça, a partir da escuta. Ainda, sugere que as características da obra, isto é, suas formações sonoras e musicais desempenham um papel central naquilo que será ou não percebido pelo ouvinte, para além da possibilidade de que elas possam ser visualizadas espacialmente, e que a simples observação espacializada da macroforma de uma obra pode não guardar relação necessária com aquilo que se apreende a partir da escuta musical;

---

<sup>3</sup> A menos que o contexto enseje um sentido distinto, a palavra técnica aparece, nesta tese, entendida como “[c]onhecimento de como fazer e produzir coisas” (*Technê*, 1997).

desse modo, a temporalidade da obra, isto é, sua fruição no tempo, é também um fator determinante em relação a como a forma será percebida.

O conceito de forma musical pode ser postulado a partir de duas instâncias, a saber, (1) forma enquanto estrutura e caracterização de tipologias estruturais ligadas à tradição da música tonal ocidental, e (2) um conceito de forma mais amplo, mais próximo das ideias de forma em arte de um modo geral, logo, menos preciso, em termos musicais, que o primeiro, e que tem a ver com aquilo que vem a ser a própria obra musical, posto que se propõe a abarcar todas as suas características organizativas e sensitivas. Em outras palavras, um sentido *estrito* de forma musical e um sentido *amplo*. Supicic (1970, p. 149) nota que, embora o conceito de forma em sentido estrito seja bem-estabelecido, e se saiba exatamente do que se trata, que é como a palavra forma é utilizada para se referir às formas e tipologias formais tradicionais, no caso do sentido amplo, há sempre uma indefinição, especialmente em comparação com outros modos de expressão artística, cuja definição de forma, talvez, seja mais simples: as cores, as formas geométricas, as figuras representadas em um quadro, ou ainda, as palavras impressas sobre o papel, a disposição em capítulos, e a apresentação diacrônica dos conteúdos de uma obra literária, por exemplo, dizem respeito à forma (Kivy, 2002). A dificuldade em relação à capacidade da música para representar e conotar algo, historicamente, no que tange aos debates estéticos, provavelmente dificultou a própria delimitação do conceito de forma musical em sentido amplo, especialmente porque a onda sonora, elemento sensível e fundamental da experiência musical, evanesce após alguns segundos, a depender da acústica do ambiente e da fonte sonora. Talvez, somente mais recentemente, associada a poéticas que não tinham por escopo a produção de um objeto autônomo ao qual fosse possível atribuir a definição de *obra*, mas, pelo contrário, buscavam a produção de *performances*, de acontecimentos de natureza sonora, circunscritos a uma certa existência espaço-temporal (Goehr, 2007), é que tenha sido possível definir de maneira mais precisa que a forma musical, em sentido amplo, poderia consistir num objeto estético feito de som, com necessidades de coerência interna, ou seja, das próprias relações sonoras e musicais que aquele objeto engendra, sem qualquer necessidade referencial, e cujo valor formal persiste, de algum modo, para além da efemeridade do fenômeno sonoro.

O impasse entre representação e não representação na música, que no borbulhar do formalismo do século XIX se traduziu na possibilidade de que a forma musical (o arranjo estrutural produzido pelo próprio sistema musical então vigente, cujas funções derivavam das próprias funções associativas às quais a música se prestava (Kivy, 2002), além da ubiquidade do sistema musical vigente) fosse capaz de, ao mesmo tempo, ser forma e conteúdo, derivava

exatamente da impossibilidade de se delimitar o que é que a música expressa, para além dos próprios sons expostos ao ouvinte durante a *performance*. Abandonada a necessidade de representação ou de referencialidade, especialmente com a ampliação do repertório de música instrumental não associada a textos ou liturgias, o sistema musical e os modos de expressão em música se modificaram de maneira a acentuar o aspecto formal, em sentido estrito, e as inter-relações entre as ideias musicais. Isso passou, então, a ser considerado como presente nas características sensíveis e inteligíveis, desde que tal inteligibilidade se apoiasse nos fatores organizacionais intrínsecos e sustentadores de uma dada obra (Burnham, 2002).

Ademais, é preciso considerar que a noção de forma musical, até a sua sistematização no século XIX, deu-se muito mais a partir da prática composicional que por um corpo teórico de estudo sistemático de um conjunto de obras canônicas, uma vez que foi nos tratados de composição que começou a haver as primeiras referências a esse aspecto técnico-composicional, no final do séc. XVIII. Por exemplo, a forma *Allegro* de sonata, tipologia mais representativa deste século das Luzes, cuja estruturação sobreviveu, inclusive, às mais diversas transformações da linguagem musical dos séculos XIX e XX, consolidou-se como prática ao final do 18º século, embora somente tenha sido sistematizada como tipologia na teoria analítica somente no século XIX (Burnham, 2002). Tudo isso significa que o problema da forma musical migrou e se expandiu de uma necessidade técnica do fazer musical, como competências e habilidades que um compositor profissional deveria demonstrar, para uma explicação teórica e estética da música, cujas necessidades eram não apenas propor soluções ao problema de como se construir uma boa obra musical, mas de entender como uma boa obra musical é construída (Goehr, 2007).

Desse modo, a noção de forma musical como algo acabado e que diz respeito a um aspecto técnico do *mestiere* do artista-compositor está intimamente ligado ao conceito de obra musical, uma vez que a consolidação da teoria que sistematizou cânones poéticos e aspectos estéticos da prática musical, sobretudo, do final do século XVIII, não só teve um papel pedagógico, na formação dos compositores e músicos de então, mas também estabeleceu obras-exemplo, que eram objeto de estudo dessas teorias analíticas, como paradigmas de uma tradição musical que culminou no estabelecimento do conceito de obra de arte musical (Goehr, 2007; Burnham, 2002; Mozart, 2004; Grout & Palisca, 1989; Keefe, 2009).

Com o abandono progressivo do sistema tonal como modo de organizar a forma musical, a linguagem musical, paulatinamente, migrou de algo necessária e coletivamente compartilhada para algo dado a partir das propostas individuais de cada compositor frente às necessidades de uma sua obra em particular – uma abordagem já antecipada na linguagem de

muitos compositores do século XIX, em suas experimentações, como, por exemplo, na linguagem harmônica de Richard Wagner (1813 – 1883) e nos usos de escalas não ocidentais de Claude Debussy (1862 – 1918). Nesse sentido, a individualidade e a singularidade, isto é, seu modo particular de enxergar a linguagem musical, que o artista deveria impor à tradição por ele herdada da prática musical na qual se inseria fez com que tipologias formais fossem testadas e levadas ao limite, de modo que cada compositor, a seu tempo, introduzia uma modificação única em uma forma musical já existente, através da atividade e empenho de sua inventividade naquele fazer. Uma *baccarole*, por exemplo, conforme argumenta Carl Dahlhaus (2008, p. 27-28), era reconhecida, antes desse período de experimentações sobre a forma, por sua função (música para dançar), que era refletida em sua estrutura e discurso musicais, como a presença de padrões rítmicos em pés métricos e seu seccionamento em refrãos e versos, algo que não se verifica em uma *baccarole* de Frédéric Chopin (1810 – 1849), por exemplo, que é evidentemente permeada pela concepção do próprio compositor a respeito daquilo que uma *baccarole* seria para si. A música, historicamente, sempre esteve muito ligada a uma dimensão funcional, em que o compositor-artesão criava seu artesanato-música para suprir a necessidades sociais e culturais em que ela se fizesse necessária, para diversas finalidades, como nas cortes, nas cerimônias religiosas e nas paradas militares, por exemplo (Kivy, 2002). Entretanto, já no século XIX, no contexto da sociedade burguesa e industrializada, sob lógica em que o compositor é artista independente, um profissional liberal, e o uso de sua inventividade é livre, ligar-se a alguma das formas do passado associadas à música funcional servia para jogar com a realidade musical do ouvinte para fins expressivos (Dahlhaus, 2008). As soluções para os problemas musicais que o fazer impunha não eram mais de ordem funcional (por exemplo, uma valsa em compasso quaternário seria um erro grotesco), mas de ordem artística – uma obra que evocasse gestos de valsa, sem compromisso com o tempo ternário, por exemplo, seria aceitável, vez que sua função não é mais ser dança, mas ser obra de arte musical (Cook, 1987, p. 9-16).

A ideia de que as tipologias formais sejam formas estanques foi construída ao longo do século XIX, num contexto em que a teoria musical e a análise se desenvolveram e buscaram reafirmar a organização da música instrumental como algo capaz de se sustentar sobre as próprias relações musicais, sem referências externas ou representações. É neste contexto que surgem as teorias estéticas musicais de Eduard Hanslick (1825 – 1904) e as teorias analíticas de Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866) e Hugo Riemann (1849 – 1919), por exemplo, cujas aproximações com os estudos linguísticos, verificadas no uso de terminologias como “frase”, “período” e “sentença”, por exemplo, dão conta não somente da dificuldade ainda presente então de se emancipar a música e a linguagem musical da literatura e outras formas de arte,

mas, mais ainda, da dificuldade que a própria abstração da linguagem musical, especialmente da música instrumental, impunha, sendo necessário sempre recorrer a metáforas para se tratar de seus aspectos organizativos (Giani, 2017). Ademais, a própria crítica musical, à luz da ideia de que o artista-compositor criava obras de arte através do empenho de seu gênio, buscava cada vez mais atribuir às obras criticadas um senso de totalidade, unidade e de estrutura em larga escala (Goehr, 2007). Não somente isso, mas também os estudos das tipologias das formas musicais, que no começo do século XIX tinham uma função pedagógica que canonizava aquelas práticas para o ensino dos estudantes de composição – o que por si só poderia ter contribuído para a construção da visão de que a forma era vista como uma finalidade da construção de uma peça musical, e não como ponto de partida –, passaram a ganhar corpo como campos de pesquisa e objeto de estudo independente (Burnham, 2002, p. 880; Cook, 1987, p. 9-16).

Foi com a consolidação dessas tipologias que surgiu a noção de forma musical como um molde que o compositor preenche para compor música, e isso se dá paralelamente à afirmação do conceito de obra musical (Goehr, 2007). Isso é particularmente interessante, se considerarmos que, antes, aquilo que se concebe hoje, e, depois, se concebeu também no século XIX, como tipologia formal estanke foi derivada da incorporação de figuras de retórica da literatura na música, além das já mencionadas formas das músicas para dançar, pois essas figuras serviam de base para a articulação de ideias musicais que, em tese, seriam caracterizadas por afetos bem definidos (Teixeira & Ferraz, 2015). Uma vez que a prática musical baseada em afetos foi aos poucos sendo deixada de lado pelos compositores, seu lugar foi ocupado, em termos de estética e poética, por uma teoria da forma, exatamente porque o argumento (conteúdo retórico) foi abandonado, e sobrou o modo (forma) como tal conteúdo era manipulado pelos compositores. A conclusão (óbvia) dos teóricos musicais do século XIX, como forma de legitimar o discurso formalista para a prática musical de seu tempo, foi a de que os compositores do passado se utilizavam de formas fechadas e bem delimitadas, construídas para estruturar uma obra musical, sobretudo instrumental, sem referências a ideias não musicais, em que encaixavam os sons musicalmente organizados (conteúdos), com funções dadas segundo a lógica organizacional do próprio sistema musical. Nesse sentido, o formalismo teórico do século XIX se debruçou mais sobre o texto (partitura) e menos sobre a escuta (aspecto fenomenológico), o que denota nisso, também, uma vontade por durabilidade do fenômeno musical, algo necessário para a afirmação do emergente conceito de obra musical, cujas demandas passam pela noção de estabilidade, durabilidade e transcendência (Goehr, 2007). Essa consolidação da noção de forma estanke pode ser verificada, por exemplo, para além dos tratados de composição musical da época (e alguns mais recentes, como o do próprio

Schoenberg) nos currículos de ensino de composição musical dos conservatórios do século XIX, que ensinavam os estudantes a compor a partir de generalizações das formas utilizadas por compositores do passado (Burnham, 2002).

A teoria da forma de Heinrich Kristoph Koch (1749 – 1816), sendo pensada para o ensino da composição musical, propunha que o compositor deveria primeiro projetar a forma, para depois preenchê-la com as ideias musicais. A partir de suas análises de primeiro movimento de sonatas, aliadas à ideia de uma totalidade evidente da obra, em que as partes internas somente refletiriam uma totalidade ideal, Koch concebeu a primeira teoria analítica sobre a forma *Allegro* de Sonata<sup>4</sup> (Burnham, 2002, p. 887). Em seus tratados, Koch não considerou que essa macroforma acabada em si mesma, bem como a relação harmônico-melódica, fossem modos de mediação do discurso musical entre o compositor e o público (Teixeira & Ferraz, 2015; Rodrigues, 2017, p. 145), e, sim, modelos a partir dos quais um compositor deveria trabalhar (Burnham, 2002). Ainda assim, note-se que o diálogo entre o que o compositor propõe numa dada obra, em termos de linguagem musical, e a capacidade do público para absorvê-la aparecem como elemento central dessa relação, mesmo que o modelo fosse o fim do processo composicional, pois dele surge um ponto de comunhão entre o artista, que escolhe esse modelo formal, e sua recepção, que já conhece e reconhece o modelo. Ainda que, como no referido exemplo da *baccarole* de Chopin, houvesse sua necessidade individual de expressão artística, essa necessidade não tinha como escopo suplantiar a relação que ocorre entre a individualidade do compositor e a coletividade do público, mas antes, ao que me parece, tinha por objetivo reafirmá-la, na medida em que reinseria o compositor e suas inovações no contexto musical do qual ele fazia parte e o qual ele revisitava, mesmo que a partir de uma perspectiva inovadora.

Voltando aos estudos sobre a forma musical no século XIX, eles refletiam e buscavam legitimar concepções estéticas sobre a música e sua independência linguística em relação a conteúdos que não fossem estritamente musicais, e isso de fato contribuiu para a consolidação do conceito de forma musical em seu sentido estrito (como estrutura e organização do discurso), na medida em que o foco sobre o aspecto técnico da conformação formal tomou centralidade no campo de pesquisa teórico em música. Em *Do Belo Musical* (2015 [1854]), Hanslick vai contra uma concepção em que a música tivesse de se sujeitar à literatura para poder

---

<sup>4</sup> O nome Forma Sonata foi cunhado por Adolph Bernhard Marx e seus estudos sobre a forma se concentraram principalmente em torno da ideia de desenvolvimento musical, porém, Koch foi pioneiro no estudo dessa forma musical (Burnham, 2002, p. 887).

adquirir *status* de arte superior (como no sistema estético do filósofo alemão Georg F. W. Hegel, por exemplo) e pudesse, assim, ser vista como digna de sê-lo por suas próprias qualidades (Fubini, 2002). Ele concebe uma estética da música em que ela é um jogo de formas sonoras em movimento, sem se referir a nada que não seja estritamente musical, embora possa suscitar, ou sugerir, ideias não musicais, ou sentimentos (Hanslick, [1854] 2015). Seu pequeno tratado de estética musical vai na esteira de uma concepção da música como organismo vivo, que se desenvolve e em que cada parte desempenha uma função específica e vital para a sua sustentação – uma visão com muitos adeptos dos estudos formalistas da música (Kivy, 1993).

Por sua vez, as ferramentas analíticas de Riemann eram flexíveis e não tinham por objetivo demonstrar que os compositores do passado, tal como Beethoven, se apegavam às estruturas e deveriam ser fiéis a elas (mesmo porque o próprio Beethoven seria o maior contraexemplo), mas que suas estratégias discursivas se baseavam sobre uma lógica harmônica e funcional que, aos olhos de Riemann, era natural (Burnham, 2002). Entretanto, não se pode tomar as ideias de Riemann fora de seu contexto: é preciso considerar que suas ideias sobre a análise musical buscavam legitimar um discurso sobre a obra de arte musical enquanto digna de figurar no panteão das grandes artes. Então, afirmá-la por si mesma, construir uma teoria legitimadora de seus meios técnicos e afastá-la da necessidade de se apoiar na palavra para que pudesse ser significativa estavam na ordem do dia (Kivy, 1993, p. 344-348). Não é possível tomar a ideia de que a forma se dê de maneira estanque, como molde, conforme postula sua célebre concepção sobre a estrutura da frase em oito compassos, muito embora essa noção formalista tenha se propagado no meio musical. O objetivo de Riemann era, a partir da tradição, perceber padrões de consubstanciação da forma musical, sob uma perspectiva técnica (Burnham, 2002, p. 895). Todavia, a explicação organicista para a obra musical é fraca enquanto estética, conforme argumenta Peter Kivy (1993, p. 327-359), pois, sendo um organismo vivo, ela não possui qualquer valor epistêmico. Além disso, essa proposta organicista não é capaz de afastar a ideia de que a música mereceria ser vista como uma forma de arte inferior, dada a sua incapacidade de transmitir qualquer conteúdo, uma vez que a função de um organismo é ser/estar no mundo, e não mediar conceitos ou ideias, ou seja, ela não garante um valor intrínseco ao objeto estético musical uma vez que não se baseia nos aspectos formativos que concorrem para a sua existência.

Em minha experiência pessoal como compositor, aprendi e estudei as formas musicais do passado como se fossem esquemas ou “moldes” nos quais o compositor teria dentro a liberdade para preencher cada parte como achasse mais apropriado – e essa ideia está clara na própria objetificação conceitual dos modelos tipológicos formais contidos nos livros de análise

musical, para além da minha experiência individual. Porém, a meu ver (ressoando Dahlhaus, 2009), de fato o significado-esquema dessas formas advém de seus conteúdos específicos (frases, melodias, contraposição de texturas, etc.), que são capazes de concretizar a dinâmica de um dado esquema-forma em um significado musical que permita reconhecer esse esquema-forma como tal. Em outras palavras, um minueto se concretiza como tal não por ser dividido em três partes, sendo a terceira contrastante, e cada uma das partes, sempre repetida, mas pelos próprios elementos harmônico-melódicos que o compõem e que são, por *suas* qualidades, capazes de instanciar esse significado-esquema “minueto” – não é porque o minueto demanda uma dada configuração harmônico-melódica que se o compõe assim, mas é porque essa configuração é “minuetística” que se forma o significado-esquema (forma) minueto. Certamente, essas qualidades atribuídas a uma organização sonora são histórica e socialmente construídas, uma vez que o uso delas num determinado contexto impôs a essas organizações tais e quais características. Porém, considerando que isso já se realizou, é preciso considerar que determinadas construções melódicas, por se conectarem a essas tradições, conformarão certos sentidos musicais, mesmo que não tenham sido intencionalmente pretendidos pelo compositor. Isso, a meu ver, enriquece muito as possibilidades inventivas, porque permite jogar com as expectativas dos ouvintes que, ao ouvir uma determinada conformação sonora muito característica de um certo tipo de música (por exemplo, uma textura homofônica coral), pode esperar um certo desenvolvimento característico dessas ideias musicais, que pode ou não ser atendido pelo compositor, que pode, até mesmo, recontextualizá-lo para fazer emergir outros sentidos musicais e, assim, contribuir para a construção da linguagem musical ele mesmo.

Já no século XX, como a própria linguagem musical, as tipologias formais se dissolveram em experimentações individuais de cada compositor (e, apesar disso, é interessante notar que mesmo Schoenberg, por exemplo, tenha desenvolvido, em seu tratado de composição, ideias sobre as tipologias formais do passado) (Goehr, 2007). Essas tipologias foram progressivamente abandonadas sobretudo porque conectavam-se à lógica do sistema tonal, que não mais satisfazia, tecnicamente, às necessidades poéticas da música que se queria fazer nesse período (Fubini, 2002). Sem esse elemento de coerência, foi necessário buscar outros modos de gerar sentido musical. Uma decorrência desse movimento, ainda, foi o fato de que se caminhou em direção a uma ruptura entre aquilo que o compositor propunha, em termos de experimentação individual da linguagem musical, e o que o público recebia, sem a mediação da forma atrelada à prática da linguagem tonal.

A dissolução da continuidade *a priori* proporcionada pelo sistema tonal criou certa desordem em relação ao que havia antes, tanto do ponto de vista poético quanto estético, tendo

em vista que estava sob questionamento a presunção de que a arte musical deveria ser contínua, autorreferenciada, organizada e desenvolvida a partir de um ponto de partida (uma célula motívica ou rítmica), para que fosse bela. A continuidade diz respeito a como o tempo é significado na cultura ocidental – uma linha temporal e evolutiva – e, uma vez que o sistema tonal perdurou por tanto tempo na prática musical europeia, ele se tornou algo inerente a essa cultura musical.

Também no século XX, a partir de uma concepção diferente de temporalidade, fruto de um embate entre a noção fenomenológica de tempo, em que o tempo é encarado como tempo vivido e percebido, e aquela objetivista, das ciências empírico-matemáticas, em que o tempo é uma instância da dimensão física da realidade, somado ao advento das tecnologias que viabilizaram a música eletroacústica, surgiu a possibilidade técnica de se observar a matéria musical, que é também o som, em sua microtemporalidade, isto é, em sua composição espectral e ondulatória. Foi possível, a partir disso, repensar a macrotemporalidade (que diz respeito à duração dos eventos sonoros e musicais no discurso musical de uma obra) de maneira articulada à microtemporalidade (a como as ondas e harmônicos compõem um som) em um dialogismo que concebe essas duas temporalidades como complementares, haja vista que o microtempo comporia, a nível interno, o macrotempo, e aquele influenciaria na temporalidade deste (Rossetti & Ferraz, 2016, p. 60-61), num contexto já não tonal. Desse modo, o afastamento da ideia da forma como algo que se consubstancia a partir da vivência fenomênica, mas, por outro lado, é dado concreto do fenômeno musical, quer dizer, objetivo, e que pode ser medido e quantificado, abriu espaço para a divisão do conceito de forma em dois, como referido inicialmente. Essa divisão fica clara no ensaio sobre forma musical *Form in the New Music* (Adorno, 2008) escrito pelo filósofo Theodor Adorno (1903 – 1969), escrito para se dirigir aos compositores de seu tempo, no final dos anos 1970, em que ele contrapõe a noção formal técnica, que enxerga estruturas musicais, e a forma como o próprio som e suas qualidades sensíveis e inteligíveis, numa organização significativa estética ampla.

A chamada vanguarda europeia da segunda metade do século XX, aquela ligada aos festivais de verão em Darmstadt, na Alemanha, que tem como notórios representantes Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, passou a pensar a forma musical como algo a ser organizado a partir da estrutura intrínseca observada no próprio som (seus aspectos morfológicos), entendido numa perspectiva mais ampla não apenas como sons musicais, porque têm qualidades específicas, como altura definida, por exemplo, mas num contexto em que qualquer som poderia ser musical, potencialmente, se tomado num contexto musical e trabalhado musicalmente. O próprio som poderia, então, fornecer as normas lógico-organizacionais para a estruturação dos

eventos sonoros e musicais de uma peça, na medida em que fornece todo o material pré-composicional e as formas de tratamento e variação desse material, intrínsecos à morfologia do próprio som (concepção poética musical chamada de *isomorfismo* por Rossetti e Ferraz) (Rossetti & Ferraz, 2016).

Esse tratamento isonômico dos parâmetros musicais permitiu conceber a forma musical numa chave estruturalista em que forma e coerência se constroem a partir do desenvolvimento das potencialidades intrínsecas do próprio material musical inicial, quer a nível de microestrutura quanto de macroestrutura. Nesse sentido, o discurso musical poderia se desenvolver a partir de instâncias internas da organização estrutural dos próprios elementos sonoros e musicais da obra, sem que se fosse necessário recorrer a formas e tipologias formais musicais em que o discurso musical estivesse estabelecido *a priori*, o que possibilitaria ao compositor inventar as configurações formais de acordo com as necessidades temporais e expressivas coerentes com o próprio material sonoro e musical à sua disposição.

Sobre essa conformação continuada entre os aspectos morfológicos e a forma musical, Stockhausen pensava que a forma surge do tempo, e compreendia o tempo como algo intrínseco à natureza sonora, dados os limites físicos da percepção humana. O som de altura definida se caracterizaria por uma frequência cuja oscilação da onda é regular; já um ritmo, percebido como algo definido no tempo, se acelerado, a partir de dezesseis ciclos por segundo, passaria a ser percebido como som de altura definida; o ruído, por sua vez, apareceria quando a(s) onda(s) que caracteriza(m) um som se dessem a partir de ciclos irregulares. Para ele, então, a forma musical poderia ser constituída a partir da distensão dessas propriedades intrínsecas de um som (tomado como fundamento de uma peça) em um plano de larga escala, como se ele contivesse em si características e variabilidades capazes de estruturar uma peça (Rossetti & Ferraz, 2016; Stockhausen, 2009).

Outrossim, tal visão de Stockhausen sobre a forma musical também poderia ser entendida como representação estrutural, mas não da estrutura de um conceito ou ideia não-musical, mas da estrutura do próprio som, que distendido ou comprimido, passa a ser ouvido como som (ou ruído) ou forma musical. Ou seja, aquilo que só é possível de se perceber em estúdio, que é a temporalidade distendida ou comprimida de um som ou ruído, a partir de manipulações com equipamentos de gravação do som, dados os limites da audição humana, serve como base para a distribuição diacrônica dos eventos sonoros de uma peça, ou ainda, para a conformação dos elementos sonoros e musicais, como gestos melódicos, tema, frases, seções etc. Essa perspectiva assinala que “[...] agora temos uma situação na qual a composição ou decomposição de um som, ou a passagem de um som através de diversas camadas de tempo,

pode ser o tema em si, dado que por tema queremos dizer o comportamento ou vida do som” (Rossetti & Ferraz, 2016, p. 81). Portanto, resta clara a adoção de uma concepção de forma musical que buscava se justificar de dentro para fora, isto é, apoiada sobre os fenômenos acústicos compreendidos pelo som, sem recorrer a justificativas apoiadas na tradição do fazer musical, num sistema musical comum ou numa linguagem sistemática compartilhada (Berio, 2006, p. 9), que parece ter sido substituída por um modo de tratar o som, em vez de um modo de estabelecer relações hierárquicas entre eles. É preciso notar que essa é uma conclusão particular de Stockhausen, que não necessariamente se alinhava às demandas, por assim dizer, do que os diversos atores envolvidos na prática musical a seu tempo reconheciam, de modo mais amplo, como linguagem musical, o que se traduz, a meu ver, como afastamento das práticas musicais compartilhadas, de uma linguagem musical comum aos artistas e ao público, em prol da inauguração de um movimento poético centrado no indivíduo.

Ao mesmo tempo, Stockhausen, a partir de noções formais anteriores a ele (Kramer, 1978, p. 179), concebeu a forma momento, que tem a descontinuidade como paradigma e se caracteriza pela ausência de funcionalidade entre as partes acabadas e sucessivas que compõem a obra pensada a partir dessa lógica. A noção de que todas as partes pertencem a uma única e mesma obra, em sua proposta, dar-se-ia por uma conexão tênue de analogias entre elementos constitutivos que articulam as ideias, ou de modo mais radical, por uma justaposição entre elementos contrastantes. Note-se aí que a escuta tem papel fundamental para a constituição da forma musical, pois se baseia na intencionalidade (no sentido fenomenológico) do ouvinte, que se prepara para ouvir uma obra musical com começo e fim, e que tenha alguma coerência, mas não a partir de uma necessidade intrínseca que o material impõe enquanto desenvolvimento orgânico e coeso. Nessa nova proposta (de ruptura com a organicidade original do conceito de forma, como discutido) a seu tempo, então, o papel do ouvinte na constituição da forma musical ganhou destaque relativamente ao papel anterior, no qual a forma aparecia mesmo como traço objetivo (pertencente ao objeto), como elemento apenas a ser descrito, mas não reconstituído. Ademais, vê-se que a concepção de forma musical na poética de um mesmo compositor (no caso, Stockhausen) passou por variações que tinham a ver com a busca por respostas ao problema da forma musical nesse contexto em que as soluções – novamente – pareciam muito mais individuais que coletivas.

Por sua vez, Boulez argumentava que uma solução possível para o problema da forma musical passaria por uma concepção de temporalidade dos elementos que criasse hierarquização sobre um material já elaborado (série). Esse princípio hierárquico não obedeceria a nenhuma lei absoluta, mas seria relativo ao contexto em que os diversos elementos

estariam organizados temporalmente. E essa lei organizadora – não obstante qual fosse – teria o poder de conferir organicidade a essa organização hierárquica exatamente porque se tornaria um ponto de referência a partir do qual o todo se orientaria. Nessa chave de leitura, em música, forma e conteúdo, portanto, seriam inseparáveis, na medida em que os conteúdos, quando estruturados, fariam surgir a globalidade da peça, pois assumiriam funções relativas a partir das quais emergiriam os sentidos musicais, num vínculo entre as partes e o todo, e vice-versa. Em uma analogia: uma palavra, embora possa possuir um significado compartilhado e denotativo, dado por seu uso comum, poderia adquirir um sentido completamente diferente quando utilizada em um contexto diferente Boulez (1972, p. 30-31, 34) (tal como pensado nos movimentos da poesia concreta, contemporânea à Boulez, que buscava exatamente essa recontextualização da linguagem e do léxico, como modo de fazer surgir novas possibilidades de significado).

Ainda, para Boulez,

[...] basta, para instaurar essa hierarquia [da série], uma condição necessária e suficiente que assegure coesão do todo e relações entre as partes” [pois] “[o] universo da música, hoje, é um universo *relativo*, no qual as relações estruturais não são definidas de uma vez por todas segundo critérios absolutos; elas se organizam, ao contrário, segundo esquemas variáveis (Boulez, 1972, p. 34).

Os critérios absolutos aos quais se refere Boulez seriam a música tonal e sua organização sintática e harmônica, que era dada *a priori*, era herdada pelos compositores e compunha o espaço artístico no qual a inventividade composicional poderia se movimentar. Por outro lado, na música da década de 1970, à qual se refere o compositor francês, a adoção arbitrária de qualquer critério organizador é relativamente absoluto, isto é, vale, de maneira total e completa para a obra em que é adotado, mas não *necessariamente* para outras obras. Ou seja, reforça-se a solução individual para o problema da forma, mais uma vez, porém, avança-se: a solução é particular de uma obra em específico. Essa postura, ainda, é paradoxal, no sentido de que propõe uma solução para a estruturação da forma musical que se pretende relativa e única para cada obra, mas que ele exorta como sistema a ser adotado por outros compositores, como modo de superar a multiplicidade de propostas poéticas existentes a seu tempo (Boulez, 1972). Ademais, sua proposta isolava a obra em relação ao contexto histórico musical no qual ela e o seu compositor se inserem, uma vez que ela se fecha em sua própria experimentação da linguagem musical, sem diálogo com as realidades sonoras e musicais que a cercam. Por mais inventivos que Beethoven, Mozart e Bach, por exemplo, fossem em relação à linguagem musical na qual transitavam, havia sempre um conjunto de elementos potentes, em termos de sentido musical, aos quais eles se associavam, para, ao mesmo tempo, deixar sua inventividade se abrir a novas possibilidades de organização da linguagem musical por cada um herdada, sem, contudo, se

perderem diante do contexto musical no qual se achavam inseridos, o que, penso, colocava suas obras sobre pontos de tensão e equilíbrio entre a necessidade do indivíduo de expressão artística e as demandas, por assim dizer, da recepção de suas obras por uma música que fosse inteligível e fizesse parte da tradição musical de seu tempo.

Alternativamente a essa visão estruturalista, representada aqui nas ideias de Stockhausen e Boulez, houve uma concepção heteromórfica da música, isto é, aquela na qual o tempo é entendido como descontinuidade, e que propôs que a estrutura musical seria experienciada de maneira independente e não condicionada à estrutura do som (Rossetti & Ferraz, 2016, p. 61-63). O maior exemplar dessa visão é o compositor italiano Luciano Berio, que, a princípio, já desacreditava de que fosse possível alguma forma de agrupar as diferentes correntes composicionais do século XX num todo comum (Berio, 2006, p. 1). As microtemporalidades e as macrotemporalidades não coincidiriam, nessa concepção heteromórfica, porque a percepção de eventos sonoros e musicais possíveis, que é aquela a nível macrotemporal, estaria sujeita aos limites físicos e biológicos do ouvido humano, que seria incapaz de perceber os ritmos internos que as ondulações sonoras produzem, que é um dos fundamentos da visão isomórfica da forma musical; ou seja, não seria possível, durante a escuta, perceber o princípio organizador numa peça construída a partir de uma visão isomórfica da música. Assim, por mais que haja congruência entre aquilo que ocorre microtemporalmente, no âmbito espectral de um som, e aquilo que ocorre macrotemporalmente, nas formas e estruturas sonoras e musicais de uma peça, subsiste uma superposição de temporalidades, o que faz com que a coincidência entre a estrutura inaudível (microtemporal) e aquela audível (macrotemporal) seja circunstancial e não necessária. Desse modo, haveria naturalmente um heteromorfismo intrínseco à música, em que uma temporalidade não estaria necessariamente condicionada à outra, não fazendo sentido, pois, pensar que a forma musical global devesse, para ser coesa, refletir necessariamente os aspectos internos da morfologia sonora.

Ainda, como dito, Berio duvidava da possibilidade de se agrupar a própria história da música num todo coerente, como “[...] uma enorme construção protetora [...]”. A alternativa, para ele, era enxergar os eventos históricos como “salas” nas quais entramos e saímos para observar o que há dentro, e isso reflete sua visão de que a micro e a macrotemporalidade da obra, não necessariamente, podem acomodar a extensão uma da outra, isto é, a morfologia do som, embora possa oferecer princípios organizativos do material sonoro, não necessariamente aparece de modo claro na obra. Sua proposta, assim, revelava-se mais fragmentária e descontínua, algo que pode ser ouvido, inclusive, em obras suas como a *Sinfonia*. As ideias que

originam as inovações que enxergamos historicamente, portanto, antecipam a própria história e, assim, compõem essa fragmentariedade<sup>5</sup>.

Ainda para Berio, isso se relaciona à sua visão de que o compositor, a seu tempo, tivesse à disposição para a invenção musical todo o repertório da música e todas as suas práticas musicais e modos de organizar os sons. Uma “livraria [...] que se espalha em todas as direções; ela não tem *antes* nem *depois*, nem lugar para guardar memórias. Está sempre aberta, totalmente presente, mas esperando por interpretação”<sup>6</sup>. Essa aproximação da história da música, ou das variadas práticas musicais, foi para ele fonte de motivação inventiva e, principalmente, de expressão de sua subjetividade, pois era acessada e interpretada por ele, que a ressignificava em modos particulares e atuais de estruturar a música – a sua música. Essa visão, como se vê, é diferente daquela de Boulez ou Stockhausen, pois não prefere a sistematização e a continuidade histórica de práticas e tradições<sup>7</sup> (refletida na vontade desses dois compositores de oferecer um modo definitivo de organizar e estruturar a forma musical como alternativa às saídas individuais que vicejavam a seu tempo), mas incentivava o acesso livre e inventivo ao legado musical, seja qual fosse.

Ademais, essa recusa de Berio de uma continuidade histórica também aparecia em sua rejeição em enxergar a música a partir de uma chave de leitura linguística, especialmente falando-se em termos de significante e significado (Berio, 2006, p. 11). Isso porque, em música, é muito difícil definir o significado, ainda que seja possível estabelecer um significante. E um significante sem significado seria algo vazio de sentido – o que a música não é. O significante, Berio argumentava, embora não tenha significado, tem um sentido, uma vez que revela uma organização relacional e interna capaz de denotar ordenação e coerência, mas, por outro lado, não é capaz de produzir nem metalinguagem nem se referir, de modo análogo às palavras, a algo preciso, compartilhado e de significado estrito. Essa organização e coerência advêm do fato de que “[...] toda obra musical é um conjunto de sistemas parciais que interagem entre si, não apenas porque estão ativos ao mesmo tempo, mas porque eles estabelecem um tipo de reciprocidade orgânica e instável”<sup>8</sup>. Quer dizer, os elementos sonoros e musicais numa peça,

---

<sup>5</sup> No original: [...] a huge, protective building [...]; rooms (Berio *passim* 2006, p. 2-3; tradução minha).

<sup>6</sup> No original, [...] library [...] spreads out in all directions; it has no before and after, no place for storing memories. It is always open, totally present, but awaiting interpretation (*Ibid.*, p. 9; tradução minha, grifos originais).

<sup>7</sup> Por “práticas e tradições”, refiro-me às noções de herança historicista de filiações a escolas de composição como continuidades do fazer musical em tempos e contextos históricos muito distintos.

<sup>8</sup> No original: [...] every musical work is a set of partial systems that interact among themselves, not merely because they are active at the same time, but because they establish a sort of organic and unstable reciprocity (*Ibid.*, p. 12; tradução minha).

para Berio, estariam organizados de maneira referencial a si mesmos, mas não necessariamente a objetos não musicais, e daí restaria a dificuldade de se estabelecer o significado em termos análogos à linguagem. Essa imprecisão, a meu ver, é justamente o que permite a riqueza de sentidos que uma obra musical pode alcançar, na medida em que não se compromete com um único modo de leitura, tal qual um texto científico ou jornalístico, por exemplo, mas expande as abordagens, inter-relações possíveis e a constituição de leituras plausíveis para uma mesma obra.

Outro aspecto interessante do pensamento heteromórfico de Berio é sua definição de tradução. Para ele, a tradução, também entendida como sinônimo de transcrição, é “[...] assimilar elementos de experiências passadas e alheias”<sup>9</sup>, pois “[traduzir] implica interpretação”<sup>10</sup>. Portanto, a tradução não diz respeito à fidedignidade da conservação do texto original, ainda que essa possa ser uma atitude poética legítima. Antes, traduzir seria “[...] um ato de demolição construtiva”<sup>11</sup>, que permitiria ressignificar aquilo que é traduzido e transcrito – um processo que implica “[...] não apenas interpretação, mas também processos evolutivos e transformacionais”. Ainda, para ele, seria o melhor modo de se falar sobre música, pois o sentido do texto traduzido se ampliaria, ao invés de se perder na tradução. Essa perspectiva poética é, para mim, particularmente cara, pois muitas de minhas peças mais recentes, sob influência das audições das músicas de Berio, partem dessa estratégia de apropriação de sonoridades alheias, de outras práticas musicais e compositores, para as ressignificar em contextos distintos, capazes de propor novas experiências sonoras sobre algo já conhecido e reconhecido. Ademais, embora Berio transpareça sua visão particular a respeito da música e do seu modo de se apropriar individualmente da linguagem musical, aquilo que propõe transparece não uma ruptura em relação à tradição musical, num impulso refundador da linguagem, como aparece, a meu ver, em Stockhausen e Boulez, mas, antes, propõe revisitar o contexto musical, seja da tradição, seja o atual, para com ele manter um diálogo prolífico, com vistas a ser inventivo, mas não estéril; ser transgressor, porém não vazio; ser inovador, contudo, sem abandonar o que a linguagem musical das múltiplas práticas existentes nos legou.

É digno de nota, também, que o pensamento de Berio tenha sido marcado por asserções contraditórias e paradoxais. Isso aparece na ideia de “demolição construtiva” e, também, no próprio oxímoro “lembrar-se do futuro”<sup>12</sup>, que ele usa para explicar suas

---

<sup>9</sup> No original: [...] *to assimilate elements from past and foreign experiences* (Berio, 2006, p. 39; tradução minha).

<sup>10</sup> No original: [...] *implies interpretation* (*Ibid.*, p. 31; tradução minha).

<sup>11</sup> No original: [...] *an act of constructive demolition* (*Ibid.*, p. 45; tradução minha).

<sup>12</sup> No original: [...] *remembering the future* (*Ibid.*, p. 45; tradução minha).

concepções sobre tradução e apropriação de materiais musicais, próprios e alheios. Isso demonstra sua predileção por aquilo que não é explícito, por aquilo que desafia a lógica clássica, que esgarça a teleologia, que opta pelo fragmentário, pelo conotativo e pelo paradoxal, além de claramente propor que o futuro se constrói a partir da apropriação reconfigurada do passado. A partir disso, ele considerava a música num patamar mais alto, em termos de possibilidades de sentido, em comparação com outras linguagens artísticas que têm o significado das palavras como elemento fundamental da construção de seu sentido, como a literatura, cujo aspecto semântico compartilhado das palavras amarra a expansão dessas possibilidades de significação (é possível encontrar exemplos na literatura de autores que buscaram ultrapassar essas limitações, como na já referida poesia concreta, por exemplo, o que só reafirma a existência dessa limitação). Isso me é particularmente caro, em termos de poética musical, pois abre possibilidades interessantíssimas de ressignificação da linguagem musical experimentada corriqueiramente, seja ela qual for, para propor aos ouvintes um ponto de vista singular sobre a escuta de determinadas construções sonoras e musicais às quais ele possa, eventualmente, achar-se habituado.

Ademais, tendo a concordar com as reflexões e argumentos de Berio sobre a fragmentariedade da linguagem musical, dos sentidos possíveis e das práticas musicais, bem como da falta de significado específico da música. A meu ver, suas colocações reforçam o fato de que a forma musical precisa ser tomada a partir de uma compreensão ampliada, não limitada apenas à distribuição e inter-relação temporal dos eventos sonoros e musicais, dado que, nem sempre, o desenvolvimento, a variação, o aspecto sucessivo, ou mesmo a simultaneidade, são qualidades valorizadas como fundamentais por todos os compositores, sobretudo após o abandono do sistema tonal. Obras foram e são formadas a partir de visões muito distintas de temporalidade e organização das estruturas musicais e, por essa particularidade, ensejam uma concepção formal distinta e ampla.

Retomando a discussão sobre o estruturalismo musical em Boulez (Boulez, 1972, p. 81-82), houve a proposta do serialismo integral – técnica que expande as ideias de organização das alturas da técnica dos doze tons de Schoenberg para outros parâmetros sonoros – como técnica composicional. Sua ideia era que essa forma de organização não fosse arbitrária, embora tivesse um aspecto processual ensejado pela determinação da série. Ele se baseava em um conjunto de propriedades observáveis nos próprios sons para originar a série e, por consequência, uma dada obra, de modo que o trabalho composicional implicava em analisar e abstrair essas propriedades, ainda que com rigor metodológico em relação às características organizadoras dessas propriedades. Isso visava, ainda, a produzir um conjunto de possibilidades

sonoras para uma dada obra que fosse estruturalmente coerente e válido, com uma lógica de sustentação intrínseca, de modo que a obra produzida não se resumisse a uma escolha congenial dos materiais musicais e modos de organizá-lo que não fosse justificada sistematicamente pelo compositor (algo que a tornaria incoerente sob o ponto de vista formal e estrutural). Nota-se, portanto, de sua parte, uma vontade de um sistema que se definisse por uma certa automaticidade do sistema musical, justificada a partir da naturalidade fenomênica e física observável no próprio som, com vistas a subtrair ao máximo quaisquer voluntarismos e soluções próprias arbitrárias. Nesse sentido, o sistema musical preconizado por ele nasceu de uma observação empírica do fenômeno sonoro, com ferramentas extraídas sobretudo da física e da matemática, capazes de obter do fenômeno acústico leis de organização do sistema musical que se sobreporiam, em sua proposta, à construção cultural da estética e congenial das poéticas. Essa objetividade, a meu ver, esconde o fato de que tal abordagem foi inventada por ele de modo arbitrário, porque, aquilo que transparece em sua visão é que se tratava de algo do nível da descoberta de uma teoria científica, da descrição de um fenômeno da natureza, sobre o qual o pesquisador que descobre não tem a ingerência senão de descrever; porém, em arte, a anulação da subjetividade do artista não parece ser possível, justamente por não se tratar de aspectos da natureza, mas do modo como um sujeito concebe a natureza (no caso da música, os sons) para dela extrair algo de expressivo e humano, e esse modo de encarar a realidade é tanto individual, porque é a solução proposta por um indivíduo para um modo específico de expressão, quanto coletiva, dado que fala a outros indivíduos que vão receber esse modo de conceber a realidade e que têm sentidos para apreender a forma como o artista impôs sua subjetividade sobre a natureza por ele organizada, como expressão que se torna linguagem, justamente pelo meio de acesso aos aspectos da natureza moldados serem compartilhados como características intrínsecas dos seres humanos.

Sobre o serialismo integral, o compositor e pesquisador Jorge Luiz de Lima Santos (2015, p. 785), em seu trabalho sobre o espaço sonoro em Boulez, afirma que “[...] o serialismo integral como princípio composicional contribuiu para reforçar o caráter arquitetural e organicista da composição em que todas as partes parecem integralmente unificadas por um princípio ordenador [...]”. Porém, nesse modo de organizar uma peça, haveria a saturação do espaço sonoro em virtude dos limites da capacidade perceptiva ativa do ouvinte para organizar aquilo que escuta e entender que se trata de uma obra serial integral, isto é, de perceber a série, pois é muito complexo isolá-la a partir da escuta. O serialismo integral, técnica composicional que é, funciona, a meu ver, como elemento norteador da constituição do discurso sonoro e musical buscado pelo compositor e, mais ainda, como chave de leitura para a obra, já que

oferece as regras e normas, de maneira explícita, a partir das quais seus materiais são variados e a constituição da própria globalidade (forma musical) da obra é concebida. Do modo como fora concebido por Boulez, o serialismo integral refletiu sua vontade de sistematização do fazer composicional para, até mesmo, aliená-lo de interferências arbitrárias, que poderiam comprometer o uso sistemático da série. Porém, essa sistematização não garantiu a unidade sonora pleiteada, justamente por conta do referido fenômeno de saturação, que não deixa ouvir o princípio unificador. Dessa forma, a técnica, contraditoriamente, produz o efeito oposto ao buscado.

Ademais, Boulez reconhecia que, na música serial, as dinâmicas desempenhariam um papel fundamental na constituição da forma, especialmente naquilo que concernia às cadências. Dada a ausência intrínseca de direcionalidade provocada pelo excesso de informações que o tratamento serial estrito dá às alturas (Souza, 2015), a dinâmica em *decrecendo* criaria um sentido cadencial, segundo ele, e marcaria, assim, o fim de uma frase e o início de outra, por exemplo. É curioso notar que isso deriva do uso tradicional desse tipo de recurso de associação do fim de frase com uma diminuição da dinâmica – “técnica do *fading*” (Boulez, 1972, p. 128; grifo original) – ainda que de maneira sutil, de modo que, mesmo numa música não tonal, considerando o uso comum, é possível obter-se tal resultado fraseológico explorando-se as dinâmicas para que tal variação no volume de som imprima sobre uma harmonia, *a priori*, estática (não direcional), um sentido fraseológico que produza alguma direcionalidade (no caso, de finalização de uma ideia musical). Apesar desse movimento de Boulez em direção um novo – a seu tempo – modo de organizar a linguagem musical, recursos historicamente consolidados, como o gesto cadencial, tinham espaço, o que reforça minha ideia de que, embora a proposta de uma inovação linguística possa guardar algum caráter de ruptura em relação às práticas vigentes num dado período, a remissão a padrões de organização da linguagem dados pela tradição, ou pela linguagem coletivamente compartilhada num certo contexto histórico e social, impõe-se como limites a essas inovações e, por isso, a tentativa de uma inovação total é impedida por tal aspecto coletivo imbricado na linguagem musical.

Isso se conecta, ainda, à ideia de Boulez (1972, p. 128) de determinação, que diria respeito exatamente àqueles usos de determinadas estruturas musicais que, de alguma forma, conectam-se à tradição em virtude do uso comum que tais estruturas têm nessa tradição. Para ele, a linguagem musical nova a seu tempo (e, nesse sentido, a forma musical) deveria primar pela coesão, a fim de superar a problemática de se estar obrigado a se associar à tradição, necessariamente, para que uma determinada estrutura musical fosse compreendida. Como dito, seu desejo era de que o discurso musical pudesse ser compreendido de maneira autorreferencial,

isto é, com sentidos musicais emergentes no contexto musical da própria obra na qual se encontra inserido (Boulez, 1972, p. 129). Embora tenha sido legítima sua tentativa de, nesse sentido, superar a tradição, isso esbarrou na recepção das inovações, que não se dão na mesma velocidade e amplitude pensadas pelo compositor em seu isolamento, ainda que ele tenha sido capaz de produzir ampla influência sobre seus sucessores. O resultado disso, a meu ver, foi o isolamento da inovação técnica em relação à capacidade das obras serialistas de se conectar com os ouvintes, cuja recepção da expressividade é mediada pelas tradições e usos comuns da linguagem. O tempo da superação das práticas, conforme se vê na história da música, dá-se em longos períodos, sempre empurrado pelas inovações individuais sobre a linguagem musical, a bem da verdade, mas, também, a partir das demandas, por assim dizer, que a recepção impõe a essas ampliações dos usos da linguagem musical, e não como processo de ruptura, mas como modo de inovação e reapropriação daquilo que é a prática vigente.

Por mais que Boulez procurasse extrair do próprio som (ou das relações existentes entre as notas de um acorde qualquer, por exemplo) leis sobre os fenômenos acústicos que pudessem organizar seu sistema musical, essa almejada naturalidade não deixava de se traduzir como vontade e necessidade de organização dos sons com uma finalidade inventiva. Nesse sentido, a aparente não arbitrariedade de seu sistema não é menos arbitrária que a adoção de uma forma esquemática consolidada na tradição, por exemplo, já que ambas, por sua finalidade, se apoiam nessa mesma necessidade de organização que perpassa as diversas práticas musicais e é inerente ao fazer, ao inventar música (do mesmo modo ainda poderia citar o uso do I-Ching por Cage, ou a adoção de um texto literário por Franz Liszt, por exemplo). Dito de outro modo, é através dessas diversas formas de organizar os materiais sonoros, da aplicação de princípios organizativos, que um compositor pode transformar os meros sons, destituídos *a priori* de sentido musical, ruídos no mundo, e suas qualidades, em sons musicais ou musicalmente significativos.

A forma musical, em sentido estrito, a meu ver, não interessa a Boulez senão como resultado do sentido artístico que se deseja imprimir num determinado trabalho técnico, e enquanto resultado dessa impressão artística sobre a própria técnica. A discursividade, dessa forma, não emergiria como categoria de elaboração dos materiais musicais ou mesmo de sua organização temporal, que obedeceria a princípios explícitos dentro da técnica composicional dele, todos derivados do modo como ele concebe seu serialismo. Isso significa que o emprego das mais variadas técnicas de elaboração e variação do material musical engendradas por sua abordagem técnica serial dariam conta de produzir formas (formações) musicais cuja temporalidade está necessariamente implicada como fator a ser considerado para tal elaboração.

Ainda, a predileção de Boulez por tratar o aspecto diacrônico e a discursividade musical – a sintaxe musical – a partir da requalificação de categorias como *polifonia*, *monodia*, *heterofonia* e *homofonia* (Boulez, 1976, p. 115), que embora, de algum modo, se conectem, pela forma, às práticas tradicionais da música pré-tonal e tonal, distendiam temporalmente suas técnicas conformativas do material musical e das ideias musicais e, portanto, visavam a construir uma certa discursividade, que não necessariamente se relacionava à noção de discursividade do classicismo vienense, por exemplo, mas que poderia ser compreendida como diacronismo (evolução de ideias musicais no tempo) e sincronismo (apresentação de ideias musicais no tempo). A globalidade entendida como dramaticidade e narrativa não surgia na técnica de Boulez como modo prioritário de organização do discurso musical e tampouco de uma descritividade possível em sua música, pelo contrário, ela apontava para a elaboração de estruturas musicais a partir de uma lógica musical, e é isso que emergiria (ou deveria emergir) na globalidade da obra. O objetivo, assim, de tal busca estruturante era exatamente aquele de conferir algum grau de lógica num uso completamente novo, em relação ao passado, para o modo de se estruturar um objeto estético feito de sons. Isso é verdadeiro também para a música de John Cage (Goehr, 2007) e de outros compositores ditos experimentalistas. Assim, a filiação de Boulez à tradição, no caso do uso de conceitos tradicionais ressignificados para tratar de seu serialismo, a meu ver, teve a intenção apenas de estabelecer uma comunicação com outros atores musicais, mas não necessariamente de dialogar com a recepção de suas obras, posto que o uso dessas técnicas tradicionais se achava perpassado pelo modo de organização serial, que turva a percepção dos usos dessas técnicas.

Embora haja similaridade entre a vanguarda ligada aos cursos de verão de Darmstadt e o movimento musical, surgido após Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos da América, ao qual se atribui o nome de experimentalismo, especialmente naquilo que diz respeito à centralidade do processo criativo, em termos técnicos e estéticos, muitas vezes ocupando o lugar da própria obra, e no qual as experimentações de indeterminação são exploradas amplamente, a vanguarda se via muito mais como continuidade de uma certa tradição musical – a alemã, afirme-se – que como representante de uma ruptura (Nyman, 1999, p. I-II) – e acredito ser criticável essa filiação, posto que, a meu ver, ela existe muito mais como concepção filosófica e poética que do ponto de vista musical. Talvez, a distinção mais notória entre os dois movimentos seja exatamente a preocupação em torno do objeto estético “obra musical”: havia para o movimento de música experimental estadunidense uma primazia do *momento* em detrimento da fixidez e da durabilidade da obra musical, pois consideravam que cada momento é único, irrepetível e apreciável por si mesmo, sem que haja a necessidade de se

compreender os processos de sua produção e as (possíveis) relações entre os diversos momentos, conforme devêm. Havia, portanto, uma vontade de distanciar-se da compreensão vanguardista europeia objetificada da obra musical, em que a valorização da identidade da obra se traduzia na precisão da execução e da possibilidade de que as diversas execuções fossem o mais fidedignas o possível ao texto musical.

A forma musical, naquele contexto, seria, na concepção do movimento experimental, “tempo programado” (Wolff *apud* Nyman, 1999, p. 11), isto é, o horizonte de eventos possíveis engendrado em uma obra musical/*performance*, já prescrita em termos de operações que o *performer* deveria realizar para fazer emergir um objeto estético musical específico. Para esse grupo de compositores estadunidenses, dentre os quais destaca-se Cage, dever-se-ia enfatizar mais o aspecto vivido do tempo, isto é, sua dimensão fenomênica. Nesse sentido, o tempo/forma seria dado a partir do engajamento dos ouvintes com a *performance* por eles vivenciada, percebido em perspectiva, em contraponto às vivências não performáticas pré- e pós-audição. Dessa forma, essa vivência não poderia ser objetificada, uma vez que cada *performance* seria única e irrepetível. Disso decorre que, nessas obras, o *performer* era chamado a participar, muitas vezes de maneira inventiva, de modo muito mais amplo e radical, especialmente em comparação àquela música na qual todos os eventos estariam precisamente notados (Nyman, 1999, p. 11-14).

Falando especificamente da música de John Cage, havia de sua parte um controle “formalístico” que permitia liberdade às relações sonoras: através do uso de métodos particulares (operações do acaso), materiais e forma (compreendida como continuidade), ele chegava a uma lógica organizacional do discurso musical, ou ao menos, uma lógica que produzisse um resultado discursivo, isso em virtude do equilíbrio entre redundância e novas informações conferidos pela estrutura que guiava a apresentação dos eventos sonoros musicais de uma sua peça/*performance*, ainda que a sua ênfase fosse sobre a experiência e não sobre a estrutura. Havia nele uma preocupação não somente em naturalizar o tipo de intervenção que seu arranjo de processos criativos causava sobre o som, ainda que pregasse a necessidade de se valorizar o som em seu aspecto mais natural, quase cru, mas, do ponto de vista da forma, ele procurava evidenciar que não fazia parte de suas preocupações a construção de uma forma musical em termos estritos, isto é, um objeto com divisões segundo as funções que cada estrutura musical desempenha num discurso muito bem acabado e definido. As coisas deveriam emergir e ser apreciadas segundo as suas qualidades mais autoevidentes. As peças não deveriam ser peças, no sentido tradicional do termo, mas deveriam ser modos de fazer emergir o som para que ele fosse apreciado em sua presença e inteireza em relação a si mesmo (Goehr, 2007).

Nessa perspectiva, o sentido estrito de forma musical perde completamente o seu sentido, o que exige um passo na direção de que a forma musical seja mais que apenas a mera distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais (para não mencionar a possibilidade de uma estrutura pré-moldada); a dificuldade, a meu ver, é conceber a possibilidade de que haja alguma identidade em obras desse tipo, visto que essa noção é elemento importante na tradição musical na qual o ocidente se insere, especialmente porque fala-se de obras musicais que são reconhecidas como objetos particulares e específicos, não obstante sejam vivenciadas em circunstâncias (*performances*) completamente distintas.

Essa visão, bastante interessante, que retira, de certo modo, o peso da figura do compositor sobre o trabalho do intérprete, e mais, liberta o ouvinte para que estabeleça com a obra o contato que mais lhe parecer apropriado à sua apreciação, rompe, em certa medida, com a tradição musical de concerto de origem europeia, pois, nela, os papéis de cada ator (compositor, intérprete e ouvinte), ao menos a partir do século XIX, estiveram sempre muito bem definidos, inclusive segundo uma certa etiqueta para se frequentar os eventos musicais. Contudo, tal ruptura não é completa, pois o próprio Cage se irritava com os intérpretes quando eles não executavam uma sua peça do modo como ele a havia concebido (Goehr, 2007). Por outro lado, a seleção que o compositor faz dos sons e eventos sonoros possíveis no contexto de uma dada *performance* envia a percepção do ouvinte, uma vez que limita para ele o que pode ser ouvido ou não. Não trato de deslegitimar a proposta de Cage, pois suas contribuições às poéticas que o precederam permeiam o fazer musical atual e têm importância nesse contexto, mas trato apenas de dizer que, não obstante essas propostas apareçam como modo de democratização radical do fazer musical, o artista (compositor) impõe, mesmo de modo não intencional, sua vontade sobre a vontade dos outros envolvidos (o *performer* e o ouvinte), na medida em que, para se ouvir uma sua invenção é preciso se sujeitar às suas prescrições contidas na obra, do contrário ouve-se outra coisa. É possível notar, portanto, que, apesar da proposta de repensar os papéis dos diversos envolvidos com a produção, perpetuação e fruição do repertório musical de concerto, a prática composicional de Cage ainda se achava permeada pelo papel que esse ator acumulou ao longo da história da música no ocidente.

As experimentações com relação à forma durante o século XX se deram, aparentemente, sobretudo em relação ao material fundamental da música, que são o tempo e o som, através da reificação do objeto sonoro, permitida pelas técnicas fonográficas, ou ainda, pela mudança na concepção sobre a própria dinâmica do tempo, que ou seria visto objetivamente, como uma abstração quantificável matematicamente da duração dos fenômenos, ou enquanto organização cognitiva da realidade, dada a partir dos engajamentos e

desengajamentos da intencionalidade do ouvinte com a obra/evento musical. A respeito da reificação, é interessante notar que o advento do fonograma elevou o patamar de objetificação da obra musical, iniciado com a estabilização do conceito regulador desse conceito, na medida em que o fonograma torna um objeto físico não só o aspecto físico da música, que são suas vibrações sonoras, como também seu aspecto temporal, uma vez que reproduz, com suas limitações, o registro de uma *performance* musical que, sem a gravação, seria única e irrepetível (Volgsten, 2015, p. 224). Há que se considerar, contudo, se a possibilidade de reprodução de uma *mesma performance* musical se dá nos mesmos termos a cada reprodução, uma vez que as circunstâncias da escuta se acham modificadas, quer pela escuta pregressa da mesma obra, quer por questões mais mundanas, como a qualidade do aparelho de reprodução, por exemplo.

A meu ver, e por sua vez, a recepção certamente desempenha um papel fundamental no modo como uma dada estrutura musical é percebida em seus sentidos musicais, uma vez que as obras, ainda que sejam conformadas de modo a dispor suas estruturas sonoras e musicais com possibilidades limitadas, e às vezes específicas, de interpretação, a audição é aspecto incontornável da experiência musical e, portanto, a compreensão de uma dada estrutura musical de uma obra como tendo um ou outro sentido depende não só dessa estrutura ter qualidades próprias que se deem a serem lidas deste ou daquele modo, como, também, da capacidade dos ouvintes para lidar com o modo como ela se apresenta e se deixa ler, para que, dessa feita, a partir dela, o ouvinte possa perceber relações de sentido possíveis, seja com a própria obra ou com outras obras com as quais ele tenha tido contato. Outrossim, tradicionalmente, a música tonal e modal foram (e, em certa medida, ainda são) os aspectos da recepção de obras musicais que guiaram a escuta dos ouvintes no ocidente, por estarem presentes no diversos contextos sociais nos quais a música era vivenciada, como os cultos religiosos, a vida cortesã, a ida aos teatros e salões burgueses etc.; no século XX, os movimentos de ruptura se confrontaram com o poder dessa experiência acumulada ao longo de séculos, e a colocação dos indivíduos, os compositores, no centro desse processo de confrontação, impôs dificuldades à linguagem musical que deixaram legados até hoje, especialmente no que tange às propostas individuais para se resolver o problema composicional da forma musical, num contexto em que o diálogo parece corrompido, justamente porque cada um deve propor uma solução única e individual para essa questão.

Ainda, como digressão, não discutirei aqui a possibilidade de que um discurso completamente baseado na indeterminação, ou seja, num afastamento radical da tradição, possa se sustentar por si mesmo diante de uma audiência formada pela mediana das escutas musicais de ouvintes que têm contato com diversos tipos de prática musical, pois não é o caso de se

discutir a eficácia discursiva das obras musicais em função de como a obra soa para o ouvinte médio. Entretanto, é interessante, poeticamente, a proposta de se variar, numa mesma peça, entre determinação e indeterminação, até mesmo num sentido pedagógico para a escuta musical mediana, em que a alternância entre o reconhecer e o conhecer, o retórico e o transgressor possam convidar o ouvinte a escutar de maneira atenta, porque a peça lhe oferece determinados pontos de apoio que comungam com as suas experiências de escuta, ao mesmo tempo em que lhe tira as referências, numa abertura para o ainda inaudito.

Pelo dito até aqui, gostaria de considerar a seguinte ideia: a forma musical é algo que se consolida não *a priori*, isto é, por imposição prévia do compositor, mas, sim, *a posteriori*, a partir da escuta dos elementos estruturantes organizados pelo compositor em seu discurso musical, porém, que somente são significados enquanto tal a partir da escuta – ao menos, num contexto não tonal, em que todas as possibilidades historicamente tentadas na linguagem musical estão à disposição do compositor atual. Isso fica mais transparente se considerarmos que as tipologias formais não eram de fato estanques, mas modelos de estruturação do discurso, ligadas à retórica, ao convencimento do público com relação ao discurso musical que o compositor queria construir, e que raramente se encontram no repertório exemplos fidedignos dessas tipologias formais conforme estabelecidas em manuais de forma musical – reforça essa noção a organização do discurso musical e do ensino de composição baseado durante mais de 150 anos na *Affektenlehre* [Teoria dos Afetos], que organizava a gestualidade, a forma e estrutura musicais em função dos sentimentos que cada uma delas seria capaz de expressar, para formar diversas figuras de retórica (Paddison, 2010, p. 128). O compositor impõe ao ouvinte o modo como as ideias musicais lhe serão apresentadas, mas as relações que podem ser construídas entre os elementos musicais que compõem uma dada obra, a fim de que emerjam seus sentidos musicais, depende da escuta, de alguém que correlacione para si aquilo que o compositor lhe propôs. Isso significa que, embora os limites das relações possíveis estejam dados pela obra, a partir das escolhas composicionais iniciais do compositor, segundo as qualidades sonoras e musicais que a obra oferece ao ouvinte para que ele possa formar uma compreensão sobre ela a partir dessas qualidades (Kivy, 1993; Eco, 2005), faz-se necessária uma ação que vise à compreensão dessas qualidades sonoras e musicais para que uma certa obra se sustente como tal, e ambas são complementares entre si (ou seja, é preciso que haja plausibilidade entre o que a obra apresenta e o que o ouvinte entende do que ouviu).

Para especificar o que quero dizer por “iniciais”, refiro-me às escolhas que um artista faz que norteiam a invenção de uma nova obra; porém, reconheço que existe uma processualidade envolvida na concepção de uma obra musical (bem como de uma obra de arte

em geral), cujo “[...] tentar, portanto, dispõe de um critério indefinível, mas sólido, o pressentimento do resultado, o presságio do sucesso, a antecipação da realização, o adivinhar da forma” (Pareyson, 1997, p. 74). Isso significa que produzir uma obra é inventar tanto o processo quanto a forma processada. Ou seja, não é que a forma já esteja pronta internamente no artista, e que, portanto, o processo não tem nada de inventivo; na verdade, ele sempre tem: combinar cores não combinadas, sons não combinados, estruturas ainda não pensadas, porque são todas necessárias à obra em formação, que se descobre formando. Com essa concepção, evita-se o problema de que a forma, uma vez acabada, já esteja dada e não requeira, portanto, a sua execução: a execução faz parte do processo de formação da obra, é intrínseco a ela. Uma peça musical pressupõe ser tocada, quer por um instrumentista ou aparelho eletrônico, de modo que o próprio fazer, o inventar o modo de fazer (Pareyson, 1997), já prevê as limitações impostas pela execução, e isso condiciona também a forma da obra a ser formada, sua invenção.

Mesmo um som analisado em seu aspecto morfológico para que dele se extraia alguma relação intrínseca capaz de organizar a macroforma de uma obra, a conformação das diversas estruturas menores, a organização das relações de alturas, durações etc., fala dessa decisão inicial a que me referi, que organiza o ato composicional e, por conseguinte, a própria composição segundo essa ordem. Isso não exclui a possibilidade de que “acidentes” possam ser incorporados durante o processo criativo, de modo que algumas estruturas contempladas na obra ao longo do processo não estejam relacionadas a essas ideias, mas que há sempre alguma ideia norteadora da conformação do material composicional, seja ele de ordem afetiva, lógico-matemática, estética ou funcional, ou tudo isso junto. Isso apenas reitera a cantilena que diz que “música é tempo organizado”, basta estar consciente de que essa organização é dada por alguém que organiza algo em algum tempo e lugar.

Aquele abandono progressivo de uma concepção esquemática da forma para se concentrar na organização técnica dos modos de conformação dos elementos sonoros e musicais numa composição, sendo que o discurso, por sua vez, ficaria assentado sobre a necessidade de variação do material sonoro exposto inicialmente em suas potencialidades, abriu espaço para que a macroforma, em sentido estrito, não fosse, nesse íterim do século XX, tratada como um aspecto necessário, ao menos não numa visão serialista integral da música, e sim como aspecto resultante da congregação de eventos sonoros e musicais variados dispostos temporalmente. Por exemplo, a peça *Le Marteau Sain* de Boulez não tem por característica ser diacrônica do mesmo modo que uma forma *Allegro* de sonata. Diversamente, nessa obra, a exploração do material elaborado da série integral, com vistas a esgotar suas potencialidades, não se ocupa de organizar a distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais segundo uma

lógica variacional ou desenvolvimentista para gerar uma dinâmica de contrastes de tonalidade, de temas (ou grupos temáticos) ou de harmonia. Portanto, vê-se nela essa concepção de forma que se dissocia das dinâmicas articuladas das grandes formas tradicionais ligadas ao sistema tonal, numa proposta inovadora, a seu tempo, da linguagem musical e de modo bastante sistematizado, embora não esquemático.

Ainda, se a formas e tipologias formais musicais do passado não era ponto de partida para o compositor, mas de chegada, havia, então, uma tensão entre a expectativa do ouvinte e aquilo que ele ouvia, expectativa essa que era conformada a partir de sua experiência e vivência musicais com discursos musicais genéricos baseados em um “drama” harmônico que culminava nas tipologias formais, e aquilo que o compositor propunha em termos de experimentação dentro dessas formas. A forma final, então, fruto desse jogo de expectativas, se consubstanciava a partir da escuta musical, que poderia confirmar ou frustrar a expectativa do ouvinte em relação à forma que esperava ouvir. Isso leva a crer que a configuração dessas tipologias formais musicais, de um ponto de vista estritamente teórico, fossem arbitrárias em relação ao fenômeno, na medida em que tentavam impor *a priori* algo que se dá *a posteriori*; isto é, quando ouço uma obra chamada Sonata e a analiso procurando uma forma *Allegro* de Sonata esperando encontrar uma dinâmica entre dois grupos temáticos que são elaborados numa seção de desenvolvimento, e, depois, recapitulados na tonalidade inicial da peça, mas não encontro tal dinâmica, esse descompasso só existe porque espero encontrar algo que deveria ter sido o objetivo do compositor, que era de escrever de fato uma sonata, mas a forma que se me apresenta é outra exatamente porque, para o compositor, tal modelo não era prescritivo, mas apenas um ponto de partida cuja forma final, que é a própria obra por ele criada, somente seria abstraída como tal a partir da escuta. Na atualidade, as expectativas da recepção musical, a meu ver, podem ser acessadas por meio do diálogo com a realidade musical atual, seja ela qual for, e com a tradição da música na qual um compositor se insere – algo que Berio deixa entrever em seus textos.

Do mesmo modo, num contexto musical contemporâneo em que não há mais formas e tipologias formais na prática musical composicional de concerto, ou ao menos, tais formas não são utilizadas de modo ostensivo e ubíquo, a forma musical é melhor entendida definida a partir da escuta musical. As expectativas do ouvinte, permeadas pela história da música inteira, mas, principalmente, pela expectativa de ter uma experiência musical, mesmo que ela ainda corresponda a ouvir um certo drama harmônico, são convidadas a se expandir para novas modalidades de escuta, algumas que requerem, inclusive, sua atuação mais participativa. Hoje cada parâmetro musical pode ser pensado como condutor do discurso

musical (Rossetti & Ferraz, 2016), e a atestação de que um dado parâmetro tem prevalência sobre outros em relação a como se estrutura o discurso musical de uma obra, isto é, sua forma, só se dá se, a partir da escuta completa da obra, um dado parâmetro foi tomado pelo ouvinte como organizador da escuta. Evidentemente, o compositor pode jogar com essa expectativa quando, por exemplo, nomeia sua peça com um nome atrelado a uma forma do passado (concerto, por exemplo), mas que aquilo que se ouvirá seja ou não uma forma do passado somente poderá ser verificado a partir da escuta da obra. E mais: o compositor pode sugerir para o ouvinte modos de se ouvir uma sua dada obra, sugerir parâmetros aos quais o ouvinte deveria se apegar para atribuir sentido aos eventos sonoros e musicais, ou mesmo convidá-lo a trilhar seu próprio caminho de escuta.

Num contexto musical mais livre de uma limitação como a do sistema tonal, o conceito de forma se amplia e o pensamento formal surge da aplicação de energias<sup>13</sup> modeladoras a partir de instâncias heterogêneas de conformação. Quer dizer, existe uma energia conformadora (a vontade de expressão do artista) que visa atribuir forma à matéria amorfa (som e tempo), mas é a dinâmica entre essas duas instâncias, a forma enquanto energia conformadora e a matéria amorfa, que possibilita a coesão em um todo indissociável e dialético forma-matéria: a coesão energética do material sustenta a forma que a matéria amorfa toma, e a forma condiciona e arranja a coesão energética do material amorfo conformado. As potencialidades do material demandam que ele seja formado de uma dada maneira, enquanto a própria forma conduz o modo de formá-lo. “A forma, portanto, é resultado de um processo de individuação, cuja importância é voltada principalmente ao processo que resulta em uma determinada estrutura” (Rossetti & Ferraz, 2016, p. 67-68).

Ao mesmo tempo, pensando na intencionalidade da escuta musical, essa energia dispõe, de maneira singular, qualidades sonoras e musicais que são particulares de uma dada peça, que podem ser apreendidos e compreendidos pelo ouvinte, e que dizem respeito à singularidade de uma peça particular e não de outra. Dito ainda de outro modo, o ouvinte ouve aquilo que foi formado pelo compositor e que está na obra, e a partir disso, constrói relações com ela, que consideram sua experiência musical prévia, ou mesmo outras experiências de vida.

No caso da música, a percepção do todo sensível que conforma uma obra musical somente é possível a partir da escuta completa dela, após o último elemento sonoro e musical que a compõe; do contrário, resultaria uma segmentação desse todo, e tal segmentação poderia

---

<sup>13</sup> Aqui, entendo energia como uma tendência a um dado estado de coisas.

influenciar a percepção final da forma, vez que a escuta de um elemento sonoro e musical pode alterar retrospectivamente o sentido musical de outro (Meyer, 1956, p. 38). A determinação de sentidos que podem ser atribuídos de maneira plausível (porque fundamentados em elementos constitucionais da obra ouvida) a uma determinada obra só é possível quando a experiência auditiva dela se livra de sentidos que são mais contingentes, provisórios e imediatos a partir da escuta, sejam eles hipotéticos ou evidentes, pois até que a obra seja ouvida até o final, qualquer evento novo pode alterar as relações de sentidos que são dados contextualmente entre os elementos que a constituem, durante sua escuta.

Ademais, a compreensão de uma obra musical implica necessariamente em atualizá-la enquanto *performance* interna que imita, que reproduz aquilo que é percebido no momento da vivência do fenômeno musical, já que a obra musical, durante a *performance*, se apresenta enquanto sucessão de eventos sonoros e musicais que requerem do ouvinte uma escuta atenta, mas também a atribuição de sentido em retrospectiva, de um lado, e em expectativa, de outro, de modo que o discurso musical somente se desenha para ele a partir dessa atualização interna e espontânea que é feita durante e, sobretudo, ao final da audição da peça (Paddison, 2010, p. 141).

Há que se considerar ainda que o ouvido ocidental é condicionado pela tradição a buscar um sentido dramático nas obras musicais, pois a noção de direcionalidade, progressão, continuidade e descontinuidade são características não somente da nossa música, mas das artes ocidentais de um modo geral. Narrar faz parte da nossa cultura: os mitos gregos, os diálogos platônicos, as óperas do *stile rappresentativo* e o drama dos romances oitocentistas são exemplos disso. A cultura de narrar permeia nossas relações com o mundo e, sobretudo, com as artes. Surge no século XX, contudo, uma tendência à fragmentação, que entendo ser a exacerbação da descontinuidade, um esfacelamento mesmo dessa tendência narrativa<sup>14</sup>. E, nesse sentido, a forma-momento, como pensada por Stockhausen, por exemplo, seria uma ruptura em relação a essa lógica narrativa, e uma ruptura dessa dimensão é confrontada a todo momento com a expectativa do ouvinte em ouvir um drama musical toda vez que ouve uma peça. Isso denota que a forma musical não depende exclusivamente das decisões do compositor e do modo como ele formou uma peça, mas está conectada intimamente à estesia, à percepção, à audição da obra, sempre em relação ao contexto da própria obra e à experiência musical de

---

<sup>14</sup> A respeito da dificuldade do ouvido ocidental em lidar com a ruptura em relação ao drama, cf. Kramer, 1978, p. 191.

quem ouve. O compositor fornece os motivos, por assim dizer, mas a abstração deles, num sentido total e correlacionado, fica a cargo do ouvinte<sup>15</sup>.

Se o perceber pressupõe uma intencionalidade subjetiva da vivência do objeto, essa *performance* é, de certo modo, um formar, uma atitude poética que transpassa o mero perceber, um perceber ativo que põe em ato a autonomia do objeto “obra musical” e o reconstitui em sua (per)formatividade. Está implícito, portanto, que as qualidades formais pertencem ao objeto em sua autonomia, mas a operação formante e constituidora da forma depende de ato intencional do sujeito que o percebe. Isso não significa que o fruidor seja coautor, mas que a obra musical engendra, em sua autonomia, que ela seja atualizada pelo fruidor, que ela seja chamada à sua presença para que seja vivificada, atualizada, significada e reconhecida como tal, com sua objetividade e qualidades (Pareyson, 1993).

Isso fica mais claro na música que sofreu influência de Anton Webern (1883 – 1945), pois ela propõe ao ouvinte novas estratégias de articulação da forma musical, em comparação com a tradição tonal, conferindo ao ouvinte certa autonomia na fruição da obra. Essa autonomia implica ao ouvinte, muitas vezes, a interação com a obra para que os eventos sonoros e musicais emerjam, a exemplo do modo como Webern articula sua *Klangfarbenmelodie*, que requer uma escuta capaz de reconstituir o perfil melódico engenhosamente distribuído pelo orgânico instrumental. Do ponto de vista da forma, em sentido estrito, tal abertura (entendida aqui como o convite à atuação do ouvinte diante de uma obra esfacelada), como a nomeia Umberto Eco (Eco, 2005, p. 181), pode ficar comprometida por uma estesia acostumada ao diacronismo ou a uma teleologia do discurso (um ouvinte conservador poderia se encontrar em dificuldades diante de uma obra formada a partir dessas premissas, por exemplo). De qualquer modo, essa autonomia convida o ouvinte a experimentar uma postura ativa de escuta, no sentido de atribuir sentidos e estabelecer conexões, tanto entre elementos sonoros e musicais da própria obra quanto com sua própria experiência no âmbito sonoro.

Uma vez prejudicada a lógica do sistema tonal, a dinâmica continuidade-descontinuidade, presente nas relações tonais, tornou-se mais complicada, dado que essas relações são significados musicais também contextuais, e a compreensão musical se dá a partir

---

<sup>15</sup> Isso se relaciona à ideia de Pareyson (1997) de que a obra precisa ser executada para ser vivida em sua plenitude de sentidos e potencialidades. Embora ela “nasça executada”, isso quer dizer que a execução é parte essencial das obras de arte, mas o ato executivo depende do contato do fruidor com ela, que é capaz de apreender aquilo que ela apresenta, constituir as relações que ela sugere, sempre em relação com sua própria experiência prévia, tanto artística quanto não artística.

da cultura musical, tomada como natural (ou pré-crítica), e posto que um mesmo estímulo sonoro pode ser tomado a partir de pontos de vista distintos contextualmente, de modo a ser interpretado com base em sua função usual dentro de uma dada prática musical (Meyer, 1956, p. 46). A produção de continuidade requereu a geração de contextos de significação das funções musicais que funcionassem para as estruturas sonoras e musicais de uma dada obra em particular, isto é, que fossem capazes de produzir, com a mesma força, a continuidade que o uso corrente e ubíquo do sistema tonal impunha a uma música tonal. Vê-se, então, que a ruptura produzida pelo progressivo abandono do sistema tonal, e a emergência de numerosas formas de organização dos espaços frequenciais (técnica dos doze sons, uso de escalas modais e exóticas, decomposição do espectro sonoro, dentre outras) representou também uma ruptura na concepção esquemática da forma musical, o que ensejou a necessidade de novas concepções de forma musical que dessem conta de abarcar essas novas propostas de organização da temporalidade dos eventos sonoros e musicais e da discursividade das peças, muitas vezes particulares para uma dada peça.

Como dito, a meu ver, as poéticas dos referidos compositores de quem trouxe aqui algumas ideias, requeriam, ainda que nem sempre de maneira proposital, uma participação ativa do fruidor/ouvinte na escolha de elementos a partir dos quais seria possível seguir o discurso musical. Mais uma vez, isso demonstra que, para eles, as noções de hierarquia atreladas àquelas da tonalidade não mais faziam sentido como estratégia de escuta e fruição, pois, como dito, é possível ao fruidor/ouvinte tomar qualquer elemento da obra como ponto de referência, ou ainda, todos eles ao mesmo tempo, numa textura, para a compreensão dela. Embora a obra possa demandar ser lida de uma tal maneira (com ênfase num tema, acorde, textura etc.) – e isso, na música, é particularmente verdadeiro, dado que os sons se apresentam sempre em eventos em sucessão e, para serem constituídos como continuidade e ruptura exigem um esforço mnemônico e compreensivo ativo por parte do ouvinte/fruidor (Seincman, 2001, p. 31-38) – o ato de ler a obra, porém, é atividade do sujeito e, nesse sentido, conecta às ações do fruidor/ouvinte em seu ato de leitura, ainda que o compositor possa ressaltar intencionalmente determinadas estruturas e formações musicais que, segundo o critério formativo adotado para uma sua obra em específico, se fazem necessários para que ela se configure na escuta de um modo particular e não de outro. O compositor pode sugerir modos de escuta para o ouvinte, dependendo do que ressalta e deixa mais evidente para ele numa sua peça. Existe, então, uma dialética entre a realidade formada da obra e a leitura que se faz dela, o que não significa que o fruidor/ouvinte componha a obra junto do compositor, mas que ele dialogue com aquela realidade da obra, já prevista em sua configuração plena, contendo tudo quanto deve conter para

ser como é, inclusive partes que preveem que ela soe diferentemente a cada *performance*, como no caso de obras conformadas a partir da indeterminação. Essa dialética pode ser resumida a colocar em ato a execução da obra, que é característica fundamental de toda e qualquer obra de arte, pois uma obra é feita para ser executada (Pareyson, 1997), fruída, ouvida, e, a depender do tipo de obra, a ser fruída de uma determinada maneira imposta pelas próprias limitações físicas do meio do qual o artista se vale para produzi-la (por exemplo: uma sinfonia clássica, tradicional, demanda ser ouvida do início ao fim, *pari passu*, no modo mesmo como foi organizada pelo compositor, do contrário, tem-se outro objeto sonoro que não aquela sinfonia em específico, e isso se dá porque os sons que a compõem têm durações distintas e estão relacionados entre si em temporalidades distintas, cuja sobreposição arruinaria sua configuração inteira).

O compositor, então, precisa considerar a forma não somente a partir de uma lógica planificada, como uma planta que visa espacializar um fenômeno eminentemente temporal (ou que tem tempo), que é a música, mas também a partir da estesia (percepção), como algo que se consubstancia na escuta dos elementos sonoros e musicais – estes, sim – conformados e determinados por ele para uma dada obra, sem deixar de considerar (justamente porque a forma se consubstancia a partir da escuta) a questão de como uma sua peça específica será ouvida; em outras palavras, é preciso que o compositor se questione se sua proposta formal como planejada vai se concretizar a partir da escuta.

Mais do que isso, o compositor deve considerar que a sua própria escuta faz parte do processo de invenção da obra, e que os modos de organização do discurso musical que ele impõe ao material sonoro que deseja utilizar influenciam sobremaneira o modo como ele escuta a própria obra em formação, e, por certo, influenciam o resultado por ele alcançado (ou seja, a própria obra). Assim, o modo de formar uma dada obra musical, como estratégias baseadas na matemática, na sintaxe da linguagem musical, ou quaisquer outras formas de se conformar os elementos sonoro e musicais de uma obra em invenção, são, ao mesmo tempo, modos de formar e modos de escutar a obra em formação. Esses dados podem, inclusive, ser usados posteriormente para se analisar a obra, ou ainda, para se ter uma experiência de escuta informada, que considera seus aspectos técnicos conformacionais para entendê-la. E ainda, podem não ser percebidas por alguém não informado a respeito dos modos de construção da peça, o que implica um cuidado adicional do compositor sobre a forma musical, sobre aquilo que ele imagina que será percebido como elemento inalienável de uma sua peça.

No trabalho inventivo composicional, a adoção de um ponto de vista frutivo, que ouve (internamente ou não) a obra em formação, tem vistas à compreensão e verificação da

aplicação dos atos inventivos envolvidos na conformação dos diversos elementos sonoros e musicais que compõem uma obra, e se estão em conformidade, em termos de forma e estilo, com a obra a ser formada, e assim, surgem a coesão e a coerência da obra inventada, não como valores absolutos, mas como testemunho de que a matéria ali conformada naquela obra em particular é fruto do empenho de alguém, de seu bem-pensar e trabalho, que organizou-a segundo um princípio formativo (Pareyson, 1997). A forma musical, então, se realizará a partir de uma necessidade da obra em ser conformada de uma ou outra maneira, de modo que a organização da temporalidade da organização formal da obra seja adotada como necessidade daquela obra em formação, e não como regra geral. A poética da forma musical é, desse modo, nessa proposta, contingente: contingente em relação às necessidades da obra inventada para ser conformada de uma ou outra maneira, além das necessidades expressivas do compositor e de sua perspectiva sobre a realidade. Ademais, esse princípio formativo produz um certo perfil na obra, o qual pode ser percebido nas conformações sonoras e musicais que ela apresenta e em suas relações, de modo que, a partir dele, é possível entender a identidade de uma obra musical, isto é, o conjunto de elementos que, apesar das distintas *performances* e circunstâncias de sua execução, permitem perceber se tratar de uma certa obra em particular e não de outra.

É relevante ressaltar ainda que os conceitos musicais se sustentam, quase sempre, sobre uma relação dialética entre a poética e a recepção musical. Compositores inventam conceitos para definir seus próprios processos criativos, ou com finalidade pedagógica, e esses conceitos acabam servindo para analisar outras obras musicais que não as dele, por meio de abordagens teóricas da música. É sobre esse equilíbrio precário, em que cada novidade teorizada suplanta a poética vigente, que o conceito de forma musical se sustenta. Existe um trânsito entre a poética e a recepção das obras quando o compositor se informa a respeito das teorias sobre a arte e passa a inventar sua arte a partir das categorias estéticas com as quais teve contato. Segundo Eco (2005, p. 279-280), a arte ocidental, desde o início do século XX, tem uma tendência à metalinguagem e, nesse sentido, a poética se tornaria uma poética da poética (basta pensar no sistema composicional de Boulez e sua prescritividade como saída para a linguagem musical; na técnica dos doze sons de Schoenberg e sua tentativa de propor uma alternativa ao sistema tonal; nas operações de acaso de Cage e sua tentativa de não valorizar a objetividade da forma, mas a experiência singular do momento da *performance*), e a estética se torna uma estética (ou história) das poéticas. No campo da música, especificamente, é curioso notar como, desde Robert Schumann (1810 – 1856), passando por Claude Debussy, Stockhausen, Boulez, Cage e Berio, a produção de textos sobre música e poética musical quase que se tornou parte mesma do *mestiere* do compositor (e disto este trabalho é também

testemunho). A abertura, como a propõe Eco (2005), que é parte dessa “virada metalinguística”, se insere no âmbito das possibilidades interpretativas e conotativas da obra numa cadeia comunicativa que baliza os discursos sobre arte e música, e que propõe a fruição quase como ato formativo, inclusive (Seincman, 2001, p. 24; 30), ademais de ser um modo de formar para a composição musical.

Finalmente, um debate contemporâneo sobre forma musical, a meu ver, precisa propor a unificação do sentido estrito de forma musical e a ampliação desse sentido (Adorno, 2008), pois fica evidente tratar-se de um problema único, ou melhor, de perspectivas distintas para o mesmo problema. Primeiro, o sentido estrito dá conta de uma abordagem em que uma obra musical está constituída para inter-relacionar temporalmente os eventos sonoros e musicais, que são apreendidos por si mesmos, quando aparecem, e em perspectiva, quando surgem já em relações, intrínsecas ou não, com outros eventos sonoros e musicais da própria obra; o sentido amplo, por sua vez, se distingue dela por não se ocupar apenas desse aspecto técnico conformacional, relativo à evolução temporal das diversas formações musicais que conformam uma dada peça, mas, sim, se ocupa de sua aparição, isto é, do modo como uma obra está conformada em todos os seus aspectos, materiais ou espirituais (sentidos possíveis), e se deixa apreender pelo ouvinte, com perspectivas múltiplas e ricas; note-se que a primeira influencia a segunda, que aquilo que aparece é resultado das operações formativas mais radicais da obra, que são usadas para determinar os elementos sonoros e musicais de uma obra, suas inter-relações e, portanto, os sentidos que eles podem suscitar para o ouvinte, os dados sensíveis que ele irá perceber, relacionar no contexto da obra e correlacionar com suas próprias vivências musicais. Segundo, é preciso notar que o *tempo* (ou a temporalidade – a qualidade do que é temporal) é comum a ambas as acepções; porém, para o sentido estrito, o tempo se relaciona ao modo como se articula a configuração dos eventos sonoros e musicais e sua distribuição temporal, especialmente porque os sons têm, necessariamente, uma duração; ao passo que, no sentido amplo, o tempo surge como elemento indissociável da experiência do sonoro – uma experiência temporal, pois permite viver a passagem do tempo – o que diz respeito aos sentidos possíveis que os sons vividos de maneira temporal e relacional entre si engendram, e que se expandem nas inter-relações com as experiências do ouvinte, musicais ou não. Terceiro, falar em forma musical, quer em sentido amplo quer em estrito, será sempre abordar estratégias de organização, *a priori* ou *a posteriori* (poeticamente e na execução), do som no tempo, já que ambas se ocupam do aspecto relacional, ou contextual, do som e do modo mesmo como ele aparece na execução, na vivência da obra executada, e, a depender de como a obra se constitui, é conformada, elege atributos (tais como organicidade, justaposição, concatenação,

diacronismo etc.) que dão sentido a esses sons como obra musical. Isso tudo me leva à conclusão de que o sentido estrito e o sentido amplo de forma são intimamente ligados e indissociáveis, posto que a definição das articulações da microforma e da macroforma se refletem no todo da obra, em seu conteúdo formado que se dá à apreensão e atribuição de sentido pelo ouvinte, não numa proposta isomórfica apenas, mas porque se trata dos princípios organizadores da obra e dos modos de vivenciá-la.

A poética da forma como proponho aqui poderia ser resumida aos modos de formar como incorporação de estratégias organizacionais do som, independentemente dos aspectos técnicos específicos dessas estratégias, o que implica, necessariamente, que sejam do som no tempo, e que, conseqüentemente, tratem da conformação dos eventos sonoros e musicais na temporalidade da obra, quer apareçam como diacronismo (sucessão inter-relacionada) quer como sincronismo (simultaneidade). E, ainda, que a obra musical já contempla como característica inalienável sua execução, o que significa que a experiência da escuta tem papel fundamental nesse processo, porque é nela que é apreendida a forma. Nisto unem-se os sentidos amplo e estrito de forma musical.

Para dar continuidade a essa discussão, é preciso pensar como a poética de cada compositor, que, sob a forma de um paroxismo, poderia ser reduzida à poética para uma obra específica, é capaz de se inserir no contexto histórico e musical do qual esse compositor faz parte, como modo de dialogar com seus contemporâneos, músicos ou não, uma vez que, nas soluções individuais, as possibilidades poéticas da música se expandiram, não obstante, no mundo atual, a música tonal ainda continue a vicejar, mesmo que, em grande parte, ligada à indústria da cultura, principalmente. Isso permitirá, a meu ver, dar contorno à ideia de forma musical enunciada aqui, que parece demandar uma concepção de música que se equilibra entre o individual e o coletivo, entre a singularidade e o usual. Isso será feito a partir do referido texto de Adorno sobre forma musical e sobre como, a meu ver, seria possível promover uma aproximação entre aquilo que é necessidade poética individual e a capacidade de se conectar com as pessoas por meio dessa poética.

### 3 O SENTIDO AMPLO DE FORMA MUSICAL – DAS PEÇAS AOS CONCEITOS: UM CAMINHO PARA A IDENTIDADE

Minha peça para flauta solo *Jogos Musicais*<sup>16</sup>, escrita entre 2018 e 2019, está baseada em algumas sonoridades extraídas de referências musicais a mim muito caras: a *Passacaglia em Dó menor*, de Johann Sebastian Bach, e a ária *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* da ópera *A Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart. A primeira, foi-me recomendada por meu orientador de estágio de pesquisa do doutorado-sanduíche na *Università di Bologna* Prof. Dr. Maurizio Giani, peça que, por negligência ou ignorância eu desconhecia até então. A audição dela me trouxe a vivência de uma obra na qual as variações musicais (no caso, sobre uma linha melódica exaustivamente repetida pelo baixo) são levadas ao quase paroxismo, considerando-se a linguagem da época. A partir dessa experiência, minha compreensão sobre variações musicais de estruturas sonoras e suas possibilidades se ampliaram, não apenas num contexto tonal, as quais já havia estudado durante minha formação, mas também sobre abordagens do timbre, dos registros instrumentais, das variações internas às estruturas musicais e das formas de explorar um material musical com profundidade e inventividade, de modo a buscar a ressignificação da ideia inicial e, ao mesmo tempo, manter um ponto de referência a partir do qual a escuta pode se apoiar, ainda que as modificações tenham estilizado essa ideia inicial. A segunda, sendo a música que é, famosíssima quando se pensa em ópera, cuja primeira audição para mim, certamente, deu-se a partir de desenhos animados que assistia ainda criança, causou-me, na época da composição dessa minha peça *Jogos Musicais*, muita impressão na interpretação da soprano Diana Damrau<sup>17</sup>, cuja execução com intensidade emocional e dramaticidade, com resposta equivalente da *Pamina*, interpretada na cena pela também soprano Dorothea Röschmann, traduz a loucura impetuosa da *Rainha da Noite*, que deseja a morte de seu inimigo *Zarastro* e, jogando com os afetos maternos e filiais, chantageia a própria filha para a consecução do ato criminoso. A linguagem harmônica de Mozart, inventiva e desafiadora, dentro dos limites do sistema tonal, sempre me chamou muita atenção e me provocou intelectualmente, porque abordava o óbvio sem sê-lo. No contexto da minha própria peça, a primeira referência me ofereceu ideias para a elaboração do material musical e, a segunda, o próprio material musical. Essa minha peça (*Jogos Musicais*) me fora

---

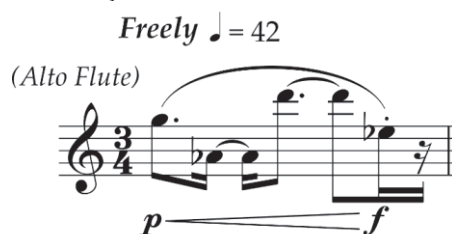
<sup>16</sup> Essa peça pode ser ouvida em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/jogos-musicais>>. Acesso em 30 ago. 2025.

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=r3715eNJOR0>>. Acesso em 30 ago. 2025.

encomendada pelo flautista italiano Tito Ciccarese, que conheci durante minha estada em Bologna, através de meu professor italiano de flauta Domenico Banzola, de quem ele é amigo. Ciccarese precisava de uma peça solo para ser estreada em um festival de música do qual participaria na Inglaterra e me pediu para que lhe escrevesse algo, pois havia se interessado por outras peças minhas que havia escutado. Infelizmente, por uma série de circunstâncias, ele não conseguiu estreitar minha música, mas, gentil e generosamente, meu professor de flauta, que veio ao Brasil em agosto de 2019, fez a estreia mundial dela durante o Festival Fiato al Brasile, edição brasileira, em Ribeirão Preto – SP.

Em *Jogos Musicais*, uma célula rítmico-melódica é submetida a numerosas variações na primeira seção, que também passam por mudanças de timbre alcançadas por modificações de emissão do som, de dinâmica, do registro e das articulações. Procuo explorar, de modo inspirado pelo serialismo do século XX, especialmente aquele de Pierre Boulez, as possibilidades de variação desse material, que, aos poucos, vai se misturando a um conjunto de gestos que remetem aos melismas e ornamentos vocais presentes na referida ária de Mozart. Ademais, há a troca da flauta em Dó para a flauta em Sol, que oferece ainda mais variações de timbres, de modo a, também, referir-se às trocas de timbre que o órgão de tubos pode fazer, e que, em geral, os intérpretes da peça de Bach mencionada fazem durante a *performance*, especialmente na seção da fuga. O uso extensivo de harmônicos e a diversidade de ataques e articulações completam essa variabilidade.

FIGURA 1 – GESTO RÍTMICO-MELÓDICO QUE EMBASA A PRIMEIRA SEÇÃO DA PEÇA *JOGOS MUSICAIS*



FONTE: o autor (2024).

Contudo, algo que julgo ter sido complicado de articular e estruturar foi a forma musical, entendida como a apresentação temporal dos eventos sonoros e musicais e suas inter-relações. Na *Passacaglia*, Bach divide a obra, macroscopicamente, em duas seções claras, a das variações sobre a linha do baixo e a fuga, cujo tema também deriva dessa linha. A perenidade, por assim dizer, da linha do baixo, que é reiteradamente repetida, ouvida durante os cerca de 12 minutos de duração dessa peça, a depender do andamento da execução, impõe uma unidade

a ela que é difícil de não ser percebida e também difícil de ser imitada, pois o risco de monotonia é grande, especialmente se esse não for o afeto que se deseja despertar no ouvinte, como era o caso (e que, certamente, não era o caso da peça de Bach, haja vista as numerosas variações que ele faz sobre o material inicial). Ainda, o motivo rítmico-melódico que escolhi, curto e de poucas notas, não ensejava assim tantas variações como o tema de Bach, o que, a meu ver, impunha um grande desafio para pensar como seria possível sustentar uma forma maior, em termos de duração da peça, a exemplo do que o compositor alemão fez. Duvidava se as variações que pretendia para esse material musical seriam percebidas pelos ouvintes como gostaria, isto é, como perspectivas de um mesmo objeto observado a partir de diferentes ângulos, as quais permitem perceber aspectos particulares desse objeto, mesmo diante de uma execução precisa e bem-feita. Para tentar superar tal risco, decidi, aos poucos, intercalar os gestos operísticos extraídos da ária mencionada, que deveriam introduzir materiais de outra ordem, de modo a manter a atenção do ouvinte e a tensão na dinâmica de apresentação dos eventos sonoros e musicais, que poderia, de outro modo, entrar em acomodação, uma vez que o ouvinte se cansasse de ouvir o mesmo conjunto rítmico-melódico submetido a toda sorte elaboração, especialmente considerando que o registro da flauta não é tão amplo quanto o registro de um órgão de tubos.

FIGURA 2 – GESTO DA PEÇA *JOGOS MUSICAIS* DERIVADO DE MELISMAS DA ÁRIA *DER HÖLLE RACHE KOCHT IN MEINEM HERZEN* DA ÓPERA *A FLAUTA MÁGICA* DE WOLFGANG AMADEUS MOZART



FONTE: o autor (2024).

Do ponto de vista formal macroscópico, a peça poderia ser encarada como um grande binário recorrente<sup>18</sup>, pois há a retomada do gesto rítmico-melódico inicial variado, mais uma vez no timbre da flauta em Sol, ao final das diatribes da flauta em Dó, que exigem empenho do flautista no sentido de executar a frequência correta do harmônico para, a seguir, executar-se rapidamente outra frequência com a mesma posição das chaves, e essa retomada gestual não se prolonga muito e já se encerra. Essa retomada, a meu ver, contribui para criar um senso de

<sup>18</sup> Caplin (2013, p. 238) chama essa forma de *small ternary* ou *round binary*, em inglês.

unidade macroscópica, pois retorna-se ao timbre de partida, ainda que haja muitas variações em relação ao início, o que propõe a ideia ao ouvinte de que se trata de um retorno em perspectiva, isto é, voltar a algo, mas modificado pela nova contemplação desse algo num tempo diferente e por uma segunda abordagem, que implica não mais um conhecer, e sim, um reconhecer, posto que já esse novo momento de abordagem está enviesado pela escuta pregressa do que já foi ouvido até então.

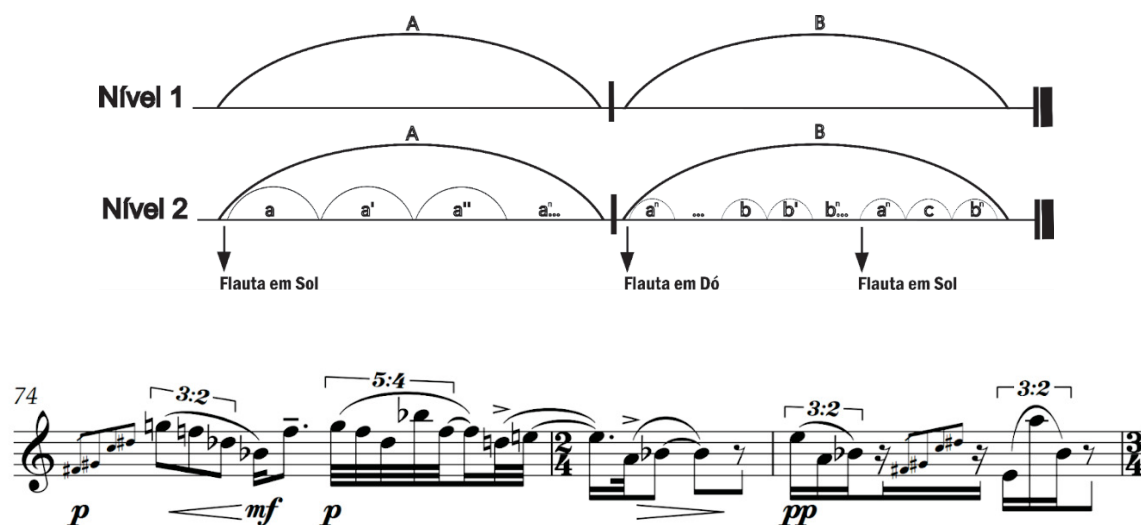
FIGURA 3 – PASSAGEM COM HARMÔNICOS NA PEÇA *JOGOS MUSICAIS*



FONTE: o autor (2024).

Formalmente, busquei constituir uma unidade microscópica, que se ouve na recorrência dos gestos e materiais, ainda que variados, mas com variações que não os desfiguram completamente. Já macroscopicamente, há essa recorrência formal na escala ampliada da peça e na clara secção da peça entre a parte tocada pela flauta em Sol e aquela, central, tocada pela flauta em Dó, além da qualidade dos materiais na escala interna e microscópica, que refletem esse seccionamento, pois, embora guardem relações entre si, são de uma diferença perceptível, tanto em termos de extensão (duração) dos gestos quanto de sua qualidade mais unitária (gesto rítmico-melódico inicial), que é reafirmada pelas sucessivas repetições, o que também reverbera, a meu ver, a variação existente na *Passacaglia* de Bach entre a secção antes da fuga e a própria fuga. Ainda, note-se que, na retomada da Flauta em Sol, um pequeno tema melódico novo (compassos 74 a 76), derivado das elaborações rítmico-melódicas iniciais, mas que quebra a sonoridade derivada dos intervalos desse gesto, reforça o aspecto derivativo e desenvolvimentista da peça, enquanto conserva alguma identificação com aquilo que veio antes, o que contribui para consolidar o retorno do esquema formal do tipo binário recorrente.

FIGURA 4 – ESQUEMA FORMAL DA PEÇA *JOGOS MUSICAIS* E PEQUENO TEMA MELÓDICO DOS COMPASSOS 74 A 76



FONTE: o autor (2024).

Contudo, havia ainda algo que me preocupava, que era de qualidade um pouco diferente desse sentido mais estrito de forma musical, para além da mera distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais, e tinha relação com as referências sonoras e musicais que mencionei, com a impressão dos ouvintes ao ouvir minha peça, no sentido de perceberem essas referências, e com a capacidade dessa peça de dialogar com o ouvinte, de com ele estabelecer uma conexão. Certamente, não esperava que os ouvintes entendessem tudo o que narrei aqui sobre a minha peça apenas por meio da escuta, porque o que narrei fala mais do processo de invenção da peça do que exatamente dos sentidos que a peça pode ensejar para o ouvinte. No entanto, acredito que ambas as coisas estejam associadas, uma vez que as decisões composicionais que tomei delimitam o escopo de materiais sonoros e musicais que o ouvinte terá à disposição para perceber durante e após a escuta dessa peça, o que estreita o conjunto de possibilidades de correlações plausíveis conforme os limites do próprio material sonoro e musical apresentado (sem mencionar os limites dados pela experiência musical do ouvinte). Essa última preocupação me levou a pensar sobre o conceito de forma musical discutido pelo filósofo e compositor alemão Theodor Adorno<sup>19</sup>, que, juntamente aos compositores europeus no pós-guerra, pensou a música no século XX e, até hoje, permanece influente nessa matéria.

<sup>19</sup> Ainda que as interpretações das ideias de Adorno aqui colocadas possam ser vistas como em contradição com o escopo teórico mais geral de sua filosofia, acredito que sua definição de forma em arte se abra para a fenomenologia musical pensada por Ingarden e por mim nesta tese, e, por isso, permito-me reinterpretar os aspectos que julgo mais poéticos em seu texto, a partir de minha visão como compositor e artista. Ademais, Adorno é, por vezes

Para abordar a questão da forma musical como pensada para as minhas músicas apresentadas aqui, parto do texto *Forma na Música Nova*<sup>20</sup> de Adorno, que entende a forma de maneira ampliada, e não apenas restrita à distribuição temporal dos eventos sonoros e musicais de uma peça. O texto em questão é referente a uma conferência que Adorno ofereceu em um simpósio aos participantes do curso de verão em Darmstadt de 1965, na Alemanha. Endereçada ao compositor francês Pierre Boulez, nessa conferência o filósofo alemão explora o conceito de forma em sua origem histórica, ligada ao sistema tonal e, sobretudo, à música alemã, para demonstrar como essa abordagem clássica, naquele tempo, não fazia sentido diante das demandas da linguagem musical que não mais contavam com um elemento unificador como a tonalidade, de modo que as sínteses produzidas entre o conteúdo (pequenas estruturas musicais) e a forma (a organização temporal do todo de uma obra) deveriam partir de novas abordagens, para produzir uma síntese que fosse mais adequada ao contexto da música daquele tempo, e que não se reduzisse a tecnicismos. Ademais, a preocupação de Adorno com relação à forma musical também era aquela de responder ao uso que alguns compositores, dentre os quais o próprio Boulez, vinham fazendo da técnica dodecafônica, com a extensão do pensamento serial a outros parâmetros da música e do som, como modo de organizar a forma musical e solução pensada como capaz de resolver esse debate.

Em suas ideias, fica claro uma tendência a afirmar as estratégias formais da música alemã ligada à tradição que remonta ao século XVIII, que, em linhas gerais, desenvolve as potencialidades do material musical e sonoro em termos de variação de motivos, gestos e temas, e, disso, produz a dinâmica ampla da forma, do todo da peça, em preferência a outros modos de estruturação formal, que pensam a obra musical enquanto justaposição de ideias contextualmente conformadas. Isso se deve, sobretudo, à sua conexão com a chamada *Segunda Escola de Viena* (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg), que foi posta por ele, em seu texto, como herdeira de uma tradição musical pressuposta como iniciada com a *Primeira Escola de Viena* (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven). À parte quaisquer tendências ideológicas, a leitura desse texto de Adorno elucida muito, de um ponto de vista filosófico, como se constrói a ideia de forma musical. Além disso, o conceito de forma, muito ligado à materialidade de objetos que duram no tempo e são autônomos (tais como estátuas ou quadros, por exemplo), e que tem como qualidade fundamental perdurar no espaço

---

fragmentário e ambíguo e, mesmo que considere reacionária a reprodução de sonoridades e formações musicais da música do passado, em seu texto ele deixa margem para que essa reapropriação aconteça (como no caso da recapitulação, por exemplo).

<sup>20</sup> No original: *Form in the New Music* (Adorno, 2008).

físico, é bastante complicado quando se fala de um fenômeno cuja qualidade física que o embasa é efêmero, como a música<sup>21</sup>. Portanto, a proposta de Adorno também visa a reiterar a estabilidade objetiva do conceito de obra musical, que estava comprometida pela ampliação do sentido de forma musical, o qual é fundamental para o modo como o próprio conceito de obra musical se consolidou na música ocidental de origem europeia.

A princípio, Adorno amplia o conceito de forma musical, como extensão do que seria a forma na arte em geral: “[e]nquanto conceito estético, o conceito de forma se relaciona ao todo sensível através do qual o conteúdo de uma obra de arte, o elemento espiritual do qual quer esteja escrito, pintado ou composto, é percebido”<sup>22</sup> (Adorno, 2008, p. 201; tradução minha). Um elemento notável nessa frase é que o filósofo acentua o papel da percepção, da estesia (*aísthesis*) (Ricciardi, 2013) na constituição da forma numa obra de arte, quer dizer, existe aí implícita uma certa dinâmica entre aquilo que está na obra e aquilo que é percebido por quem a frui, de modo que a forma não seja uma qualidade exclusiva do objeto, mas um aspecto ligado à atribuição de sentido por um sujeito que apreende nela aquilo que foi “escrito, pintado ou composto”, isto é, aquilo que foi formado por alguém numa dada obra de arte. Em relação à música mais especificamente, essa concepção não se atém, portanto, a enxergar a forma musical como mero esquema no qual o compositor vai encaixando suas ideias musicais. De outro modo, essa abordagem procura alargar a ideia de forma para incorporar nela aspectos como a conformação dos elementos sonoros e musicais numa escala menor, a disposição temporal dos eventos sonoros e musicais numa escala maior, a articulação diacrônica (sequencial) e sincrônica (simultânea) dos eventos sonoros e musicais e suas relações, as qualidades paramétricas, tais como a altura, a duração, a intensidade e o timbre, desses elementos e, até mesmo, aspectos não musicais que, eventualmente, possam vir a ser tratados musicalmente pelo compositor, como um programa ou conceito não musical, por exemplo, ou mesmo os aspectos da obra que permitem o estabelecimento de conexões e referenciamento a outras obras de arte, conceitos, ideias ou visões de mundo, por parte do ouvinte. Nessa amplificação do conceito de forma por Adorno, portanto, está implicada a participação do fruidor, que percebe as qualidades desses aspectos na obra e dá sentido a eles. Nota-se, por fim, que essa proposta engloba a visão mais estrita de forma musical, mesmo aquela tipológica musical ligada à tradição tonal, como um aspecto técnico de organização de uma obra musical com o qual o compositor deve lidar,

---

<sup>21</sup> Sobre discussões a respeito da natureza do fenômeno musical em seus aspectos epistemológicos e ontológicos, cf. Kivy, 2006; e Ingarden, 1989.

<sup>22</sup> No original: *As an aesthetic concept, the concept of form relates to everything sensuous through which the content of a work of art, the spiritual element of whatever is written, painted or composed, is realized.*

para abarcar, ainda, a possibilidade de que a forma musical seja trabalhada a partir das necessidades organizativas da própria obra e do material musical e sonoro, numa articulação intrínseca, pelo compositor, entre as partes e o todo. Posto de outro modo, as decisões composicionais tomadas pelo compositor para uma dada obra impactam, de modo decisivo e singular, o resultado final – a obra.

Outro ponto interessante dessa citação é a acentuação do aspecto sensível da forma, que medeia os conteúdos formados numa obra de arte. Trazendo para o campo da música, interpreto que Adorno se refira especificamente aos sons que constituem uma obra musical e aquilo que eles são capazes de propor ao ouvinte como realidade sonora, mas, ainda, como sons do mundo, que falam do mundo e que são testemunhos do empenho inventivo e, por vezes, crítico do artista que os organizaram. A forma, então, nesse sentido, tem papel fundamental, porque é aquilo que permite que um fruidor se aproprie da obra que percebe, para, a partir dela, pensar seus sentidos, sejam sobre a obra, sobre como ele percebe a obra, ou mesmo, sobre como a obra dialoga com ele e com o mundo.

Nessa articulação entre a parte e o todo, a dialética entre a forma e o conteúdo precisou ser revista pelos compositores do século XX, uma vez que o sistema tonal, que possibilitava certa objetividade mediada pela linguagem musical da prática musical comum, foi perdendo seu sentido de uso como modo de explorar a subjetividade e expressividade artística nesse século, e o leque de possibilidades para a exploração da linguagem se abriu para o som, quer dizer, para uma concepção ampliada dos sons musicais. Para Adorno, essa articulação na música do classicismo vienense advinha das mediações entre o sistema tonal e as relações motivicas, melódicas e temáticas das práticas composicionais da época, dadas como algo objetivo e *a priori*, numa linguagem compartilhada entre os sujeitos que faziam aquela música naquele tempo, e que era capaz de resolver as tensões intrínsecas do material, como potencialidades que eram trabalhadas no todo da forma, a exemplo daquilo que se realiza na forma *Allegro* de sonata. Sem os aspectos cadenciais tonais, por exemplo, ou sem a possibilidade da transposição de um dado material sonoro de uma tonalidade ou modo a outro, as grandes formas do passado, como a referida sonata, por exemplo, perderam seu sentido dramático (ou temporal), e o uso continuado dessas formas mais contemporaneamente, segundo o filósofo, não seria nada além de um formalismo deslocado do seu tempo, por falha em encontrar um modo de articular a forma musical que não dependesse de esquemas dados.

Um ponto central da tese adorniana são os conflitos que emergem da dialética entre forma e conteúdo, objetivo e subjetivo, e o todo e a parte. Essas dualidades derivam de sua filosofia, de origem marxista e hegeliana (ainda que seja em oposição a ela; cf. Neto, 2018, p.

8), que discute o papel do conflito e da contraposição como elemento fundamental para a crítica e, assim, a emergência de uma síntese capaz de superar o próprio conflito em questão e, posteriormente, propor um novo conflito dela emergente, que diz respeito, em última análise, ao próprio contato do sujeito com o mundo (Bandeira & Oliveira, 2014, p. 340-354). Adorno alinha forma, objetividade e totalidade, pois defende que essas categorias dizem respeito àquilo que é do âmbito da coletividade, que é compartilhado pelos indivíduos numa sociedade e que é dado *a priori* das vontades e crenças individuais – isto é, coisas que os indivíduos de uma sociedade herdam, embora, no decurso de sua existência, possam modificar essas instâncias. Por outro lado, conteúdo, subjetividade e particularidade surgem para definir aquilo que é do campo do indivíduo, que se relaciona com um dado meio social, com ele interage e, a partir do qual, produz ideias, conceitos e compreensões.

Os conflitos entre essas dualidades, argumenta Adorno (2008), estão, de algum modo, sintetizados na música, uma vez que parte e todo, isto é, a organização da microforma (motivos e temas, por exemplo) se articula com a organização da macroforma (seções, movimentos, exposição, desenvolvimento e recapitulação, por exemplo) para formar uma totalidade que é inseparável de seus aspectos mais íntimos. A diferença é que, na música feita enquanto o sistema tonal perdurou como paradigma, sua ubiquidade na prática da música europeia foi capaz de conferir objetividade ao fazer musical, na medida em que permitia o trânsito da linguagem musical entre os diversos atores, letrados em música ou não, como se se tratasse de um idioma franco, com o qual cada indivíduo numa determinada região geográfica pudesse se fazer compreender, não obstante tivesse origem alhures. Ao longo do tempo, o abandono dessa linguagem musical comum, por necessidades que não eram, certamente, puramente artísticas, na medida em que se fala de uma sociedade, na virada do século XIX e XX, que lidava com a reafirmação das identidades nacionais, o imperialismo e a emergência e consolidação das classes burguesa e trabalhadora, com seus conflitos e lutas, exigiu que os artistas oferecessem soluções variadas para que produzissem música sem apelar ao subjetivismo (isto é, soluções individuais isoladas, alheias ao fazer musical como algo compartilhado entre os indivíduos numa sociedade) – nesse sentido, a inovação técnica proposta por Arnold Schoenberg e sua técnica dos doze sons é exemplo. Contudo, o próprio Adorno foi capaz de ouvir as dificuldades que emergiam dessas propostas alternativas, que não se limitaram ao que propôs Schoenberg, mas que contemplaram o serialismo integral e as justaposições formais da

música francesa, por exemplo<sup>23</sup>. Essas dificuldades se relacionavam ao apelo à técnica como algo capaz de solucionar o problema da falta de objetividade que a ausência de uma linguagem comum impunha: bastaria que todos adotassem uma certa técnica e teríamos, novamente, um idioma a partir do qual seria possível a comunicação. Isso revela, também, uma compreensão redutiva do que fora o sistema tonal, que não pode ser reduzido a uma mera técnica, posto que se relacionava com a organização inter-relativa dos sons musicais (de altura definida), além de teorias físicas, estéticas e musicais sedimentadas ao longo de muitos séculos e por múltiplos atores, numa relação dinâmica e dialética entre a prática musical e a teoria da música (Fubini, 2003; Dahlhaus, 2009). Portanto, não seria suficiente inventar uma técnica para suprir a necessidade de uma linguagem musical comum, porque isso depende de uma série de influxos sociais e históricos que fogem ao escopo da própria técnica, que é resolver um problema composicional. Disso se vê que essas propostas de estabelecimento de uma linguagem comum não apenas não vingaram historicamente, como abriram espaço para um apelo à técnica como algo capaz de suprir a necessidade de formar, especialmente se considerado o conceito amplo de forma com o qual Adorno inicia seu texto, isto é, se se considerar que a forma, sendo reflexo de tudo aquilo que está condensado numa obra de arte, reflete a necessidade de se estabelecer o diálogo com quem frui por meio daquilo que está disposto à sua sensibilidade, para falar a seu intelecto, à sua racionalidade.

Essa necessidade de alcançar a objetividade como uma demanda da arte e, por extensão, da música, revela um aspecto interessante sobre a dinâmica como a fruição de uma obra musical se dá, que é de modo compartilhado entre o compositor, o intérprete e o ouvinte. Os papéis que esses atores assumem no contato com uma obra musical são distintos entre si, pois dizem respeito ao modo como cada um interfere na própria obra musical. O compositor interfere nela por meio da imposição de sua subjetividade sobre os materiais sonoros e musicais que a conformam, para que, por meio de sua obra, emergja sua visão sobre o mundo dos sons e da música, ou mesmo de ideias, conceitos e ideais, que são conformados em sua obra, e também com riqueza de exploração da linguagem musical.

Já o intérprete intervém na disposição dos fenômenos sonoros àqueles que vêm ouvi-lo executar uma peça, que serão o modo pelo qual será possível conhecer a obra em sua natureza mais material e que é a porta de entrada para aqueles conteúdos que não se restringem aos aspectos estritamente materiais do som, ou seja, os sentidos e significações que ela propõe

---

<sup>23</sup> Posteriormente, houve o surgimento também da música concreta, para se somar às saídas formais encontradas pelos diversos atores da música daquele tempo ao impasse da forma diante do abandono do sistema tonal.

em sua forma. A cada *performance* de uma obra, é possível fazer emergir ângulos distintos de observação (ou melhor, de escuta) de uma mesma obra, como impressões da subjetividade (necessidade de expressão do sujeito) do intérprete sobre o aspecto sonoro da obra, a partir dos quais será possível apreciá-la em suas qualidades formais.

Por sua vez, o ouvinte é aquele que se põe diante da obra não somente para ouvi-la passivamente, mas, e sobretudo, para atribuir-lhe sentido, para relacionar sua subjetividade com a objetividade da própria obra. Essa objetividade da obra diz respeito ao fato de que se trata de algo que existe e se dispõe simultaneamente a muitos sujeitos ao mesmo tempo e a partir de características unívocas e intrínsecas da obra, sem as quais sequer seria possível falar em obra musical (com isso, entendam-se suas qualidades sonoras, suas qualidades temporais, as inter-relações entre os eventos sonoros e musicais, seu diálogo consigo mesma, com a linguagem musical e com o mundo, e os aspectos da subjetividade e da perspectiva da realidade, segundo a visão do compositor). Ainda, o ouvinte lida com a subjetividade do intérprete, que se encontra presente nos aspectos sensíveis da própria forma (no sentido apresentado por Adorno), posto que ele age sobre o conteúdo sonoro apresentado durante uma execução particular (geração dos fenômenos acústicos e sonoros pela ação do intérprete) e na disposição material da obra aos sentidos de quem ouve uma *performance*.

Essa terceira categoria (a do ouvinte), contudo, é aquela, a meu ver, mais abrangente, uma vez que tanto o compositor como o intérprete são também ouvintes, ainda que contemplem a obra a partir de abordagens distintas daquela da pessoa que somente ouve e que não intervém diretamente na constituição sonora dela<sup>24</sup>. E, sendo ela a mais abrangente, capaz de incorporar esses três atores (compositor, intérprete e ouvinte), escutar a obra musical é o passo fundamental para que a forma musical seja percebida e compreendida, posto que, sem a escuta e atribuição de sentidos sobre o que se ouve, a execução de uma obra musical qualquer não pode ultrapassar a condição de ruído, isto é, um som sem sentido e desconexo de um contexto local e objetivo, ao qual ninguém atribui sentido artístico ou outros sentidos dele desdobrados – é mero evento sonoro vazio de qualidades artísticas, espirituais, morais ou políticas; é destituído do sentido atribuível à ação de uma inteligência formadora que visa a organizar os sons musicalmente. Note-se, então, que falo em formar também num sentido mais ampliado que somente o ato inventivo implicado pela composição musical, uma vez que ele

---

<sup>24</sup> Certamente, em arte sonora principalmente, há obras em que o ouvinte/fruidor é chamado a interagir com a obra. Contudo, há que se pensar se, nesse caso, o ouvinte também não incorpora em si a função clássica de intérprete, ou mesmo de compositor. Para minha discussão, porém, atendo-me à separação clássica entre compositor, intérprete e ouvinte.

abarca o trabalho interpretativo da produção dos fenômenos acústicos por um intérprete, sem os quais não é possível acessar a obra musical em sua amplitude<sup>25</sup> e, também, na *performance* implicada pelo perceber uma obra, que demanda compreensão e entendimento por parte do ouvinte. Nesse conceito ampliado de formar, portanto, penso em um formar de novo, para si, algo que foi já formado por outrem, e que requer ser reconstituído, num ato executivo (Pareyson, 1993), para ser compreendido em suas qualidades e potencialidades; não se trata de um formar que reinventa o objeto já formado, mas que mantém aquilo que já foi formado para estabelecer com ele diálogos e trocas.

Logo, para mim, a constituição da forma, num âmbito em que a linguagem musical não parte mais de um sentido normativo comum, demanda um esforço diferente de escuta por parte do fruidor, de modo que ele se proponha a ouvir e articular os eventos sonoros e musicais apresentados pela obra em audição não mais a partir de uma linguagem comum e compartilhada pela prática musical vigente, mas articulada e proposta contextualmente pela e para a própria obra. Certamente, isso não significa dizer que a organização dos sons e eventos sonoros numa obra musical é ato exclusivo do ouvinte, posto que o compositor os organiza *a priori*, num todo temporalmente acabado e formado, ainda que potencial, singular enquanto objeto, mas é fundamental que o ouvinte articule e atribua sentido àquilo que ouve, a partir do que a própria obra lhe oferece, e ainda, a partir do que suas próprias vivências musicais permitem.

No caso da música, a percepção desse todo sensível somente é possível a partir da escuta completa da obra, após o último elemento sonoro e musical que a compõe. Do contrário, tem-se uma segmentação desse todo, e tal segmentação poderia influenciar a percepção final da forma (sentido estrito), vez que a escuta de um elemento sonoro ou musical pode alterar retrospectivamente o significado musical de outro<sup>26</sup>. Ademais, Adorno (cf. Paddison, 2010, p. 141) entende que compreender uma obra musical implica necessariamente em atualizá-la enquanto *performance* interna que imita, que reproduz aquilo que é percebido no momento da vivência do fenômeno musical, já que a obra musical, durante a *performance*, se apresenta

---

<sup>25</sup> De fato, é preciso considerar contextos de escuta em que a produção dos fenômenos acústicos se dá de maneira eletroacústica, ou seja, sem a presença de intérprete no sentido mais tradicional. Contudo, os ajustes técnicos do aparato de reprodução sonora requerem um conhecimento específico e um refinamento que poderiam, de certo modo, se equiparar àqueles de um instrumentista de alto nível. Como essa discussão foge ao escopo do tema tratado, não me atenho a ela aqui, porém resta uma vertente interessante para a reflexão.

<sup>26</sup> Meyer (1956, p. 38) afirma que somente é possível determinar significados que podem ser atribuídos de maneira quase inequívoca a uma determinada obra quando a experiência auditiva dela se livra de significados que são mais contingentes e imediatos a partir da escuta, sejam eles hipotéticos ou evidentes, pois até que a obra seja ouvida até o final, qualquer evento novo poderia alterar as relações de significados que são dados contextualmente entre os elementos que compõem uma dada obra.

enquanto sucessão de eventos sonoros e musicais que requerem do ouvinte uma escuta atenta, mas também a significação do que se ouve em retrospectiva, de um lado, e em expectativa, de outro, de modo que o discurso musical somente se desenha, para ele, a partir dessa atualização interna e espontânea que é feita durante e, sobretudo, ao final da peça, haja vista que um único evento sonoro ou musical pode modificar o sentido de tudo o que se ouviu até então.

Dando um passo para trás na discussão, os eventos sonoros e musicais, tomados como conteúdos, tais como melodias, temas e motivos, por exemplo, assumiram, ao longo do tempo, esse papel em relação à forma musical, que se tornou, nesse ínterim, um esquema, ou aquilo que se chama de tipologia formal. Essa distinção, ou como Adorno coloca, “tensão”<sup>27</sup> (Adorno, 2008, p. 202-3; tradução minha), entre forma e conteúdo na música foi alvo do trabalho composicional ao longo do tempo, especialmente dos alemães, de modo que essa tensão entre “a parte e o todo” pudesse ser resolvida e os conteúdos, de algum jeito se fizessem articulados com o todo do esquema, e nisso está sintetizada a discussão, que é também cara à filosofia, que é a do universal e do particular, que podem ser encontrados um no outro (Adorno, 2008, p. 202). E, em um outro ângulo, o problema da forma musical também surge como o conflito entre subjetividade e objetividade, sendo a primeira entendida como a imposição da vontade e das ideias do compositor para além da linguagem musical e do compartilhamento dela com a sociedade que o cerca, de modo a explorar suas possibilidades (Adorno, 2008, p. 204), e a segunda, a própria linguagem musical do meio no qual ele se encontra inserido. Nessas experimentações do compositor sobre a linguagem, emergem os conflitos que forçam aquilo que é objetivo no sentido de atualizá-lo e ampliá-lo para incorporar outras possibilidades sonoras e musicais como válidas.

Esse embate entre o subjetivo e o objetivo, segundo Adorno, pode ser visto na ideia de recapitulação em música, que reflete a necessidade que a inteligibilidade de uma obra impõe, que é esperada na tradição musical ocidental, e que foi herdada pelos compositores da cultura musical na qual se inserem. Por outro lado, a apresentação dos eventos sonoros e musicais ao longo da dinâmica da *performance* de uma peça se dá de maneira sequencial. Nesse contexto, a repetição de um evento ou seção produz uma cunha no fluxo temporal (Adorno, 2008, p. 204-206), pois implica a revisitação de um local de mesmidade, de continuidade, de similaridade e familiaridade, que permitem perceber a peça musical como coerente consigo mesma (e, por conseguinte, com a linguagem musical), além de definir um caráter objetual para ela – uma

---

<sup>27</sup> No original: *tension*.

aproximação da corporeidade física dos objetos que tem presença material durável no espaço. Essa marcação do fluxo temporal, segundo Adorno, é solução deslocada do fazer musical de seu tempo, pois está conectada à visão temporal musical do passado, da música objetivada, entendida não como fluxo, mas como um todo fixo. Por outro lado, ele entende que a recapitulação é elemento constituidor da linguagem musical europeia ocidental e que, portanto, não pode ser ignorada ou esquecida pelos compositores de seu tempo, pois isso seria tornar a música alienada em relação à linguagem e à sociedade que lhe deu origem. Por isso, ele propõe que não necessariamente a recapitulação precisa ser de um conteúdo literal, tal qual se fazia no passado, que seja capaz de preservar, ao mesmo tempo, as relações entre as frequências, a duração dos sons ou as próprias frequências. Nesse âmbito, seria possível chegar à recapitulação por parâmetros como o envelope, que pode rerepresentar um determinado efeito de timbre e dinâmica, ainda que os outros parâmetros (alturas e durações) sejam distintos e o contexto harmônico seja diferente. Dessa forma, ele acredita, e exorta os compositores a quem endereça seu texto, a introduzir repetições em suas músicas, sem que seja preciso repetir de modo quase literal um gesto musical, que é algo muito ligado ao modo como tradicionalmente se impunha a recapitulação. Ele propôs isso como forma de não se fazer algo que fosse completamente assentado sobre a subjetividade (soluções individuais e alienadas), mas que buscasse, portanto, tocar a objetividade da realidade musical que os cercava.

Num contexto atual, como seria possível entender essa questão da recapitulação, que parece tão técnica? A meu ver, é preciso ampliar a compreensão desse procedimento para o fundamento da crítica que Adorno faz à música daqueles compositores com quem dialoga em seu texto, qual seja, a da alienação do fazer musical. Numa leitura pós-moderna, a repetição literal não me parece ser um problema em si, uma vez que o tempo das inovações e irrupções já passou, e dispomos de toda a literatura musical ocidental europeia (e boa parte daquela não europeia) facilmente à disposição para servir de fonte de consulta e *moto* de uma peça. A recapitulação dessas sonoridades, que pertencem à tradição, por meio da apropriação de gestos de obras de outros compositores, revisitados e relidos, é um modo, a meu ver, de introduzir a questão da recapitulação sem se apegar às repetições literais, como se fazia em obras do Rococó, por exemplo. Como o objetivo musical da recapitulação é estabelecer um ponto de contato com o ouvinte, a partir do reconhecimento, o entendimento do problema da recapitulação, então, de modo atual e ampliado, deveria versar sobre como ampliar as vivências musicais das pessoas que ouvem uma obra escrita atualmente, através da ressignificação das sonoridades da tradição musical, ou ainda, de sonoridades que o compositor assume como

fazendo parte das vivências musicais do público com quem deseja se conectar por meio de sua obra.

Ainda nessa perspectiva, Lawrence Kramer (1978, p. 191) considera que o ouvido ocidental evoluiu com a busca por um sentido dramático nas obras musicais, porque as ideias de direcionalidade, continuidade, progressão e descontinuidade são características da nossa música e, também, das outras formas de arte no ocidente. Cultivamos, desde a Antiguidade, a prática de narrar, que perpassa nossa história, relações com o mundo e com as artes. Formas pensadas a partir da ruptura da narrativa, como a forma-momento proposta por Karlheinz Stockhausen, com quem Adorno travou contato nos cursos de Darmstadt, e a quem o texto adorniano aqui em discussão também se endereça, encontram embates com aquilo que o ouvinte ocidental busca e espera ouvir numa obra musical. Isso demonstra haver um intercâmbio entre aquilo que o compositor propõe em sua obra e aquilo que é percebido pelo ouvinte, que não está sob seu controle, mas que pode ser influenciado, dirigido e sugestionado. Ainda, poderosa me parece ser a possibilidade de se articular uma forma-momento em que aquilo que se apresenta a cada momento não somente é diferente, em termos musicais, como é capaz de evocar sonoridades familiares, que se alternam a sonoridades pouco familiares, ou mesmo estranhas, como estratégia para se organizar uma peça que, ao mesmo tempo, propõe ao ouvinte o conhecer e o reconhecer.

De um ponto de vista técnico, o compositor determina qual a conformação dos variados elementos sonoros e musicais que compõem a sua composição, e o modo como cada evento deverá aparecer para o ouvinte. Logo, ele consubstancia o substrato real a partir do qual a forma será percebida pelo ouvinte<sup>28</sup>. E essa consubstanciação condiciona a escuta, na medida em que propõe uma dada estrutura sonora e musical para os diversos eventos que integram uma obra, mas não outra, e condiciona a escuta de uma dada estrutura sonora e musical em relação a outra de uma certa maneira, sob a influência da distribuição temporal delas ao longo da obra, mas não de outra. Isso limita as possibilidades de compreensão do ouvinte, pois o ouvinte não pode ouvir aquilo que não há na obra. Evidentemente, há nessa dinâmica a presença do intérprete, que é aquele que de fato concretiza na materialidade da experiência temporal aquilo que o compositor preconiza através da partitura como sendo a sua invenção, e, nesse sentido, o intérprete detém uma margem de flexibilidade que diz respeito ao *como* executar aquilo que a

---

<sup>28</sup> Kivy (1993, p. 352) faz uma analogia interessante entre a música, enquanto uma formação de padrões sonoros, e um tapete persa, como uma formação de padrões geométricos, cuja diferença essencial na apreciação se daria pelo modo como o compositor condiciona a apreensão dos padrões sonoros sobre os quais as relações entre eles e o todo da peça serão apreendidos (e musicalmente significados).

partitura indica, por mais preciso que o compositor seja<sup>29</sup>, ainda que suas possibilidades sejam limitadas pelos elementos determinados pelo compositor como componentes de uma dada obra em específico.

Para Adorno, a arte deve viver entre a racionalidade da técnica e o impulso pela *mimesis* (Paddison, 2010, p. 138). O conceito de *mimesis* em música para Adorno consiste no (1) impulso imitativo puro e simples, que não denota nada (dada a incapacidade da música de referir-se a significados e objetos específicos enquanto linguagem), como um jogo intelectual desinteressado; (2) no elemento mimético consubstanciado na partitura (que, ao reificar o processo que é a *performance*, requer uma reprodução do texto escrito); e (3) na *performance* enquanto representação de um todo imagético concebido a partir da interpretação da partitura (que o performer busca imitar; quer dizer, interpretar, no caso da música, seria o próprio ato de reproduzir aquilo que a música é, já que não seria possível interpretar uma música no mesmo sentido como se interpreta um texto, e o performer, assim, representaria e imitaria aquilo que está grafado). Ou seja, a *mimesis* em música não se define como a imitação das emoções humanas, ou de sua voz, como se pensava no século XVI, mas corresponde aos aspectos mais intrínsecos da prática musical no ocidente, e corresponde à incorporação das práticas da linguagem musical de um contexto social pela subjetividade do artista; em outras palavras, trata-se de um antídoto contra o subjetivismo e a alienação. Nesse sentido, não se pode reificar o objeto (obra musical) inventado de sua existência mundana, do contrário, essa arte se torna descolada da própria realidade, e iludida em seu propósito de desintegração da linguagem pela desintegração<sup>30</sup>, ou ainda, na pura aplicação tecnicista. É um dado da realidade que na arte ocidental haja uma tendência mimética, e o artista, embora possa viver levando ao limite esse dado real, não pode criar uma arte alijada desse fato enquanto aquela única e verdadeira, porque seria como criar uma revolução de prancheta. O arcabouço que forma a cultura artística no ocidente, principalmente do ponto de vista da recepção e da crítica, absorve muito mais lentamente as mudanças estéticas e poéticas que o artista lhe propõe. Como escolha poética, acredito que isso signifique, para o artista, saber jogar com as expectativas do público, sem deixar de lado a experimentação, que é inerente ao processo inventivo<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Com a ressalva de que não a obra musical seria muda, para o caso de não haver um intérprete, mas a sua concretização enquanto processo acústico sim, concordo com a descrição de Fubini (2003, p. 16) a respeito dos intérpretes, que diz que sua atividade é de extrema responsabilidade e exige muito trabalho de preparação, pois é somente através deste trabalho que emerge a obra musical.

<sup>30</sup> Para Adorno (2008, p. 204), o erro do qual resulta essa arte descolada da realidade aconteceu quando a estética julgou que a arte estivesse acima da própria humanidade.

<sup>31</sup> Ainda que esse meu posicionamento possa ser lido, a partir do próprio Adorno, como reacionário, rejeito essa possibilidade, pois não proponho a reciclagem de procedimentos poéticos como a saída para o processo de

Nesse contexto, subjetivar a realidade seria estabelecer uma relação dialética entre o impulso mimético e a racionalidade da técnica (entendida, no contexto musical, como os aspectos lógicos e formais envolvidos na manipulação do material de uma obra). A razão e a *mimesis* seriam instrumento dessa subjetivação. Entretanto, se a razão se utiliza de uma lógica que se dobra sobre si mesma, e busca moldar a realidade, sob a ilusão de que tudo pode ser decomposto em termos racionais, de modo a desintegrá-la, a despojá-la de suas características intrínsecas (o que não equivale a dizer a não intervir na realidade, pois significar é intervir), objetifica-se a realidade e o outro, de modo tal que a razão de um indivíduo se torna medida para o outro e para a realidade, sob uma ótica racionalista em que um sabe o que é melhor para todos – uma porta aberta para o fascismo, tão combatido por Adorno.

Adorno argumenta ainda que:

É fútil negar que os aspectos da música que são inexoravelmente impostos pela natureza do tempo são partes de sua estrutura; mas não é menos falso abstrair essas características estruturais de seu contexto musical concreto, torná-los elementos autônomos sobre os quais construir uma estética ou, mais modestamente, engenhar uma teoria da forma. Sejam quais forem os seus elementos constantes – nomeadamente, o fato de que a passagem do tempo, somente em virtude da memória daquilo que já expirou e daquilo que persiste, é fluxo real – não têm significado em si mesmos. Tais elementos constantes adquirem força e categoria somente dentro das configurações de uma composição específica. Assim como não pode haver mudança sem eles, eles também não são nada sem a mudança, e é a mudança que lhes provê a sua função (Adorno, 2008, p. 207; tradução minha)<sup>32</sup>.

Nesse excerto, o filósofo explica que algumas características musicais se relacionam à natureza do tempo, que pode ser entendida a partir de sua irreversibilidade. Sua crítica, contudo, se concentra sobre a tentativa de abstrair essa irreversibilidade como solução para a estruturação da forma, como uma solução de linguagem a ser compartilhada pelos atores numa prática musical, pois os sentidos musicais que essas estruturas derivadas da temporalidade têm são dadas contextualmente, por conta da dinâmica intermediada pela memória. Portanto, não é possível, segundo Adorno, categorizar atributos essenciais do tempo (como ocorria com as relações tonais, que eram usadas em peças distintas, por compositores distintos), pois essas

---

desintegração ao qual o filósofo faz referência. De outro modo, apego-me à leitura que faço de seu texto no sentido de que o artista seja, ao mesmo tempo, inventivo sem se perder na própria inventividade, e isso pode se dar, também, por meio desses procedimentos de releitura e ressignificação da realidade.

<sup>32</sup> No original: *It is futile to deny that the aspects of music which are inexorably imposed by the nature of time are part of its structure; but it is no less false to abstract these structural features from their concrete musical context, to turn into free-standing elements on which to construct an aesthetic or, more modestly, to craft a theory of form. Whatever its constant elements may be – namely the fact that the passage of time only by virtue of the memory of what has already transpired and what resists its actual flow – have no meaning in themselves. Such constant elements acquire force and status only within the configurations of the specific composition. Just as there can be no change without them, so too they are nothing without change, and it is change which provides them with their function.* Nesse trecho, é possível perceber uma crítica ao serialismo integral e à proposta de Boulez de extrair da microtemporalidade de um som o princípio organizador da série a ser empregada numa obra.

soluções são plausíveis apenas no contexto de uma obra em específico, já que a qualidade de mudança, que é aquela conectada à irreversibilidade do tempo e intermediada pela memória, é aquilo que confere a uma certa estrutura musical uma característica de constância, que pode ser entendida, inclusive, como mesmidade, e, por isso, o sentido musical que adquirem é contextual de uma dada peça. Mais do que isso, Adorno defende que não é possível mais conceber os aspectos temporais que sustentam a dinâmica da passagem do tempo numa obra musical como uma técnica, que pode ser aplicada de modo ubíquo, como fora no passado a tonalidade.

Não é razoável, assim, buscar sistematizar no ambiente contemporâneo uma teoria da forma em termos técnicos, como se fez com a música do passado, cunhando-lhe formas e tipologias formais como parâmetro *sine qua non* do próprio fazer musical. Seria mais sensato assumir que a forma é, sim, um elemento sobre o qual o compositor se debruça, também de um ponto de vista técnico, mas que, ao fazê-lo, ele lida com aquilo que é fundamental na música, a saber, o tempo e a temporalidade dos elementos componentes da obra que inventa, que são intermediados pela memória, tanto aquela acionada no momento da escuta quanto aquela que diz respeito às vivências pregressas do ouvinte. Essa percepção da temporalidade e do tempo, dada através da conformação dos elementos sonoros e musicais que compõem uma obra e de sua distribuição na sucessão da apresentação dos diversos eventos que a constituem é que serão significados como a forma, em sentido estrito, de uma obra, e uma forma única e própria daquela obra, não fazendo sentido mais analisá-la em termos do passado. Em outras palavras, justamente pela natureza temporal da música, deve-se encontrar o sentido das formações sonoras e musicais de uma obra em relação a ela mesma, uma vez que a própria noção de passagem do tempo advém das transformações que se desdobram durante o passar-se da obra musical e a sucessão de eventos que a constituem. Porém, essa correlação dela consigo mesma também pode ser mediada pelas vivências que o ouvinte tem com outras peças musicais, o que se revela um campo muito rico a ser explorado pelo compositor, no sentido de sugerir experiências sonoras a partir de reminiscências e memórias que são compartilhadas por si e pelos ouvintes, segundo o campo e a prática musical na qual se inserem. Ou seja, numa perspectiva poética, a meu ver, pensar o problema da forma é questão complexa, porque, ao mesmo tempo, é preciso se fazer inteligível contextualmente, sem se furtar à inteligibilidade dada a partir da linguagem musical herdada pelo compositor.

O material musical, o som e o tempo, precisam passar pela ação humana para se tornarem musicais, porque a música é um produto da ação humana, e não um dado da natureza (Supicic, 1970, p. 151). O objetivismo de uma visão estritamente estruturalista pecaria justamente por querer atribuir à música, ou melhor, ao sistema musical a capacidade de gerar

música como se ela naturalmente já estivesse dada pelo material, já que o ato de fazer e de transformar a matéria em música pressupõe uma subjetivação do material através da intenção de transformá-lo em arte. Por outro lado, acredito que o material possa, sim, ensejar nele potencialidades intrínsecas que acabam por sugerir caminhos possíveis de manipulação, mas isso não determina que a forma já esteja implicada nele, porque, para se formar ela precisa da ação formadora do compositor, que extrai do material suas potencialidades – um acorde e seus parciais, um gesto, um motivo, uma melodia, o timbre e a técnica de se tocar um instrumento, as configurações de um aparelho eletrônico e seus limites de processamento e emissão sonora, um ruído: todos contêm múltiplas características sonoras que podem motivar caminhos de elaboração ricos e inventivos, mas depende do empenho do compositor em explorar seus predicados. É desse impulso inventivo, que busca imprimir na matéria crua algo de humano, que deriva, ou pode derivar, também, a dialética entre a *mimesis* e a racionalidade (Williams, 2008, p. 195), entre o subjetivo e o objetivo, entre aquilo que é reprodução de algo que é compartilhado entre o compositor e o público – a linguagem musical – e a proposta de abertura para a escuta de variadas possibilidades de organização sonora.

Para Adorno (2008), o enfoque na técnica como resposta ao problema da forma empobrece a música na medida em que visa retirar do fazer musical uma subjetividade que busca soluções artísticas não descoladas da realidade (Williams, 2008, p. 210-215). Essa subjetividade, no entanto, não pode ser a resposta, se for entendido enquanto uma solução alheia à prática musical, herdada e hodierna, quer dizer, que prescinde desse cenário musical em busca de uma inovação pela inovação (o que seria algo estéril). A subjetividade deveria buscar objetivar o problema da forma através de uma visão sobre o material musical que se desenvolve a partir de suas potencialidades, em diálogo com as dinâmicas implícitas na recepção musical (o modo como se escuta e se consome música hoje em dia). Essas dinâmicas, de certa maneira, se impõem como revés ao fazer musical do artista, já que algo que ele imagina como sendo percebido de uma dada maneira em uma sua peça, por guardar uma relação pobre com a realidade da prática musical do contexto no qual ele se insere, se concretiza de outro modo para o ouvinte.

Não somente isso, mas, na estética de Adorno (cf. Weitzman, 2008, p. 191), a arte se sustenta sobre o paradoxo de ser um jogo desinteressado – uma *mimesis* natural e apriorística – que é o único elemento de interesse possível para que uma arte expressiva possa emergir. Em outras palavras, o artista que busca a expressão não deveria se abrigar na técnica, ou mesmo se focar apenas nos aspectos políticos que poderiam ser sustentados numa obra, pois tratar-se-ia de subterfúgio despropositado, o que o aproximaria, assim, da diversão pela diversão, que é o

escopo característico da arte industrial. Mas, por outro lado, deveria buscar inventar sua obra na relação dialética entre o desinteresse e o interesse pelo desinteresse; ter como escopo o interesse pelo desinteresse; não como arte pela arte, mas enquanto algo que afasta o sujeito da dominação maquinal das instituições da vida burguesa e capitalista (atualmente, da vida no capitalismo neoliberal) através de uma atitude revolucionária e insubordinada de não imprimir sobre a arte uma finalidade necessária para que tenha valor – revela-se aí a oposição marxista entre o valor de uso e valor de troca (Weitzman, 2008, p. 191).

Contudo, mesmo em uma perspectiva tecnicista é possível encontrar expressividade, no sentido de que um artista que se debruça sobre a técnica como solução subjetivada daquilo que ele julga ser a melhor solução para a obra que está inventando corresponda individualmente à melhor solução para essa obra em específico<sup>33</sup> – e aqui não proponho tornar irrelevante a preocupação que se impõe no argumento de Adorno a respeito da subjetivação como modo de se superar uma lógica tecnocrata que se institui sobre as coisas espiritualizadas e a expressividade do espírito humano (em que ter e produzir são mais importantes que ser). A questão é pensar o quanto o apelo ao aspecto técnico é ético em relação ao universo sonoro e social no qual o artista se insere, quer dizer, o quanto alienar-se do mundo para se concentrar sobre as tecnicidades da própria arte não esbarra em conflitos do campo da moral e dos papéis do artista numa sociedade – dentre os quais, pensar o mundo por meio do seu fazer.

Ao propor a forma como conteúdo espiritualizado e modo de expressão artística, a meu ver, Adorno acerta, haja vista que é justamente essa ideia ampla que se consubstancia a partir da escuta musical, e que é o conceito de forma em seu sentido amplo, aquilo que sobra àquele que frui a obra de arte. Cabe sublevar do argumento de Adorno sua abertura para o não estancamento da forma, como se fosse um molde dentro do qual o compositor deve encaixar estruturas para que a música emergja: é a obra musical inventada, com suas particularidades e singularidades, dadas inclusive pelo próprio material escolhido, o molde final.

Por mais que a música de vanguarda do século XX tenha levado ao limite essas noções de subjetividade e objetividade, seja propondo uma concepção de aleatoriedade como discurso, de sobreposição de temporalidades (Rossetti & Ferraz, 2015, p. 60-61) ou de soluções

---

<sup>33</sup> Segundo Paddison (2010, p. 127), a noção de *mimesis* para Adorno em relação à música se daria numa relação dialética entre a racionalização da matéria que forma a obra (e, portanto, isso seria compatível com sua visão de organicidade e isomorfismo em música) e um impulso por representação que foge ao controle racional da técnica. Essa dialética seria responsável por tornar a arte musical expressiva, afastando-a do puro tecnicismo da arte pela arte.

técnicas para o problema da forma, a cultura musical ocidental foi calcada sobre os valores da compreensibilidade e da coesão formal (Kramer, 1970, p. 178. Considerando ainda um contexto como o atual, em que as práticas musicais se dividem entre aquela ligada à indústria da cultura e aquela que tem propostas artísticas que ultrapassam os aspectos das relações de consumo, por mais impositivo que o compositor seja, é preciso lidar com a historicidade da recepção musical, sobretudo no que diz respeito à forma e aos sentidos musicais, uma vez que eles são abstraídos a partir da escuta, mas em relação às experiências musicais que o ouvinte tem, que o auxiliam na compreensão daquilo que ouve.

A tensão entre a subjetividade e a objetividade, para Adorno, que diz respeito a um reflexo também do modo como a sociedade industrializada e burguesa estava organizada, residia viva nas dinâmicas internas da questão musical da forma, cujo impasse, a seu ver, naquele tempo, dava-se na empreitada de se tentar chegar à objetividade da forma por meio de soluções completamente subjetivas, num contexto em que a linguagem musical não mais se assentava sobre um idioma comum (o sistema tonal). Atualmente, não é possível dizer se essa questão se acha superada, porém suspeito que o problema tenha se atualizado em categorias políticas de uma ordem, talvez, mais sofisticada, na qual as fronteiras de classe têm sido, de algum modo, borradas pelas ideologias neoliberais que permeiam a mentalidade da classe trabalhadora, numa sociedade informatizada, da troca e da exposição das intimidades, das redes sociais, que se disseminam rapidamente pela internet. Por isso, acredito que ainda essa tensão, conforme Adorno pensava o trânsito das contradições sociais nas artes de um modo geral, se mantém, uma vez que o desafio dos compositores nesse contexto atual ainda é aquele de se conectar com as pessoas, sem que haja uma linguagem musical comum, e ainda, num contexto em que a música ligada à indústria da cultura é ubíqua. Posto de outro modo, a questão da forma se impõe a partir das necessidades que os artistas compositores têm de inventar, com ideias autênticas e singulares, sem se afastar, ainda mais, das pessoas, do mundo, daqueles que não fazem parte da “cena musical” da música contemporânea de concerto. Tecnicamente, esse não é um problema de forma musical, se considerarmos a forma em sentido estrito, como uma questão de modos de articular a distribuição temporal e a inter-relação dos eventos sonoros e musicais. Em sentido amplo, a forma se revela como um problema da música inteira e de sua relação com o mundo, e, portanto, dos compositores que hoje escrevem música nova e que não desejam somente reproduzir o que aí está, tentar ressuscitar o passado de maneira acrítica ou se isolar para fazer a música que deseja, sem olhar em seu entorno, ou seja, essa é a tarefa dos compositores que, hoje, como diria Adorno, não querem permanecer alienados.

Diante disso, Adorno vaticina:

O único caminho que permanece aberto é a possibilidade da autoimersão do ouvido nos momentos idiomáticos e abrangentes, que permanecem enterrados no reservatório do sujeito humano. É preciso segurar firme a eles e mudá-los através da crítica. A arte não é escassa de conceitos que, embora possam parecer vagos ou triviais, no entanto, contêm o elemento crucial, se formos capazes de compreendê-lo (Adorno, 2008, p. 214-5; tradução minha)<sup>34</sup>.

Para escavar criticamente esses momentos de idiomaticidade da linguagem musical, por meio dessa submersão auricular em si mesmo, a meu ver, é preciso, de algum modo, dialogar com a realidade sonora que permeia a vida das pessoas com as quais compartilhamos a vida em sociedade, sempre de maneira crítica (isto é, com ponderação e reflexão, mas não como mera reprodução). Nesse sentido, a inovação deve, pois, emergir desse diálogo entre o compositor e o mundo, de modo a convidar o ouvinte a ouvir com ouvidos atentos aquilo que ele não conhece, porém, mediado por aquilo que ele é capaz de reconhecer. É nesse sentido, e nessa empreitada, que baseio algumas das minhas peças, que capturam, mesmo de modo literal, como numa transcrição, as melodias e gestos que, de algum modo, habitam um tal “inconsciente coletivo”, ou ainda, uma cultura popular difusa, porém precisa, que permeia a vivência musical da nossa sociedade, seja porque se difundiu pelas mídias, como o rádio e a televisão (e hoje, a internet), seja porque foi transmitido por tradição oral. E, a partir dessa captação de materiais sonoros, que se revela uma desapropriação, porque retira uma sonoridade de seu habitual terreno de difusão e fruição, proponho a meu ouvinte uma viagem por sons que, no contexto sonoro desse material desapropriado, surgem como interferências inesperadas, como elementos, de certo modo, fora de sintonia, como intrusões. Estranhamento, porém, que proponho não somente para desafiá-lo a escutar o que não tem por hábito ouvir, mas para convidá-lo a ouvir esses sons que, não fosse assim, não buscaria, possivelmente, escutar<sup>35</sup>. Nesse sentido, penso nas composições musicais de Heitor Villa-lobos (1887 – 1959) que utilizam cantigas de roda infantis e canções folclóricas, nas peças orquestrais de George Gershwin (1889 – 1937) que se baseiam no *jazz*, ou ainda, nas *Folk Songs* de Luciano Berio (1925 – 2003), ou mesmo em algumas das obras de Charles Ives, com suas polifonias quase absurdas, como se houvesse vários aparelhos de reprodução sonora tocando ao mesmo tempo. Esses exemplos, de algum modo, partem de sonoridades que abordam a vivência musical das pessoas e constituem uma forma – uma peça

---

<sup>34</sup> No original: *The only path which remains open is the possibility of the ear's self-immersion in the idiomatic, all-embracing moments which lie buried in the reservoir of the human subject. It must both hold fast to them and change through critique. Art is not short of concepts which, however vague or trivial they may seem, nevertheless contain the crucial element, if we are only capable of grasping it.*

<sup>35</sup> Penso que estranhamento aqui se aplique no mesmo sentido que a definição de dissonância oferecida por Lydia Goehr (2006, p. 242), baseada no pensamento de Adorno: *Dissonance does not result from an application of atonal method. It results from a quality of works that, even if and because they appear as perfectly formed totalities, suggest there is always a moment of something more (that resistant moment) that subverts that unity.*

musical em sua totalidade de elementos, musicais ou não, que são nela formados – que é capaz de dialogar com o ouvinte. E, por meio dessa estratégia de conformação, são capazes de imprimir sua subjetividade como compositores e artistas e endereçar o problema da objetividade (universalidade) da forma através dessa estratégia, que se abre para aquele que quer ouvir.

Pensando na forma como algo que se refere à singularidade a uma peça musical, num contexto em que não mais falar de forma musical é se referir, necessariamente, ao legado das práticas musicais herdadas através de uma linguagem musical comum, Adorno arremata:

Com a liquidação dos tipos musicais, a integração da forma pode emergir, de agora em diante, somente de baixo para cima, e não ao contrário. *A forma em seu sentido corrente é a totalidade dos eventos musicais.* Ela explode o significado temporal mais estreito do conceito usual de forma: uma música emancipada não contém nada que não seja sustentador da forma (Adorno, 2008, p. 213; grifo original, tradução minha)<sup>36</sup>.

Portanto, na leitura que faço do texto adorniano, com base na minha poética, a forma musical poderia ser entendida, então, como o conjunto de elementos que é capaz de conformar a singularidade de uma peça musical, e cujo todo – o universal, ou objetivo – reflete as partes – o particular, ou subjetivo. Portanto, há nessa assertiva algo que aponta para a identidade de uma peça musical, isto é, àquilo que, de maneira singular, permite que ela seja compreendida a partir de instâncias que ela própria contempla e que a tornam discernível de outras peças, e mais, sem recorrer a aspectos compartilhados com outras peças, em termos de organização dos eventos sonoros no tempo, como ocorre nas tipologias formais musicais, mas, como dito, com a capacidade de resolver a tensão temporal imposta pela cunha que a recapitulação de ideias, do contexto da própria obra ou do mundo sonoro, enseja. Ademais, condensa em si uma exortação para que se entenda que os problemas do mundo implicam problemas para a música e dos compositores, dos quais eles não podem, ou não devem, se alienar.

A forma em sentido estrito deve ser entendida, segundo Adorno, como uma solução para os problemas que o material sonoro e musical apresenta ao compositor, e que cuja elaboração, não a partir da simples aplicação da técnica, mas da exploração das potencialidades desse material em específico, oferece a medida de como estruturar uma obra como um todo que tem uma dinâmica e uma lógica interna, com sentidos musicais. Isso se amplia no sentido formal e conduz à constituição de uma singularidade para a peça que deriva da coesão interna imposta por esse tipo de abordagem, na qual parte e todo se conectam de modo bastante íntimo,

---

<sup>36</sup> No original: *With the liquidation of musical types, integral form can arise henceforth only from bottom to top, not the other way around. Form in its current sense is the totality of the musical events. It explodes the narrower temporal meaning of the customary concept of form: an emancipated music contains nothing which is not the bearer of form.*

e, ainda, constitui um modo de distinção de uma peça, de características pelo meio das quais é possível pensar em termos de sua identidade, uma vez que ela pode ser entendida como aquilo que a distingue algo em meio a outros semelhantes.

Essa distinção está conectada à subjetivação do material pelo compositor, isto é, da impressão sobre esse material das necessidades particulares de expressão que esse artista tem em relação àquele objeto que inventa. Para Adorno, esse tipo de abordagem, então, produz a objetividade que, outrora, era dada pela herança da tradição, das formas musicais já bem cristalizadas na prática, mas ele não explicita exatamente o que seria essa objetividade em música, embora se refira àquilo que é do coletivo. A meu ver, a objetividade fala daquilo que pode ser compartilhado com outros e que é mediado por uma linguagem comum, a partir da qual as subjetividades podem se conectar para estabelecer entre si diálogos. A obra musical de um artista, portanto, conecta-se com o público de algum modo e expõe a subjetivação do material na forma de um objeto novo, porém, para se conectar com esse público, é preciso que haja modo de convidá-lo a participar da realidade da obra que ouve com sua subjetividade. É nesse ponto que, acredito, a adoção de sonoridades e gestos musicais que integram as vivências musicais do mundo hodierno se revela como modo de abordar as subjetividades dos ouvintes e, a partir desse contato, é possível convidá-lo a explorar outras sonoridades que não fazem parte de sua vivência. Por isso, o uso e o trabalho com materiais sonoros e musicais já dados, como canções da indústria (penso aqui nos arranjos que Luciano Berio faz de canções dos *The Beatles*), melodias populares, tradições orais, como fonte de material a ser elaborado numa peça musical se revela como algo rico no sentido de tornar o fazer musical menos alienado e alheio ao mundo e mais próximo das sonoridades hoje à disposição das pessoas, especialmente em meios como a internet.

Retomando algumas considerações sobre os sentidos amplo e estrito de forma musical, no que tange à referencialidade para a música não associada a textos, essa questão permanece aberta (cf. Hanslick, 2015 [1854], Kivy, 2007; Kivy, 1993), quer dizer, ainda não se pode dizer se e a que uma música instrumental não associada a textos se refere de modo preciso e inequívoco. Mas a forma, em sentido amplo, pode ser entendida como exatamente aquilo que se ouve, em seus aspectos mais concretos, como os parâmetros sonoros, e também aos aspectos mais abstratos, como as correlações entre os elementos musicais intrínsecos e extrínsecos, e aos quais o ouvinte atribui sentido musical. É possível que qualidades afetivas sejam associadas a uma peça, na medida em que um ouvinte, por exemplo, pode atribuir sentidos àquilo que ouve em função das sensações afetivas que a audição de uma certa música

lhe desperta<sup>37</sup>, o que confunde essa atribuição de sentido com a própria forma, em sentido amplo, da peça – uma música alegre, porque me faz alegre; uma música triste, porque me faz triste etc. Como o sentido estrito diz respeito à organização temporal dos eventos sonoros e musicais que compõem a obra (a organização das partes, subdivisões, distribuição temporal e elaboração do material sonoro e musical), o modo como essa organização se articula e se inter-relaciona integra e sustenta a potencialidade dos eventos sonoros e musicais de serem ouvidos de determinados modos; a partir disso, dessa configuração interna, é que aqueles sentidos podem ser atribuídos e, às vezes, confundidos com a forma, em sentido amplo. É, portanto, notório que o sentido amplo e o sentido estrito são indissociáveis, pois a organização dos materiais no nível estrito determina quando e o que será ouvido, segundo a interpretação do performer, e disso resulta a percepção da globalidade musical da obra, de sua forma ampla, com todos os referidos conteúdos, e que contempla as atribuições de sentido, inclusive afetivas.

Ainda com relação ao sentido estrito de forma musical, sobra, então, que seria razoável o compositor, ao invés de tomar o caminho de partir de uma forma já pré-estabelecida ou conformada, ou da aplicação de uma técnica, partisse de uma simulação da estesia do conjunto de sonoridades que ele projeta para uma sua obra, isto é, que ele imaginasse a globalidade da peça de modo a tentar antever o resultado formal das relações entre as diversas partes que comporão a sua obra e as consequências disso, em termos de sentido musical. A partir dessa ideia, da macroforma em direção à microforma, imaginasse a disposição de cada um dos eventos e elementos sonoros e musicais na linha temporal sucessória da obra, que produziria o resultado global esperado, com vistas a conceber os aspectos sincrônicos e diacrônicos desvelados pela interação entre esses elementos. Embora possa parecer algo corriqueiro do fazer musical essa abordagem do resultado sonoro potencial, é possível, por meio do uso de técnicas escrever peças inteiras sem se ocupar do resultado sonoro. A crítica que faço a essa possibilidade é justamente a referida alienação que ela pode ensejar, na medida em que não considera os aspectos sensíveis que se abrem em sentidos musicais possíveis a partir da

---

<sup>37</sup> Sobre o ouvinte, Fubini (2003, p. 16) afirma que, mesmo o ouvinte sem qualquer treinamento musical, é impactado pela música, sobretudo no que tange ao seu caráter afetivo, que é aquilo que de mais evidente, depois dos próprios sons e suas relações, compõe a obra musical. Um leigo consegue, sim, significar uma obra musical musicalmente. É interessante como tal descrição do ouvinte da parte de Fubini se conecta aos achados dos estudos da Profa. Addessi (2010; 2005), em que ouvintes leigos foram capazes de abstrair a macroforma de uma obra não-tonal num mesmo formato que aqueles musicalmente treinados, inclusive em análise musical. Isso reforça a ideia de que a forma é algo que se liga não somente à compreensão de aspectos sintáticos, isto é, da lógica do sistema musical, mas que também pode ser compreendida em termos de afetividade, sobretudo porque, no estudo da Profa. Addessi, a macroforma foi determinada em função da dinâmica entre tensão e relaxamento, que eram associadas a estruturas sonoro-musicais que causavam certa impressão em relação a outras figuras da mesma obra a quem as ouvia.

escuta, nem se ocupa de dialogar com a realidade musical do ouvinte e se fecha na pura e simples aplicação da técnica.

Ademais, tendo em mente que as diversas formas de se organizar um conjunto de sentidos musicais pode se dar em bases probabilísticas, isto é, uma dada relação sonora e musical, quando repetida no âmbito de uma peça, consolida-se na memória do ouvinte enquanto probabilidade de que, quando uma das partes dessa relação apareça, então a relação toda apareça (Cf. Meyer, 1956, p. 45-62), isso pode ser eficazmente aproveitado pelo compositor de modo a trabalhar a forma musical em sentido estrito e microformal, que se refletirá no todo da obra, quer dizer, na conformação das grandes seções; um isomorfismo que não está garantido pela organização morfológica do próprio material em suas bases espectrais e sua extrapolação aos níveis da estrutura formal, conforme pensado por Boulez, mas enquanto relações de interdependência entre as partes e o todo. Isso significa jogar com os parâmetros de continuidade e descontinuidade<sup>38</sup>, que são valores estéticos característicos da música ocidental, e que, então, concorrem para a noção de subjetivação do material, vez que, dessa forma, joga-se com a tradição na qual a prática da música contemporânea de concerto se insere.

Voltando à questão da subjetivação, existe uma ideia de que a música de concerto hoje seja alienada, quer dizer, afastada dos hábitos e vivências em arte da maior parte das pessoas, especialmente quando em comparação com o modo como a canção da indústria da cultura permeia a vida delas, por exemplo. Essa alienação pode estar conectada a vários fatores e processos históricos, como o individualismo, a intensificação do capitalismo no neoliberalismo, que tem na indústria da cultura um braço ideológico fundamental para sua sustentação como sistema, na conversão da arte em produto de consumo, e que se afasta da complexidade do conteúdo para abraçar a complexidade da tecnologia, no afastamento entre o que se faz na academia, em termos de pesquisa, e aquilo que chega às pessoas que não pertencem a esse meio, entre outros. Como compositor, entendo que uma possível contribuição para mitigar essa alienação do fazer musical de concerto hodierno se dê pela concepção de meios de aproximar as pessoas e os modos de inventar, com usos, inclusive, da linguagem musical que elas já conhecem, e fazer surgir as inovações da linguagem e das formas sonoras em comunhão com essas sonoridades familiares. Quero dizer adotar sonoridades, modos de construção sonora, de usos dos instrumentos, dos timbres, de melodias, de temas, ritmos e gêneros que permeiam a vivência sonora e musical delas, seja em repertórios da tradição oral

---

<sup>38</sup> Segundo Kramer (1970), as relações de continuidade e descontinuidade perpassam as diversas práticas da música ocidental, e se conectam com a própria concepção de tempo e da existência humana em nossa cultura.

ou, até mesmo, das canções da indústria, especialmente se for para reinventá-las naquilo que elas escondem sobre o mundo. Não se infira daí que defendo a feitura de arranjos de canções dos gêneros musicais mais escutados no rádio ou em plataformas de *streaming*. Minha proposta é pensar como é possível incorporar aspectos da linguagem musical dessas manifestações da cultura para chamar a atenção das pessoas para que ouçam outros modos de organização da linguagem musical, que têm escopos muito distintos do mero consumo e entretenimento. Ademais, tal abordagem vai requerer do compositor um trabalho técnico e inventivo que vise a subverter essas sonoridades que são familiares às pessoas, para lhes sugerir essas vivências sonoras, sem que elas sejam meras reproduções do repertório mais popular, de modo a lhes provocar a ouvir com atenção aquilo que são capazes de conhecer e reconhecer a partir da obra em audição.

Sobre essa minha proposta, na perspectiva da subjetivação e da objetivação como discutidas anteriormente, há uma dialética que pode ser estabelecida entre as expectativas do ouvinte e aquilo que eu poderia propor como experiência de escuta. Pensando nisso, em minha peça *Visitação*, construída sobre o dueto operístico *Vanne a regnar ben mio*<sup>39</sup>, do compositor italiano Giuseppe Sarti (1729 – 1802), a elaboração de gestos e motivos sonoros dessa ária, com efeitos de técnica estendida que alteram o timbre usual do repertório de música antiga para sonoridades mais contemporâneas dos instrumentos usados, tem como escopo “[...] uma exposição e uma amplificação do que está implícito, escondido, por assim dizer, naquela parte de solo [o dueto de sopranos de Sarti]” (Berio, 2006, p. 42; tradução minha)<sup>40</sup>. Nessa peça, contraponho duas flautas solistas a um *ensemble* formado por um flautim, duas vozes de flauta em Dó, uma voz de flauta em Sol (contralto), uma voz de flauta baixo (em Dó, soa uma oitava abaixo da pauta), três vozes de clarinete em Si bemol e uma voz de clarinete baixo (clarone) em Si bemol. Esse *ensemble* é um orgânico estável do Festival *Fiato al Brasile*, que acontece na cidade italiana de Faenza, desde 2012, do qual pude participar como organizador, além de idealizador desse *ensemble*, ao lado de meu professor italiano de flauta Domenico Banzola e dos professores de clarinete do festival Massimo Pauselli e Claudia Pozzi. Nesse grupo, reunimos artistas profissionais e amadores, além de estudantes de música em formação, com o

---

<sup>39</sup> Encontrei essa peça enquanto fazia a pesquisa de temas de Sarti que poderia utilizar na composição de *Visitação*. Trata-se de ária em dueto que faz parte de uma coletânea organizada por Karl Klage, numa versão para duas sopranos e piano, e que encontrei disponível no IMSLP (disponível em <[https://imslp.org/wiki/Vanne\\_a\\_regnar\\_ben\\_mio\\_\(Sarti%2C\\_Giuseppe\)>](https://imslp.org/wiki/Vanne_a_regnar_ben_mio_(Sarti%2C_Giuseppe)>); acesso em 31 de out. de 2024). No próprio IMSLP consta uma nota que diz que, possivelmente, essa ária integra um drama musical de nome *Il Re Pastore*. Curiosamente, pesquisando na internet, tal ópera é atribuída também a Mozart.

<sup>40</sup> No original: “[...] *an exposition and an amplification of what is implicit, hidden, so to speak, in that solo part.*”

objetivo de estrear peças de música escritas recentemente, que contemplem nelas um aspecto também pedagógico da técnica do instrumento, arranjos e transcrições de obras do repertório de música de concerto, de música tradicional e folclórica e de música popular urbana, especialmente a brasileira.

FIGURA 5 – INÍCIO DO TEMA OPERÍSTICO COMPOSTO POR GIUSEPPE SARTI

SOPR: 1<sup>mo</sup>

Vanne a regnar ben mi - o,   
 Geh nun, empfang' die Kro - ne,

vanne a regnar ben mi - o, ma fido a chi ta - do - ra, ser - ba se puoi quel   
 geh nun, empfang' die Kro - ne, doch selbst auf goldnem Throne denk liebed immer

FONTE: o autor (2024).

A motivação inicial para a escrita dessa peça veio da proposta de estrear uma nova obra com esse *ensemble* no festival de 2017, no qual eu poderia contar com a participação de dois flautistas solistas, Chiara Pavesi e Lorenzo Casadio, e, além disso, poderia contar com um grupo grande de instrumentistas para compor os naipes do *ensemble*. Contudo, por se tratar de um grupo heterogêneo em termos de capacidade e domínio técnico dos instrumentos, eu deveria não apenas observar o aspecto composicional da peça, mas também sua exequibilidade pelos instrumentistas à disposição. Assim, entrei em contato com Banzola, Pauselli e Pozzi para saber quais técnicas estendidas eu poderia utilizar, além de qual extensão da tessitura de cada instrumento e voz, e velocidade máxima de passagens de trechos mais tecnicamente desafiadores. Com isso, pude obter um conjunto de limitações de ordem técnica, mas com reflexos para as sonoridades possíveis da peça. Vê-se aí mais um exemplo das limitações impostas pelo material sonoro, conforme referido anteriormente.

Para completar, a ideia de reelaborar uma composição do compositor Sarti foi inspirada, de certo modo, nas composições de Berio que reelaboram obras de outros

compositores, tais como sua *Sinfonia*, as *Folk Songs* e sua série de peças *Chemins*, nas quais ele reelabora suas próprias peças em formações orquestrais, notadamente suas *Sequenza*. Trata-se de “[...] uma obra que constantemente comenta as raízes de seu próprio tornar-se” (Berio, 2006, p. 41; tradução minha)<sup>41</sup>. Ademais, quis prestar uma homenagem ao compositor faentino, que também nomeia a escola de música da cidade de Faenza. A partir disso, inventei uma pequena história, que contei no concerto, antes da estreia: certo dia, num café no *Corso Masini*, na cidade de Faenza, um senhor muito distinto se aproximou de mim e me perguntou “*Tu fai parte di questo Festival dei brasiliani?*”, e eu lhe respondi afirmativamente; então, ele me falou “*Vorrei tanto partecipare di questo Festival!*”; respondi-lhe que ele seria muito bem-vindo e perguntei se ele tocava algum instrumento, ao que ele me respondeu “*Sono un compositore. Come tu!*”; naquele momento, senti um calafrio e fiquei paralisado, pois tinha diante de mim o próprio Giuseppe Sarti! Então, disse a ele que faria com ele um trato: que tocaria uma música sua no festival, mas do meu modo; e ele, pensativo por um momento, respondeu-me “*Già!*”. Com essa introdução fantástica, quis criar uma certa atmosfera, que poderia variar entre o interesse, o espanto e o riso, dada a situação inusitada e um pouco fantasmagórica narrada, para o público que fora assistir ao concerto no *Museo Internazionale della Ceramica*, em Faenza, ao que essa pequena anedota foi incorporada por mim à peça, como parte da *performance*.

Em *Visitação*, o tema musical de Sarti é utilizado como fio condutor da peça, isto é, como referência sonora a partir da qual sonoridades mais ou menos contrastantes em relação a ela vão surgindo e se dando a ouvir ao longo do seu desenrolar. No compasso 6, por exemplo, o gesto composto por semínima, colcheia pontuada e semicolcheia, apresentado pelos solistas, é elaborado pelo *ensemble*, que, inclusive, antecipa o sentido harmônico da frase dos solistas, que é articulado sobre a Dominante de Ré maior, para manter-se num acorde também não resolvido, do ponto de vista tonal. Ademais, os intervalos da harmonia tocada pelo *ensemble* são elaborados a partir do retardo do contraponto existente entre as duas flautas solistas, que coloca na cabeça do quinto compasso um intervalo de segunda maior, como inversões, diminuições ou alargamento desse intervalo. No compasso seguinte, o timbre aéreo conseguido pela técnica de soprar entre as chaves dos clarinetes surge para completar a cena de timbres propostas nesse início e oferece uma espécie de adiantamento daquilo que está por vir no decorrer da obra toda.

---

<sup>41</sup> No original: “[...] a work that constantly comments on the roots of its own becoming”.

FIGURA 6 – COMPASSOS 5 A 7: ELABORAÇÃO DO INTERVALO DE SEGUNDA E DO GESTO DOS SOLISTAS

6

Solo 1  
*cresc.*  
*f* — *p*

Solo 2  
*f* — *p*

Picc.  
*p* — *f*

Fl. 1  
*p* — *f* (trill)

Fl. 2  
*p* — *f*

Alto  
*p* — *f* — *pp* (as fast as possible)

Baixo  
*p* — *f* — *pp* (as fast as possible)

Cl. 1  
*p* — *f* — *pp* (no cresc., no vib.)  
(blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

Cl. 2  
*p* — *f* — *ff* — *pp*  
(blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

Cl. 3  
*p* — *f* — *ff* — *pp*  
(blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

Clrn.  
*p* — *f* — *ff* — *pp*  
(blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

FONTE: o autor (2024).

Outrossim, o gesto em tercinas tocado pelos solistas no compasso 25, que reaparece modificado no compasso 32, também é reelaborado na orquestra, de modo a criar uma textura que tem intervalos de segunda, maior e menor, que se repetem, mas que, ao mesmo tempo, tem movimento, isto é, as linhas individuais de cada voz de flauta se movimentam de modo diatônico, mas a resultante sonora é a repetição dos intervalos. Posteriormente, nos compassos 39 e compassos 66 a 73, esse procedimento é repetido e misturado com a reiteração das notas do intervalo em cada voz dos clarinetes, sem a movimentação interna das vozes das flautas, e com uma articulação diferente, o que enriquece ainda mais o timbre anterior, com mais uma camada de complexidade sonora. Essas elaborações de gestos do próprio material musical de partida (a ária do compositor Sarti) abrem espaço para a audição de sonoridades que são extraídas desse mesmo material, mas que não se relacionam diretamente com o modo tonal como ele foi pensado originalmente. Dessa forma, tem-se a apresentação de uma possibilidade de escuta aos ouvintes que, nesse contexto dessa peça, convida-o à escuta, pois se trata de algo destacado em relação àquela sonoridade inicial, sem o mesmo sentido de direcionalidade, articulação tonal ou fraseológica – um estranhamento em perspectiva daquilo que, tonalmente, seria o mais plausível. Essa alternância e mistura entre sonoridades que têm alguma direcionalidade e outras que não têm, bem como entre sonoridades tonais e não tonais, requer uma atitude ativa do ouvinte no sentido de que ele procure se apegar a algum fio condutor para construir uma compreensão sobre essa peça, dentre as múltiplas possíveis. Ainda, a sonoridade tonal, que é corriqueira e faz parte da vivência musical ocidental, mesmo na indústria da cultura, confere um ponto de apoio à escuta ao qual o ouvinte pode se referir e reconhecer, ao passo que aquelas que proponho como momentos de abertura sonora para sonoridades não tonais num contexto tonal, convidam-no a conhecer.

Outra particularidade de *Visitação* é a inversão de sonoridades entre as partes dos solistas e do *ensemble*, que ocorre entre os compassos 56 a 62. De início, os solistas são os responsáveis por apresentar ao ouvinte a ária de Sarti, ou seja, são os responsáveis pelo campo dos sentidos reconhecíveis, que pertencem a uma tradição sonora corriqueira, ao passo que o *ensemble* intervém nessa sonoridade e propõe sons que não pertencem àquele universo sonoro tradicional. No momento da inversão, o *ensemble* assume aquele primeiro papel, enquanto os solistas passam a introduzir as sonoridades mais distorcidas em relação a ele e sua tradicionalidade. Essa inversão é proposital e propõe, como chave de leitura, a ideia de que é preciso contemplar o mesmo objeto a partir de ângulos distintos para se ter uma ideia ampla, que dê margem à compreensão ampla de um fenômeno, e que é possível incorporar elementos

novos a um dado estado de coisas, que não lhe são necessariamente estrangeiros, mas que apenas se encontram ainda velados sob as aparências do usual e do corriqueiro.

FIGURA 7 – SOLISTAS INVERTEM AS SONORIDADES COM O *TUTTI*

The musical score for Figure 7 illustrates a transition from soloist passages to a tutti section. The score is written for a large ensemble, including two soloists (Solo 1 and Solo 2), a piccolo, two flutes, an alto, a bass, and four clarinets. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including tremolos and slurs. Dynamic markings such as *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano) are used to indicate changes in volume. Specific performance instructions are provided, such as "(no sound at all, only air sound and key clicks)" and "(slap tongue)". The score is divided into two systems, with measures 57-58 and 59-60 shown. The transition from soloist to tutti is marked by a change in the texture and dynamics of the music.

FONTE: o autor (2024).

O acorde que encerra *Visitação* – não tonal, uma tríade de segundas maiores no registro grave dos clarinetes, com timbres aéreos, e harmônicos dos *whistle tones* das flautas – traz uma síntese das sonoridades que aparecem a partir daquilo que a ária do Sarti não demonstra de modo explícito, de suas reentrâncias sonoras, daquilo que nela é sugerido, mas não explorado, de potências outras que não são do mundo tonal. E mais: sintetiza minha subjetividade, feita modo de formar, sobre tudo aquilo que expus e que me motivou e guiou sua escrita, e a objetividade, não do sistema musical ou de uma técnica inovadora que pode ser reproduzida por outros compositores, mas da obra, que dialoga com os ouvintes e a realidade musical com eles compartilhada.

FIGURA 8 – ÚLTIMOS COMPASSOS DE *VISITAÇÃO*

80

Solo 1 *p* sub. *f* (trillo)

Solo 2 *p* sub. *f* (trillo)

Picc. 2<sup>a</sup> W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible*

Fl. 1 *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible*

Fl. 2 *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible*

Alto *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible*

Baixo *ord. as f as possible* *p* *f*

Cl. 1 *ord.* *p* *f*

Cl. 2 *ord.* *p* *f*

Cl. 3 *p* *ord.* *f*

Clm. *p* *f*

82

W.T. *as f as possible* W.T. *as f as possible*

(celian sound - lots of hissing!) *ppp*

*lentano* *ppp* *lentano* *ppp* *lentano* *ppp* *lentano* *ppp*

\*For the Whistle Tones (W.T.) section, flute players should breathe as fast as possible and continue. NO stable whistle tone should come out, but a faint floating melodic line over the harmonics produced with the indicated noted fingering (low C). Alternate breathing among players is recommended in order to make the effect sound continuous.

FONTE: o autor (2024).

Por fim, se o compositor conforma os elementos sonoros e musicais que integram uma dada obra musical específica, cuja emergência deságua na forma musical enquanto sentidos musicais, artísticos e estéticos daquela obra (uma totalidade), permeados por conteúdos que não são necessariamente musicais, mas o intérprete é quem materializa na realidade concreta os sons que correspondem a essas formações sonoras e musicais, e o ouvinte somente pode conhecer a obra em sua concretude a partir da escuta, uma vez que a partitura não soa, é necessário entender como a repetibilidade dos eventos sonoros no tempo é possível, considerando-se a efemeridade do som. Ainda, pensar sobre como ela se reflete no tempo da obra, que está conjugado à memória e à recapitulação, posto que as vivências de uma mesma obra são muito distintas a cada contato que se tem com ela, seja por condições do ouvinte ou por condições da interpretação. Em outras palavras, é preciso pensar como a obra musical reaparece como mesmidade, com um estatuto análogo àquele dos objetos que perduram e permanecem no espaço físico, posto que eles não desaparecem quando deixam de ser contemplados pelo observador. No contexto ampliado da forma musical, a totalidade da forma,

como proposto por Adorno, parece apontar no sentido da conformação da identidade de um objeto (obra musical) que é conhecido a partir da escuta, embora não somente, mas que, de algum modo, persiste ao evanescer das ondas sonoras, e que é inconfundível e idêntico a si mesmo, dada a sua singularidade, à singularidade de tudo aquilo que a conforma, mesmo que sua vivência, a partir da execução, seja de fenômenos distintos numérica e qualitativamente. Note-se que não se trata de anular a singularidade, que é o que o conceito de identidade enseja ao reduzir coisas díspares a características e categorias baseadas em atributos comuns a elas; ao invés, trata-se de ressaltá-la, posto que é preciso entender como é que obras musicais se constituem, como isso perdura e permite identificá-las como elas mesmas. Nessa conjectura, então, dá-se a constituição de um objeto que, por sua conformação singular, tem uma identidade que é experimentada como mesmidade de algo (uma obra) que não perdura materialmente no espaço, como som. Esse conceito de identidade, como proposto aqui, não se limita a configurar o pertencimento a um grupo (identidade como identificação com algo), mas é sobre como a experiência musical do objeto obra musical se dá, ainda que seja considerada a efemeridade do fenômeno sonoro – discussão que considero imprescindível, posto que fala do modo de existir do objeto que um compositor inventa.

#### 4 IDENTIDADE E FORMA MUSICAL

No início de janeiro de 2019, na cidade de Santa Cruz da Esperança, no interior de São Paulo, pude acompanhar a procissão de uma companhia de Folia de Reis, a qual me impressionou muito pelas sonoridades e timbres que aquela gente simples, com poucos conhecimentos musicais formais, era capaz de produzir. Aqueles timbres permaneceram na minha memória por alguns dias. Naquela ocasião, eu devia compor uma peça que viria a ser estreada em fevereiro daquele ano na Itália, no Festival *Fiato al Brasile*, realizado na cidade de Faenza, pelo *Ensemble* de Flautas e Clarinetes desse festival. Então, aqueles timbres que me impressionaram me induziram a compor uma peça sobre um tema de Folia de Reis. A peça em questão se chama, oportunamente, Folia, contudo não fui capaz, infelizmente, de me recordar do tema que ouvira em Santa Cruz da Esperança. Por isso, recorri ao YouTube, onde encontrei um tema de Folia de Reis que me remetia àquele outro (ou, ao menos, trazia-me as sensações que aquele mesmo tema ouvido pessoalmente me trouxeram).

FIGURA 9 – TEMA DE *FOLIA*



FONTE: o autor (2024).

Com essa ideia, passei à elaboração do projeto composicional. Havia alguns efeitos sonoros de técnica estendida de flauta que gostaria de testar e propor como desafio aos participantes do *Ensemble*, haja vista que esse grupo seria formado, em sua maioria, por músicos amadores e estudantes de música, entre crianças e adolescentes. Alguns anos antes, numa edição pregressa desse mesmo festival, propus algo semelhante a eles e a ideia fora muito bem recebida, inclusive pelo público. Sendo assim, ocupei-me de selecionar alguns gestos musicais que achava interessantes e que, a meu ver, tinham alguma relação com os timbres que eu havia ouvido na procissão da Folia de Reis em Santa Cruz da Esperança. Além disso, também tinha a ideia de contrapor solistas e *tutti*, nos moldes de um concerto grosso do compositor italiano Antonio Vivaldi (1678 – 1741).

Estabelecidas essas premissas, a preocupação que mais me detinha era como criar um sentido formal que não fosse o da mera justaposição de ideias musicais que, contextualmente, criam uma unidade mais por proximidade e menos por derivação temática. Não que a primeira opção não seja legítima como procedimento técnico, mas acredito que, nesse caso, um potencial efeito de estranhamento associado às sonoridades de técnica estendida no contexto da melodia de Folia de Reis, o qual queria mitigar, seria muito maior devido à heterogeneidade das partes entre si (a dos solistas, com técnicas estendidas, e a do *tutti*, com pequenas variações melódicas e harmônicas a cada recapitulação), sem que houvesse, de modo seminal, aspectos unificantes do ponto de vista motivico entre elas.

Ainda, optei por deixar com os solistas as partes dos efeitos, por recomendação do meu professor de flauta italiano e, também, coordenador do *Ensemble* de Flautas e Clarinetes, haja vista o tempo exíguo para os ensaios e a capacidade técnica limitada dos participantes do *tutti*, como referido. Dessa forma, achei por bem seguir seu conselho e concentrar os efeitos nos solistas, de modo que os participantes profissionais, ou de mais elevado nível técnico, pudessem executá-los. Essas dificuldades, eminentemente técnicas, derivadas do fazer artístico, mesmo que então não me parecessem relacionadas à minha pesquisa de doutorado, na verdade, estavam muito ligadas a ela, pois a minha vontade de propor um sentido de unidade na peça estava relacionada à questão da identidade da peça que estava criando, isto é, a como aquela peça, em específico, seria conformada e se deixaria apreender pelo público e pelos executantes dela. A sonoridade por mim proposta seria desafiadora, portanto, não tecnicamente para o *tutti*, mas em termos de compreensão e sentidos possíveis, mesmo os musicais.

FIGURA 10 – PARTES DOS SOLISTAS DE *FOLIA*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*p* < *f* < *p*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*mp*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*pp* < *f* < *n*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*tr*  
*mp*  
 (thrill with C# key while changing fingering according to written notes - a sliding tremolo should be heard)

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*f*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*sfz* < > < > < >  
 (jet whistle - cover entirely the blow hole and blow with high air pressure while typing the written fingering; a strong glissando whistle should be obtained)

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)  
*p* < > < > < >  
 (harmonic tremolo - finger lower notes in a quick tremolo and increase air pressure to obtain the high pitch)

FONTE: o autor (2024).

Inicialmente, é preciso entender o que se quer dizer com identidade. Enunciado de modo simples, a identidade aqui diz respeito a algo que é idêntico a si mesmo e não pode ser idêntico a outra coisa, ao mesmo tempo<sup>42</sup>. Em música, essa tarefa de definir a identidade parece ser um tanto mais complicada, haja vista que a *performance* de uma obra comporta numerosos influxos que alteram sobremaneira aspectos sensíveis dados à percepção na vivência dela, durante sua execução. Nesse sentido, seria possível pensar em nuances de dinâmica, de afinação, de envelope (articulação), de fraseado, de concatenação interpretativa das ideias

<sup>42</sup> O filósofo Gottfried Leibniz (1646 – 1716) ofereceu uma solução matemática e filosófica para aquilo que era conhecido, então, como o problema dos indiscerníveis, que diz respeito aos aspectos quantitativos e qualitativos da identidade compreendida como *mesmidade* (cf. Sollberger, 2013).

musicais etc., que podem variar muito a cada *performance* de uma mesma peça. A identidade em questão aqui diz respeito à noção de *mesmidade*: o resultado sonoro de uma obra musical varia, a cada *performance*, de modo substancial, com modificações de tempo, de alturas, de articulações, intensidades, timbres, fraseados, qualidades acústicas permitidas pela sala, concepções interpretativas sobre a obra, a intimidade do público com ela, e, no caso de obras que se valem da abertura (Eco, 2005) como estratégia conformacional (por exemplo, obras com o uso de jogos e aleatoriedade), a variação é parte indissociável e desejável; nesse sentido, então, como é possível tratar tamanha variação dos eventos, ideias ou sensações a cada execução como sendo sobre ou de um mesmo objeto (uma peça musical específica), que é fruído em vivências numericamente irrepetíveis e distintas entre si (a *performance* de uma peça musical específica)?

Para complicar mais a questão, minha ideia de contrapor os solistas e o *tutti* tinha algo de improviso, posto que a peça funcionaria do seguinte modo: em algum ponto do *tutti*, próximo à repetição do tema, o diretor daria um sinal a um líder dentre os solistas, que deveria, então, no momento, escolher alguns dos gestos musicais, de poucos compassos, escritos em sua parte, e os outros solistas, assim, deveriam identificar de qual dos trechos da parte solista se tratava e, a partir disso, tocar o mesmo trecho, em velocidades distintas, numa espécie de cânone real. Ou seja, a cada execução, a disposição sincrônica dos eventos sonoros e musicais seria modificada e, idealmente, dificilmente uma *performance* dessa peça seria exatamente igual à outra na disposição temporal desses eventos aos presentes à *performance* dela numa ocasião específica. Como falar, portanto, de identidade nesse contexto?

FIGURA 11 – PONTO PREFERÍVEL PARA A ENTRADA DOS SOLISTAS, SEGUNDO AS INSTRUÇÕES DA PEÇA



FONTE: o autor (2024).

Sobre essas coisas, e mais outras, o filósofo Roman Ingarden, cuja obra sobre identidade da música eu estudava, por recomendação do meu orientador de estágio de doutorado-sanduíche no exterior Prof. Dr. Maurizio Giani, debruçou-se e dedicou um livro – A obra musical e o problema da sua identidade (Ingarden, 1989)<sup>43</sup> –, do qual o objetivo era esmiuçar como uma obra musical existe sendo igual a si mesma se, como dito, em cada circunstância (*performance*) ela se apresenta de modos muito variados. Suas discussões são de cunho filosófico, no campo da ontologia (o que é e como existe uma obra musical), ou ainda, de modo menos metafísico, no campo da epistemologia (como se conhece uma obra musical). Porém, minha ideia foi investigar como as conclusões dele se refletiam não no campo da estética (recepção), e sim, no campo da poética, da invenção musical. Dito de outro modo, como seria possível entender as maneiras de incorporar elementos musicais e sonoros para cunhar uma identidade em uma obra, um fundamento essencial, por assim dizer, a partir da qual ela poderia ser identificada como ela mesma, ainda que, a cada *performance*, ouvisse-se uma conformação distinta de sons e eventos sonoros e musicais.

Sobre isso, minha hipótese é de que o compositor, ao delimitar o conjunto de elementos sonoros e musicais de uma peça, sejam eles quais forem, e com quaisquer relações entre si, conjura sempre-já a identidade da obra que inventa, uma vez que ela terá combinações limitadas para esses elementos sonoros e musicais, cujos limites são o modo mesmo como ela foi pensada, estruturada, suas relações e referências. As variações às quais a obra se sujeita na *performance*, por sua vez, são uma característica inalienável de qualquer obra musical; ademais, é por meio da *performance* que se distinguem seus traços fundamentais e inalienáveis, que, inclusive, a definem como tal (isto é, uma obra em particular e não outra). Nesse âmbito, essa variabilidade da *performance* faz parte do fenômeno musical e é elemento fundamental de fenômenos musicais em geral, de modo que há um objeto que é, de um certo modo particular, idêntico a si mesmo, apesar das variações impostas por sua execução, e, portanto, a variabilidade é parte daquilo que configura identidade de uma obra musical, nesses termos.

Há nessa afirmação um apelo à estrutura, isto é, à existência de algo estruturante numa obra, que subsiste à singularidade de sua (vivência) execução, que se esvai com o esvanecer das ondas sonoras. Isso não implica, a meu ver, em uma visão estruturalista do fenômeno ou da obra musical, mas apenas desejo expor que, conceitualmente, é possível definir a identidade de uma obra musical a partir de elementos que são características fundamentais

---

<sup>43</sup> Tradução minha, a partir do título da tradução italiana; o original fora escrito em polonês.

em obras musicais em geral, com base naquilo que propõe Ingarden em seu trabalho. Para além disso, é possível, como demonstrado por Ingarden (o que será discutido adiante), compreender o fenômeno musical nesse mesmo sentido e incorporar às suas ideias a variabilidade contemplada pela abertura. Logo, por estrutura, entendo a organização de elementos sonoros, musicais e não-musicais de uma obra musical, que são apreendidos e significados pelo ouvinte, ou seja, uma qualidade do objeto que é percebida por um sujeito, e que é particular de cada obra musical; além disso, a qualidade de ser estruturada de algum modo é aspecto fundamental de toda obra musical.

Ingarden se ocupa da identidade da obra musical para resolver esse questionamento de como é possível tratar como mesmidade vivências e experiências (as execuções) tão distintas de uma obra musical em particular. Para isso, utiliza-se da metodologia fenomenológica de investigação da realidade, com a suspensão de juízos, para sublevar do fenômeno musical, isto é, a experiência consciente da realidade e vivência de uma obra musical, o que resta e é comum a múltiplas vivências de fenômenos musicais. Ele não o faz para uma obra em específico, mas pretende, sim, afirmar como a identidade de obras musicais em geral é estruturada, e faz isso através da descrição da estrutura do fenômeno musical que restaria após a suspensão daquilo que ele argumenta ser contingente nesse fenômeno (note-se que Ingarden tem um pensamento voltado às estruturas do fenômeno musical, que é uma condição desses objetos por serem formados e percebidos de algum modo). Para tanto, ele divide a vivência da obra em “momentos”, que são instâncias do fenômeno musical (ou melhor, da obra musical) que têm modos de existir e se deixar vivenciar interligados, porém distintos entre si. O primeiro, os momentos sonoros<sup>44</sup> da obra musical, diz respeito à *performance*, à execução, à aparição material e real das ondas sonoras, mas surge já como um sentido atribuído por a consciência de alguém que intenciona os sons ouvidos como sendo do campo musical; os modos de transmissão da obra musical (partitura e registro fonográfico), bem como as ondas sonoras e

---

<sup>44</sup> A definição de sonoro oferecida por Ingarden não se restringe ao fenômeno físico-acústico do som (Ingarden, 1989, p. 165-166), mas diz respeito ao sentido que esse fenômeno tem para alguém que o ouve; é um sentido qualificado que emerge do contato do sujeito que percebe com o objeto percebido; nesse sentido o sonoro aparece como uma experiência sonora característica de fenômenos musicais, porque tem qualidades daquilo que é musical (organização do som no tempo, ou do tempo no som); por isso, é dito o momento sonoro *da obra musical*; os momentos sonoros, como unidades de sentido atribuídas por um sujeito, podem ter outros significados (como barulho, por exemplo), mas isso, porque têm qualidades particulares distintas daquelas musicais, e que dizem respeito também ao modo como são percebidos contextualmente; ainda, o momento sonoro não pode ser separado de seu correlato físico-acústico, uma vez que é um sentido que trata da vivência de um fenômeno dessa natureza (Zangheri, 2015, p.141-143); portanto, os momentos sonoros não são qualidades do som (fenômeno físico-acústico) e, sim, que são atribuídas a um som, porém, a partir de suas características particulares (o sujeito que o percebe e suas vivências com fenômenos sonoros e acústicos, o contexto no qual é percebido e as propriedades físico-acústicas do som).

outros meios materiais pertencem ao campo dos objetos reais (para Ingarden, que existem temporalmente; cf. Zangheri, 2015, p. 67; 141; 183). O segundo, os momentos não-sonoros, diz respeito a elementos da obra musical, também em termos de sentidos e estrutura, que são invariáveis, ainda que a *performance* e a recepção da obra sejam variáveis; é percebido a partir da vivência real da obra, que é articulada em momentos sonoros (ou de uma *performance* interna, por meio da leitura de uma partitura, por exemplo), que têm qualidades musicais e artísticas, e que dizem respeito a uma obra musical em particular, e da qual são inalienáveis; ainda, são não-sonoros, porque, quando trazida a obra à presença da consciência de quem a ouviu, não há onda sonora alguma, mas há uma operação mental que diz respeito a uma experiência sonora, numa *performance* interna da obra, que a reapresenta para si (Ingarden, 1989; Zangheri, 2015, p. 141-182)<sup>45</sup>. O conjunto dos momentos de uma obra musical caracterizam a sua identidade – aquilo que permite reconhecê-la como ela e não outra; eles não se limitam a uma única vivência ou experiência de uma obra musical, mas estão presentes sempre que se vivencie uma obra em particular, porque, justamente, dizem respeito a ela e não a outra obra.

Ingarden não é prescritivo em suas colocações, mas descritivo e pretende que essas descrições valham para fenômenos musicais de um modo geral. Contudo, um problema emerge de suas teses: há obras musicais, como as já referidas abertas, em que a variabilidade é parte constitutiva do modo como foram formadas por seus compositores, e isso desafia a noção de identidade da obra musical como ele a concebeu (Ingarden, 1989). Ainda, o conceito de identidade carrega em si outras acepções, como autenticidade, singularidade e individualidade, que são aspectos caros às obras de arte de um modo geral, mas também são utilizadas em sentido sociológico, para entender como pessoas compreendem o pertencimento e se identificam num dado contexto social, como se veem diante do mundo, e a arte é um elemento que faz parte da identidade de um povo ou grupo social. Portanto, para delimitar bem o que quero discutir em termos do conceito de identidade, pretendo me ater aos aspectos epistemológicos do conceito de identidade, isto é, a como Ingarden elabora o problema da mesmidade nas obras musicais, principalmente, e como é possível falar em mesmidade em obras musicais que têm a abertura como elemento estruturante, tal como a minha peça *Folia*. O sentido mais sociológico de identidade não será discutido em profundidade aqui, porém ele é importante para a compreensão

---

<sup>45</sup> O sonoro e o não-sonoro, para Ingarden, são dimensões de um objeto puramente intencional, que é uma categoria de objetos cuja existência é heterônoma e dependente de atos de consciência de um sujeito, que o intenciona, apreende e a ele atribui sentido, e que toma como substrato ôntico um objeto real (uma história contada, uma representação gráfica, um conjunto de sons de uma performance musical etc.) (cf. Zangheri, 2015, p. 67).

da identidade em particular de uma obra, uma vez que as características que conferem identidade a uma obra em específico podem se relacionar a conteúdos que têm relevância social e política para um povo ou grupo social, de modo, então, a ser tratado, especificamente numa obra, como elemento fundamental de sua essência e identidade (e essa relevância será tratada, oportunamente, ao falar de forma musical e identidade).

No caso dos estudos fenomenológicos de Ingarden sobre a identidade da obra musical, sua fenomenologia se diferencia daquela de seu professor Edmund Husserl (1859 – 1938) sobretudo por caracterizar uma separação entre ontologia, metafísica e epistemologia. Ingarden, em sua empreitada filosófica e sistemática, está preocupado em responder se o mundo real existe, para além da consciência transcendental (que é absoluta) de Husserl (Zangheri, 2015, p. 65-72). Nesse sentido, a ontologia de Ingarden caracteriza teses, em certo sentido, que ressoam aquelas de Platão, com a diferença fundamental de que as coisas não tomam seus atributos das ideias, mas são as ideias que tomam seus atributos das coisas. Quer dizer, a ontologia, para Ingarden, se ocupa de investigar a realidade a partir da observação dos fenômenos do e no mundo (Ingarden, 2017, p. 136), extrair desses fenômenos sua estrutura, admitindo, porém, que a identidade individual de cada fenômeno/coisa observada é contingente, enquanto a estrutura, por outro lado, se preserva e se mantém a cada vivência, e é dela que se pode falar em termos epistemológicos. Em outras palavras, os conteúdos dos fenômenos qualificam as formas das ideias às quais os fenômenos se referem, e essas ideias existem na consciência transcendental e intencional (Ingarden, 2017, p. 138) de um sujeito que as observa e a elas doa sentido. Disso resulta que, para Ingarden, a ontologia apresenta como tarefa definir essas ideias (conceitos, categorias, estruturas, formas) a partir dos conteúdos fenomênicos, quer dizer, definir o modo de existência desses fenômenos/coisas, seu estatuto ontológico, seu *modo de ser*. E isso significa assumir, inclusive, que a existência factual, ou melhor, real desse estatuto ontológico possa não existir de maneira “perfeita”, na medida em que a apresentação dos conteúdos particulares, na vivência do fenômeno (o contato do sujeito com o objeto) é contingente. A metafísica, de outro modo, verifica a existência dessas coisas no mundo real, isto é, se os entes definidos por e nessas ideias *existem* ou não, enquanto a epistemologia, observa as relações entre os entes, valendo-se de um rigor metodológico que seja capaz de produzir proposições e relações válidas entre eles (Fiorenza, 1989); nesse ensaio filosófico, Ingarden não investiga as coisas nem a partir de premissas metafísicas (a existência das obras não está em disputa) ou epistemológicas (como as obras existiriam em relação a como se conhece algo), mas, de outro o modo, ele faz essa investigação em termos ontológicos (o modo de ser das obras musicais).

Nesse ínterim, trato aqui de questões da epistemologia da obra musical, isto é, dos modos como é possível conhecê-la (no caso, por meio da fenomenologia postulada por Ingarden) e como essa abordagem se reflete na composição musical, ainda que de um ponto de vista estritamente teórico, como forma de se pensar a música e a própria invenção de uma peça musical; quer dizer, de entender como essa abordagem respinga na poética musical (pelo menos, em minha poética). Embora intrigantes e interessantes, as questões da ontologia somente são tratadas aqui na medida em que contribuem para a compreensão dos argumentos que teço em torno do fazer musical, da forma e da identidade musical nesse viés. Portanto, não é meu intuito esgotá-los e, muito menos, construir uma argumentação ontológica sobre a existência da obra musical. Antes, desejo que a discussão que proponho possa contribuir para a compreensão do modo de existência da obra, segundo a fenomenologia, especialmente a de Ingarden, e como isso permite refletir e entender o fazer musical.

Com base nas ideias de Ingarden, o que quero entender aqui é como existe uma obra musical em sua dimensão concreta (cf. Whitehead, 2013; Fiorenza, 1989) – *performance*/execução – e em sua permanência para além desse momento de concretude, e como isso se relaciona à sua identidade e ao conceito de forma musical. Para Ingarden, toda obra de arte, ainda que disponha de um objeto real a partir do qual se colhem suas qualidades sensíveis, depende de uma *performance*, que não é como a *performance* musical ou teatral, mas é uma *performance* que o observador desempenha ao atribuir sentido de arte àquilo que observa. Quer dizer, esses objetos são compreendidos enquanto arte a partir de um sujeito-observador que intenciona essas obras enquanto arte, e não enquanto mero objeto (Ingarden, 1989). Isso remonta a ideias de outro filósofo, Luigi Pareyson, que afirma que toda obra de arte pressupõe uma *performance*, um engajamento que coloca em ato as qualidades sensíveis, a imaginação, a criatividade e a bagagem cultural encrustadas na obra e aquelas do próprio observador na compreensão daquele objeto disposto à sensibilidade desse observador (portanto, um objeto estético) enquanto arte (Pareyson, 1997). Isso não significa que, como objeto real, a materialidade da obra seja alienável, ou ainda, que seja secundária àquilo que emerge a partir da *performance* ensejada pelo encontro dela com esse sujeito-observador, mas apenas que sua existência como objeto real não está condicionada à intencionalidade de um sujeito-observador que doa sentido, pois sua existência objetiva (real; cf. Zangheri, 2015, p. 67) independe daquela do observador; esse objeto (obra musical) entendido como arte tem qualidades estéticas que lhe são próprias e que também independem do observador, mas o observador é o sujeito capaz de colocar em movimento essas qualidades que nela já estão dadas. Em outras palavras, existe

autonomia material da obra de arte, embora ela requeira sua atualização por parte de alguém que a frui (Pareyson, 1997).

Com relação a essa existência musical autônoma para a obra musical, existe uma particularidade do fenômeno musical, que se conecta factualmente (ao menos à primeira vista) à sua dimensão temporal, em que aquilo que se ouve é ouvido enquanto se ouve, e, logo após ser ouvido, mergulha no passado e se torna, então, dependente da memória daqueles que a ouviram para ser recobrada como algo do campo do sonoro. Isso se dá, pois a música, em sua materialidade mais aparente – que é enquanto soa num local determinado e circunscrito no tempo e no espaço – é efêmera e "desaparece" tão logo as ondas sonoras percam sua força e se tornem imperceptíveis, ao contrário de um quadro, por exemplo, que continua a existir, materialmente, mesmo quando ninguém o está observando diretamente<sup>46</sup>.

Outra questão que se impõe, ainda, é que o conceito de *obra musical* não é unívoco e passou por muitas transformações desde sua primeira consolidação, em meados do século XVIII até os dias atuais: a música, até ser concebida como obra de arte, tinha seu valor derivado muito mais por sua função que por sua essência, e isso se deve, em parte, ao fato de que o fruto do trabalho do musicista foi, desde o medievo, comparado muito mais a um artesanato que a uma arte, especialmente a música instrumental, como uma espécie de artesanato sonoro (Kivy, 2002). Uma relação dialética surgida a partir das discussões estético-filosóficas sobre a música e a natureza da obra musical em meados do século XVIII entre compositores e filósofos trouxe as obras musicais do mundo das meras coisas, valorizada por sua utilidade, para o mundo das obras de arte, em que a inventividade e a criação individuais de cada artista buscam transcender qualquer possibilidade de categorização da música em relação à sua poética<sup>47</sup>, estabilizando-a, assim, enquanto objeto estético, cuja razão principal de ser é ser apreciada como arte; e também, do ponto de vista mais materialista, porque o repertório de música puramente instrumental se ampliou consideravelmente nessa época, suscitando a necessidade de que a filosofia analisasse esse fenômeno. Ambas as faces desse mesmo fenômeno estão intrinsecamente ligadas, de modo que uma não pode existir sem a outra, na medida em que a obra é, em um contexto histórico, uma abstração daquilo que sua face processo/objeto real vem a ser no mundo, que, por sua vez, é o único modo como esse objeto estético se permite conhecer por inteiro, de modo concreto (cf. Goehr, 2007; Dahlhaus, 2009). Portanto, o conceito de obra musical está eivado de influxos

---

<sup>46</sup> Certamente, essa ideia traduz alguns problemas, tais como se a obra existe sem ser vista como tal, mas, aos poucos, essa colocação provocativa aqui ficará elucidada pelas discussões que seguem.

<sup>47</sup> Por poética, com base em Ricciardi (2013, p. 35), entendo o fazer, o inventar, o compor, o constituir, o formar algo com sentido artístico.

relativos ao modo como os diferentes atores, ao longo da história da música europeia, entendem esse objeto, suas características e usos.

Ainda com relação à ideia de obra, a tarefa da estética musical nos últimos trezentos anos, pelo menos até a metade do século XX, tem sido a de afirmar a música, sobretudo aquela considerada, do ponto de vista histórico, “puramente” instrumental, isto é, sem qualquer referência a conteúdo, texto e/ou função extra-musical, como obra de arte digna de figurar no *hall* da grande arte (Goehr, 2007). Nesse caso, a ideia de obra, quer dizer, de um objeto artístico que existe enquanto objeto estético com valor artístico, está associada a uma categoria especial de bens culturais com valor que deriva muito mais daquilo que são, e não somente de sua utilidade. A consolidação desses valores em uma dada comunidade, por sua vez, colabora para legitimar a existência desse objeto como algo maior que uma mera coisa, uma coisa com um modo de existir particular e especial em comparação a outras coisas (e obras de arte inclusive)<sup>48</sup>. Certamente, isso não significa alienar as qualidades intrinsecamente artísticas que o fazer de um artista (ou artesão) imprimiu na essência de sua obra, mas apenas quer dizer que a *recepção* desses objetos não julgava seu valor artístico, mas, também, seu valor de uso naquela sociedade (a saber, a europeia, desde o medievo até meados do século XVIII).

Sobre a música puramente instrumental, a compositora Margaret Lucy Wilkins (2006) a define como aquela sem canto ou referência a qualquer outra forma de arte e como algo que se sustenta por si mesma, por meio de uma lógica organizativa interna e própria, o que ressoa visões como a de Eduard Hanslick (2015 [1854]) e Peter Kivy (2002). Esse último, por sua vez, define esse tipo de música como “puramente instrumental” (Kivy, 2002, p. 25). Essa definição sustenta que esse tipo de música não se baseia em programas ou se associa, de modo multimídia<sup>49</sup>, a outras formas de arte, ou ainda, faça referência a ideias e conceitos não musicais, em outras palavras, é uma música, *a priori*, sem qualquer sentido representativo ou conteúdo representacional, ou mesmo cumpre qualquer outra função não musical (usos litúrgicos, ritualísticos, cerimoniais etc.) de maneira necessária. É a música por si mesma, com referências exclusivamente musicais; obras musicais concebidas como obras instrumentais, inclusive com

---

<sup>48</sup> Lydia Goehr (2007) argumenta que o conceito de obra é um conceito regulador aberto, ou seja, regula as práticas que define, tanto aquelas passadas quanto aquelas futuras, criadas a partir desse conceito, e que tende a se modificar conforme a teoria que estipula o conceito (no caso, a teoria estética) admite novas práticas como passíveis de serem definidas por esse conceito. Assim, o *jazz*, por exemplo, conforme se consolida enquanto prática e, sobretudo, mistura sua linguagem com aquela da música europeia, que é aquela regulada e reguladora do conceito de obra de arte musical por excelência, adquire o “direito” de figurar dentro do *hall* das obras de arte musical, e uma música de *jazz* pode, assim, ser considerada uma obra.

<sup>49</sup> Para maiores considerações de obras multimidiáticas – tradução livre de termo extraído da teoria multimidiática do musicólogo Nicholas Cook, cf. Silva, 2014.

títulos (sonata, toccata etc.) que não evocam coisas externas à música (e isso não exclui a possibilidade de que uma obra absoluta, ou abstrata, seja intertextual, fazendo referências a outras obras musicais já existentes, por exemplo). Esse repertório, cujos sons musicais não se referem a conceitos, ideias, ou objetos reais, têm qualidades específicas que, em um contexto musical, adquirem sentido musical (obviamente, música com palavras associadas, como canções, óperas, etc., hinos litúrgicos etc., adquire outro sentido, uma vez que a palavra reveste semanticamente os sons musicais), mas que, por seu aparente “vazio” semântico (Ingarden, 1989, p. 127; cf. Meyer, 1956), desafiou as mentes mais aguçadas da filosofia ocidental. Filósofos como Ingarden, Kivy e Hanslick compreendem que os sons, em última análise, *per se*, não significam nada além da organização sonoro-musical entendida nas relações entre os sons que formam uma dada música – nada além de uma “estrutura sonora” – visão à qual subscrevo com ressalvas, posto que não é possível, no momento da escuta, alienar-se das próprias vivências completamente, de modo que os estímulos sonoros acabam, muitas vezes, por elicitar memórias e afetos associados à vivências sonoras similares, o que enviesa, portanto, a escuta musical, que tem um componente inalienável de subjetividade (já que algo é ouvido por um sujeito), e que faz parte do processo de compreensão da escuta de uma obra musical.

Retomando a questão da obra, que é o objeto da invenção do compositor, ela aparece através da *performance*, da interpretação da materialidade e da sonoridade sugeridas no texto musical (partitura), quer dizer, em última análise, a música é som, e compõe, desse modo, uma estrutura sonora<sup>50</sup>, de som, e seu sentido, que é musical, não pode ser separado do som que lhe confere o substrato sobre o qual está construído, ou pode somente em parte – uma vez que a música pode ser fruída internamente, pela imaginação dos sons e depende da intencionalidade de alguém que relaciona o que ouve como um todo musical (Kivy, 1992, p. 327-359; Kivy, 2002, p. 251-263; Dahlhaus, 2009, p. 24). E justamente por ser *feita de som*, apresenta-se na *performance* enquanto efemeridade: quando cessa o som, cessa sua existência *real*<sup>51</sup>, no sentido de sua concretude, já que o som é efêmero e deixa de existir tão logo cessem as vibrações que lhe originam, diferentemente dos materiais que dão vida às formas de arte espaciais, como a pintura e a escultura, por exemplo, que têm uma materialidade durável, inclusive milenar (como nos afrescos da Roma Antiga, ou nas estátuas helênicas, por exemplo). O som é rodeado pelo silêncio, advém dele e para ele torna (Supicic, 1970, p. 152).

---

<sup>50</sup> A locução “estrutura sonora” é usada aqui no sentido usado por Hanslick.

<sup>51</sup> Ingarden (1989, p. 142) define *objeto real* como algo (um evento, uma coisa ou processo) que se encontra em um determinado lugar espaço-temporal e com o qual mantenho uma relação, no exato momento em que esse objeto se faz presente, definição por mim adotada neste texto (Ingarden,).

Desaparecendo a sua *presença* real, o que se daria com a obra? Bem ou mal, sabe-se “o que é o *Choros n. 10* de Heitor Villa-lobos”, assim como sabe-se “o que é o quadro *Os retirantes* de Portinari”<sup>52</sup>, mas, ao contrário do quadro de Portinari, que é sabido estar no Museu de Arte de São Paulo (MASP), que se localiza na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, onde está o *Choros n. 10* quando ninguém o está ouvindo?

No caso da minha peça *Folia*, a dificuldade que acrescentei a essas questões todas é de que se trata de uma peça baseada em outra obra musical e cujo nome também é, de certo modo, uma fonte de sentido, uma vez que a palavra *folia*, em italiano, designa “loucura”, e a peça que escrevi tem algo disso, pois causam estranhamento esses sons (a parte dos solistas) que, à primeira vista, soam pouco musicais em comparação com o *tutti*, e que interrompem a melodia do tema de *Folia de Reis*, como se algo inesperado invadisse o palco. A experiência estética que proponho nessa peça, contudo, pode prescindir do aspecto descritivo que o título, com o jogo de palavras referido, enseja, pois a própria peça, pelo modo como a construí, revela esse aspecto qualitativo da “anormalidade racional” – um estranhamento – por propor a combinação de sons contextualmente díspares (uma melodia simples e tradicional e os efeitos de técnica estendida dos instrumentos), de modo que não é necessário capturar o sentido textual para experimentar o sentido musical proposto. Por estranhamento, quero dizer que a melodia enseja sons que, à primeira vista, não parecem musicais. Numa analogia, seria como ir à praça ouvir à companhia de *Folia de Reis* e o latido de um cão, o choro de criança ou a buzina de um carro irrompessem em meio à apresentação, como sons aleatórios, que se intrometem em meio aos sons musicais, sem relação intencional, da parte do ouvinte, do executante ou do compositor, naquele momento. Em todo caso, mesmo que o sentido do título seja ignorado, como no caso de alguém que não sabe italiano, essa qualidade, que chamo de estranhamento, tende a persistir, pois, contextualmente, os sons que emergem em meio a uma melodia singela parecem deslocados. Ainda, como outra camada, acrescentei a espacialidade à *performance*, pois os solistas deveriam ser posicionados após o público, longe do palco do *tutti*, atrás da última fileira, e seriam guiados quanto à sua entrada pelo sinal de mão do diretor.

Ao considerar-se essa dinâmica da *performance* da minha peça *Folia*, outro problema emerge: as gravações (uma das quais, integra esta tese) apresentam uma versão possível dentre as muitas possíveis, segundo as instruções de execução (que funcionam como

---

<sup>52</sup> Os retirantes são, na verdade, uma série de quadros com uma mesma temática – os retirantes nordestinos que chegavam às grandes cidades durante o êxodo rural brasileiro no período da primeira industrialização (década de 1940) –, e o MASP (Museu de Arte de São Paulo) possui um exemplar dessa série. Essa metáfora foi baseada em metáfora análoga proposta provocativamente por Kivy (2002).

uma espécie de algoritmo). Ou seja, além da própria questão imposta pela organização dos materiais, que gera grandes variações a cada *performance*, o registro da *performance*, aparentemente, fixa uma certa identidade, uma vez que apresenta os eventos sonoros e musicais numa ordem específica, numa contradição direta àquilo que dizem as instruções da peça. Qual delas – gravação ou *performance* – é a mais idêntica a si mesma?

Nesse contexto, partitura e gravação aparecem, à primeira vista, como contraponto e solução para esses problemas, uma vez que são capazes de materializar de maneira bastante concreta e, de certa forma, precisa a referida efemeridade que se esvai subitamente na *performance*, além de demonstrar, de fato, essa possibilidade de variabilidade como algo intrínseco dessa minha peça. Entretanto, é preciso considerar que muita música existe e já existiu sem que fosse notada ou gravada (algumas ainda “existem” somente notadas e esquecidas numa gaveta por aí, ou somente gravadas), e isso não necessariamente é prejuízo para a existência dessas peças, tendo em vista que elas foram criadas, ouvidas, criticadas, ou emocionaram e divertiram seus ouvintes. Portanto, a partitura e a gravação parecem ser, nessa leitura, muito mais meios técnicos através dos quais as peças musicais podem perpetuar-se no repertório e na vida das pessoas em geral, através da *práxis*, do que condição de existência de uma peça de música.

Outra consequência do que foi dito sobre a evolução histórica da função social do ofício de compositor, que, aos poucos, deixou de ser visto como somente um artesão e passou a ser encarado mais como artista, alguém com uma profissão que criava coisas especiais, belas e capazes de educar outras pessoas (Goehr, 2007), além do início de um processo de emancipação do trabalho artístico criado por ele do *status* de mero objeto em direção a uma forma de arte, foi que essas modificações se refletiram também sobre a necessidade de se notar cada vez mais precisamente a música composta, em que o compositor é capaz de indicar de maneira (mais) exata aquilo que ele identifica e pensa ser a *sua* obra (Goehr, 2007, p. 28-29), com cada vez menos margem para improvisações por parte do executante.

A partitura musical, como produto da cultura musical ocidental europeia sofreu, desde sua invenção (Bosseur, 2014), inúmeras modificações, que buscaram sempre detalhar de maneira mais precisa aquilo que acontece na prática, na *performance* musical. Parece-me que a precisão como demanda para a perpetuação de um dado repertório teve um papel fundamental na evolução da escrita musical, pois a submissão à memória dos executantes, às suas capacidades técnicas de execução e as necessidades poéticas do desenvolvimento da linguagem musical em direção ao uso mais regular de uma polifonia cada vez mais complexa se demonstraram inconvenientes diante da dependência somente da memória de cada executante,

sobretudo quando se pensa em grupos musicais, como coros, em que cada indivíduo deveria memorizar sua parte, aprendida de ouvido.

De um ponto de vista genérico, com base nesse horizonte histórico, é possível afirmar que a partitura é fundamentalmente um suporte, um apoio, um sistema de signos que tem como função permitir que musicistas diversos, educados de modo a conseguir compreender tal sistema de notação, sejam capazes de tocar uma mesma obra musical e a partir da qual a obra musical pode ser manifestada numa *performance*, para que seja apreendida por um ouvinte. A partitura por si só, materialmente, é papel e tinta, e, nesse sentido mais grosseiro, também a *performance* musical poderia ser tomada como amontoado de sons. Ouvir música, portanto, toma esses objetos relacionados à música como ponto de partida e atribui a eles sentidos relativos a experiências e vivências musicais. É um ato deliberado, intencional, do contrário, seria apenas barulho e papel manchado de tinta (Ingarden, 1989, p. 114-115)<sup>53</sup>. A partitura, tanto para a criação musical quanto para a *performance*, não é condição *sine qua non* para a existência de música, ainda que seja possível argumentar, e seja um argumento bastante razoável, que a música ocidental europeia se desenvolveu como se desenvolveu também porque é escrita, isto é, com complexidade textural e uso de técnicas composicionais cujo resultado sonoro são fruto de uma especialização sobre o papel daquilo que é som no tempo, haja vista a complexidade das orquestrações de Iánnis Xenákis (1922 – 2001), a engenhosidade contrapontística da obra de Bach, ou mesmo a complexidade do contraponto do período da *Ars Nova*, por exemplo.

Nesse sentido, é possível perceber que esse desenvolvimento dos modos de se compor música estão intimamente conectados com a espacialidade da escrita musical, uma vez que, sobre o papel e com a utilização de sistemas que abstraem, a partir do som, relações que podem ser manipuladas por um compositor, a escrita se demonstra importante ferramenta para a construção de sonoridades que, de outro modo, seriam muito difíceis de serem constituídas, exatamente porque sua complexidade sonora deriva da manipulação estática, sobre o papel, do sistema que organiza os sons, isto é, das representações dos parâmetros sonoros e de um sistema musical, em códigos musicais, notados. O compositor Flo Menezes se refere a essa possibilidade de exploração poética da escrita musical como “escritura” (Menezes, 2013).

Dito de outro modo, isso significa que a partitura não é absoluta em relação a como uma obra existe, ou mesmo a como deva ser tocada. Basta pensar que uma mesma obra pode

---

<sup>53</sup> Note-se que mesmo o “barulho” já é em si mesmo uma atribuição de sentido a partir de algo que se demonstra a alguém, nesse caso, algo de natureza sonora.

ser escrita de várias maneiras diferentes, em termos de grafia musical, e que todas essas edições da partitura não *são* a obra; do contrário, haveria tantos *Choros n. 10* de Villa-lobos quanto existem cópias de sua partitura<sup>54</sup>, o que parece absurdo. De fato, a partitura *representa* graficamente, no espaço, algo que é referência para a existência real e sonora da obra, que é a *performance*, e que se refere a uma obra específica, não obstante possa ser notada de várias maneiras diferentes<sup>55</sup>. Assim, a partitura não é a obra, mas *indica* aquilo que a obra é, uma vez que somente a experiência real da escuta, interna ou material, de uma obra pode fazer com que aquilo que se vê na partitura seja, de fato, relacionado com aquilo que a obra é, com aquilo que se ouve – externamente, enquanto *performance*, e internamente, de modo subjetivo, na escuta mental.

Outrossim, o estudo da partitura, através da análise, embora seja possível e até desejável, para se conhecer sua organização interna e as relações musicais entre os elementos musicais que a compõem, e ainda, uma prática útil para a interpretação musical na *performance*, não revela a obra (entendida como o conjunto de qualidades apresentadas pela união de seu aspecto sonoro e não-sonoro, e que tem valor artístico), mas apenas fornece ferramentas para a escuta, a compreensão e a execução musical, pois ela (obra) se revela, concretamente, somente a partir da *performance*.

Por sua vez, a *performance* musical apresenta, de modo real e concreto, uma versão da obra, pois não existe uma única execução musical que seja idêntica a outra, nem numericamente, nem enquanto interpretação. Uma execução musical (qualquer uma) é um processo que acontece e se desenrola no tempo, tendo início, continuação e fim, e, sendo assim, cada execução musical é um acontecimento e um processo diferente do outro, diferentes entre si, ainda que digam respeito à execução de uma mesma obra musical, e ainda que sejam executadas pelo mesmo intérprete; uma mesma obra pode, inclusive, ser tocada ao mesmo tempo, em lugares diferentes<sup>56</sup>. Portanto, faz parte da *performance* musical a particularidade,

---

<sup>54</sup> Nelson Goodman (1906 – 1998) teoriza que obras musicais são sistemas simbólicos, e que a partitura funciona como fiel desse sistema, quer dizer, garante que uma *performance* seja de uma dada obra e não de outra. Sua teoria se resume ao estabelecimento de regras que uma *performance*, juntamente com sua partitura, tem que dispor para ser considerada a *performance* de uma dada obra e não de outra (aquilo que Goehr classifica como visão nominalista da obra musical; cf. Goehr, 2007, p. 21).

<sup>55</sup> Sobre os problemas de se poder notar uma mesma partitura de várias maneiras diversas, e como isso afeta uma noção de identidade baseada em partituras, cf. Kivy, 2002, p. 224-250.

<sup>56</sup> Isso é particularmente interessante quando se pensa que não é possível a duas pessoas observarem o Davi original, esculpido pelo Michelangelo, que fica dentro da *Galleria dell'Accademia* em Florença, na Itália, ao mesmo tempo, *in loco* e no Brasil.

numérica e qualitativa, do acontecimento, pois, sendo um processo temporal, desaparece logo que termina (Ingarden, 1989, p. 86).

Materialmente, a *performance* se apresenta como uma sucessão de sons que se concatenam de maneira organizada, segundo uma lógica interna da própria obra e do sistema musical utilizado pelo compositor para a composição de uma obra, e que acontece no tempo, durante um período (concerto/apresentação/etc.) e uma duração precisas (duração da peça), num local específico (sala de concertos/espço de eventos/etc.). A percepção dessa *performance* sofre influxos relacionados às condições da sala de concerto, à posição do ouvinte em relação à fonte sonora, à concentração e engajamento do ouvinte com a *performance*, à formação musical e cultural do ouvinte e ao modo como a obra é tocada (cf. Ingarden, 1989; Zangheri, 2018; Mazzoni, 2004). Esses influxos, portanto, influem sobre o modo como uma obra é percebida, mas há que se questionar se eles alteram necessariamente a obra, posto que manipulam, para o ouvinte, a materialidade dela, que é o que permite a ele acessar suas diversas qualidades artísticas e musicais.

Nesse contexto, Ingarden diferencia os aspectos auditivos e os objetos ouvidos, ainda que, ao tratar de um fenômeno musical, refira-se a ambas as coisas enquanto uma coisa só, qual seja, a execução musical. A essa síntese ele dá o nome de *concretização musical* (Ingarden, 1989). Ao fazer essa separação, Ingarden reforça o argumento de que (1) nenhuma execução musical é igual a outra, pois os sons serão material e numericamente distintos entre si a cada *performance*; (2) de que é impossível ouvir à mesma execução musical de uma maneira idêntica, ainda que se trate do mesmo ouvinte ouvindo uma mesma gravação de uma música; e (3) de que existe uma referência quando se fala em “obra musical”, pois identifica-se, assim, uma dada execução musical como a manifestação processual de uma dada obra, e não como a própria obra (Ingarden, 1989). Nesse contexto, a manifestação processual é entendida como a apresentação material e temporal do objeto obra musical, quer dizer, sua instanciación na *performance*, que não apresenta todos os sons que compõem uma obra num instante, simultaneamente, mas sim, cada som, ou conjunto de sons, organizados num todo, quando devem aparecer, segundo a ordem da própria obra.

Em anuência àquilo pensado por Ingarden, a *performance* apresenta esses conjuntos de sons organizados, que podem ser definidos como formações sonoras, a partir das quais o ouvinte atribui não apenas o sentido de que se trate de um fenômeno sonoro, mas de que se trate de um fenômeno sonoro do campo dos fenômenos musicais, isto é, tem-se uma formação sonora qualificada como musical, qual seja, a formação sonoro-musical. Uma é o substrato da outra: a formação sonora é o objeto a partir do qual se dá a abstração do sentido/significado musical de

uma dada formação sonoro-musical. Desse modo, a percepção de uma formação sonora enquanto tal se dá *por meio* da audição, de sua materialidade física (acústica) no tempo. Contudo, a atribuição de um sentido musical é algo não-sonoro, já que pode ser desfrutado de maneira não processual, recuperado de memória como um todo, internamente, com as partes em relação precisa e determinada entre si, além de recobrada à memória, uma vez que a atribuição de sentido musical está associada a um modo de atribuir sentido aos parâmetros do som<sup>57</sup>. Trocando em miúdos, a formação sonora é uma qualidade *sensível*, associada à processualidade que é a *performance*, ao passo que a formação sonoro-musical é uma qualidade *inteligível* do fenômeno musical. Ainda, em relação àqueles influxos que disse concorrerem para a percepção do ouvinte de uma *performance* musical, cabe a seguinte distinção, no que se refere a essa dupla compreensão do fenômeno sonoro num contexto musical: a formação sonora é algo *físico*, que se desenvolve enquanto evento, e é formada por ondas sonoras que se propagam num determinado espaço, e que podem ser percebidas através do sentido da audição, e que, portanto, está sujeita a esses influxos. De outro modo, a formação sonoro-musical é algo cognitivo, ligado à compreensão e atribuição de sentido àquilo que foi ouvido, e permite, inclusive, que o ouvinte possa separar as possíveis interferências que a audição de uma obra tenha sofrido por má qualidade do ambiente ou da *performance*, por exemplo.

Por conseguinte, a formação sonoro-musical acaba por se referir à qualidade de um objeto que tem sentido/significado musical, e a obra de arte musical adquire sentido quando ouvida como música, significada como música (Dahlhaus, 2009, p. 24), tanto porque é percebida como tal quanto porque apresenta qualidades musicais que ensejam tal atribuição de sentido. A partir disso, há a derivação de significados artísticos, morais, sociológicos, políticos e afetivos que conectam as pessoas a manifestações artísticas entendidas como fenômeno musical; quer dizer, a intencionalidade é fator fundamental no fenômeno musical, como o concebe Ingarden, sem o qual restariam ou relações meramente “gramaticais” que dizem respeito ao sistema musical, ou (pior) somente as relações físico-acústicas, e toda a arte seria extraída da essência do fenômeno musical. Dito de outro modo, embora as qualidades artísticas sejam atributos do objeto, é necessário que essas qualidades sejam apreendidas por alguém e colocadas em movimento como tal, ou, no caso da música, restará apenas barulho.

---

<sup>57</sup> Refiro-me, especificamente, aos parâmetros do som em sentido tradicional, inclusive, conforme abordados pelo campo de estudos da Física. Na música, a Pierre Scheffer (1910 – 1995) critica essa abordagem tradicionalista, que se limita aos aspectos acústicos, de modo a expandir esse conceito para abarcar outras caracterizações do som, o que abriu espaço para o pensamento que influenciou a música eletroacústica posteriormente.

De certo, essa capacidade de atribuir sentido musical ao barulho, ou vice-versa, demanda posturas, por parte do ouvinte, perpassadas por sua formação cultural e política, que podem, inclusive, sobrepujar as qualidades artísticas e musicais que uma obra apresenta essencialmente, de modo que ela possa vir a ser reputada como inferior, ou como não-música. Claramente, isso não destrói as qualidades artísticas da obra, mas revela uma possível dificuldade de um ouvinte para lidar com o diferente e suspender seus preconceitos, ainda que momentaneamente, para receber com generosidade aquilo que, na ocasião, ele estranha. Por exemplo, a minha peça *Folia* convida o ouvinte a ouvir uma contraposição de sonoridades que, à primeira vista, parecem não dialogar entre si, e isso poderia ser rechaçado por alguém que esperasse ouvir algo mais tradicional, por assim dizer. Ao passo que, tomando uma atitude mais curiosa e aberta, esse mesmo ouvinte poderia vivenciar a experiência que propus nessa peça. A bem da verdade, a recepção dela foi bastante acolhedora, quando de sua estreia, mas não ouvi todos os presentes ao concerto para afirmar que tinham essa atitude mais aberta. Enfim, a questão em debate é que o modo como um ouvinte atribui sentido àquilo que ouve tem papel importante, inclusive para a sobrevivência de uma peça no repertório.

Ainda, certamente, o compositor tem uma atribuição central nisso, não do ponto de vista da recepção, mas do ponto de vista da poética, uma vez que elege quais sons comporão ou não sua peça, para que as formações sonoras e suas qualidades possam ser apreciadas como música, numa conexão direta com seus atos composicionais, as escolhas dos materiais e ao modo como ele os organizou. Dessa forma, um compositor pode propor que sons que, para um dado contexto cultural, não seriam recebidos como musicais passem a ser significados como tal. Obviamente, aí se impõe um diálogo (ou uma disputa?) com a recepção, uma vez que a intencionalidade dos ouvintes, que mobiliza sua cultura musical para receber as formações sonoras como formações sonoro-musicais, determina se aqueles sons tidos como não musicais outrora passarão a ser acolhidos como musicais. Isso demanda que o compositor tenha a capacidade de, ao mesmo tempo, ser inventivo com relação aos sons que possam ser integrados num contexto musical e de dialogar com as tradições do repertório musical que integram a cultura musical de seu público, de modo que o exercício exploratório da obra de linguagem se dê de maneira desafiadora, mas não afrontosa, que possa convidar o ouvinte a se deixar levar por suas propostas, sem submetê-lo por sua resistência ou incompreensão diante da inovação.

Explorando um pouco mais a discussão sobre os influxos sofridos pela *performance*, o ambiente no qual ela se desenvolve afeta deveras a percepção das qualidades sensíveis da *performance* musical. Segundo Ingarden (1989, p. 89), por exemplo, um ambiente muito reverberante faz com que aquilo que deveria ser sucessão, do ponto de vista musical, se

torne simultaneidade, haja vista que as ondas sonoras das diferentes formações sonoras passam a se sobrepor umas às outras, quando deveriam se suceder, e isso distorce a justa compreensão da obra. Certamente, não ao ponto de desfigurá-la, porém, podem surgir, dessa mescla de sons, interações que o compositor não desejava e que não estão contempladas na obra. Parece-me, contudo, que não seja justo dizer que porque a percepção de uma obra é ruim a obra seja necessariamente ruim. As qualidades sensíveis de uma sala de concertos poderão afetar, de modo não desejado, a percepção de uma peça, no entanto, é a abstração das formações sonoras, a partir dos dados sensíveis oferecidos ao ouvinte no momento da escuta, que fica prejudicada pela própria qualidade desses dados, e não a qualidade da própria obra ou suas formações sonoro-musicais.

Nesse sentido, também a posição do ouvinte em relação à fonte sonora, em combinação com um ambiente onde a propagação das ondas sonoras não seja uniforme, afeta a percepção dos dados sensíveis disponíveis ao ouvinte no momento da escuta e da *performance* musical. Por exemplo, em uma sala de concertos em que a refração das ondas sonoras graves seja, de alguma forma, não adequada, de modo a evidenciar as frequências agudas, um ouvinte posicionado mais próximo dos instrumentos agudos perceberá as frequências agudas mais claramente, sem que o reforço das frequências agudas seja necessariamente uma qualidade sonoro-musical da obra ouvida. Isso, contudo, não significa que a obra, de acordo com a concepção orquestral original do compositor, *seja* uma obra em que as frequências agudas se apresentam mais audíveis que as graves. A qualidade da *performance* foi alterada, o que, por sua vez, modificou a qualidade dos dados sensíveis da obra e permitiu ao ouvinte, de certo modo mal posicionado na sala de concertos, ter uma percepção prejudicada da *performance* e, consequentemente, da obra.

Além de sua posição em relação à fonte sonora, pode prejudicar a percepção dos dados sensíveis e das formações sonoro-musicais da obra o engajamento do ouvinte com o objeto disponível à sua percepção durante a escuta. Se o ouvinte não se engaja atentamente com a *performance* musical, ou, se por algum motivo, não é capaz de apreender as qualidades dos eventos sonoros em sua sequência no tempo, a percepção das formações sonoro-musicais, e da obra, portanto, são prejudicadas. É através da escuta atenta e do recolhimento dos dados sensíveis apreendidos no momento da escuta musical que, no contexto da experiência estética da música europeia de concerto, o ouvinte, ao compreender aquilo que está ouvindo, usufrui da obra musical, de suas qualidades, por meio da *performance*, e assim, é capaz de apreciar o que

está ouvindo, para além do perceber passivamente a execução da peça como se fosse um ruído de fundo<sup>58</sup>.

Parece-me evidente, ainda, que a cultura e formação musical do ouvinte influem muito sobre sua compreensão dos dados sensíveis, que são as formações sonoras, colhidos na *performance* musical, e que lhe permitem perceber de fato a obra musical, suas qualidades, e mesmo as qualidades estéticas da *performance* musical. A formação cultural de alguém que frui uma obra de arte, não obstante ela, enquanto objeto estético, possa ser apreciada e ser acessada sem qualquer cultura prévia com a qual tal obra esteja relacionada (basta haver os sentidos requeridos pela obra para acessá-la), a formação em uma dada cultura musical pode tornar a vivência de uma obra diferenciada, e tanto mais o contexto de produção de uma dada obra é menos evidente àquele que a frui, tanto menos essa obra tende a ser fruída em sua ampla profundidade, não por preconceitos, embora possam haver, e sim, porque esse ouvinte não dispõe daquelas categorias musicais das quais essa obra possa ter tomado referência, ainda que a compreensão dos dados sensíveis disponíveis através da fruição de uma obra possam ser muito enigmáticos em relação aos seus sentidos (Dahlhaus, 2009, p. 113). Ainda que de modo informal, pela vivência, um ouvinte que compreenda os princípios de construção e valores presentes em músicas de um dado período histórico, por exemplo, é capaz de perceber com mais facilidade as formações sonoro-musicais de uma obra produzida com certos referenciais de linguagem e sonoridade que reflitam esse período histórico, mesmo que essa obra lhe seja inédita, uma vez que o "léxico" musical desse período já lhe é familiar; inclusive, é capaz de perceber mais facilmente as eventuais diferenças sonoro-musicais que possivelmente essa dada obra apresenta, por meio de sua *performance*, em relação àquilo que é esperado para obras desse período histórico; e o seu conhecimento específico, por meio de análises, conhecimento teórico, notas de programa ou críticas de uma obra, por exemplo, além da audição de outras *performances*, obviamente, poderão contribuir ainda para que ele, ouvinte, seja capaz de perceber e distinguir as qualidades de variadas *performances* musicais daquela mesma obra ouvida (cf. Meyer, 1956, p. 1-42). A obra musical surge como constituição de um todo significativo que adquire sentido musical na relação entre os sons colhidos pelo ouvinte por meio de sua escuta. Neste processo, não se exclui a presença dos afetos, que complementam a experiência estética. As diversas relações e formas de comportamento que elementos

---

<sup>58</sup> Não se trata de invalidar a escuta passiva como possibilidade de fruição, mas apenas de delimitar o escopo da escuta para fins da argumentação em desenvolvimento, que gira, neste ponto, em torno da possibilidade de se conhecer um objeto com qualidades acústicas em sua intimidade.

constitutivos sonoro-musicais apresentam, em uma obra, para o seu ouvinte, são dadas contextualmente, de modo organizado. Isso também não exclui *a priori* que a compreensão dessas relações seja fruto de uma dada vivência musical com um dado repertório ou cultura musical. De fato, a escuta da obra fruída e a experiência musical prévia do ouvinte são complementares para uma compreensão e atribuição de sentido a uma experiência musical.

Contudo, vivências individuais de cada ouvinte não são medida daquilo que a obra é, pois falam do ouvinte e de como ele se relaciona com aquele objeto disponível à sua percepção, que é a obra musical. As qualidades da obra, embora percebidas e significadas por cada ouvinte individualmente, são, em parte, qualidades *da* obra, e se apresentam a qualquer um que queira e seja capaz de percebê-las (lembrando que, conforme discutido há pouco, apesar da disponibilidade dessas qualidades potencialmente a todos os ouvintes, a percepção das formações sonoro-musicais está condicionada à percepção das formações sonoras, isto é, dos dados sensíveis da obra musical e de suas qualidades, e, portanto, sofre os influxos ambientais referidos anteriormente, além do repertório e cultura musicais do ouvinte, que enviesam seu modo de perceber uma peça).

Essa concepção, de que as qualidades de uma obra musical seriam apenas atribuições de sentido arbitrariamente atribuídas por um fruidor que a contempla, levanta o problema de que as experiências com objetos estéticos (disponíveis à percepção, aos sentidos) seriam, na verdade, experiências sensíveis individuais de cada sujeito que se engaja na percepção de um objeto estético – vividos de consciência (Ingarden, 1989). De um ponto de vista objetivista e psicologista, a obra musical seria nada além de uma percepção subjetiva de fatos psíquicos estimulados pela vivência musical de uma *performance*, ou pelo contato com a partitura (Ingarden, 1989, p. 102). Isso impossibilita, no entanto, que um juízo estético com validade epistêmica seja emitido, uma vez que, o problema da “obra musical” acabaria por ser uma falácia, uma ilusão, que lida com opiniões que se tornam, consensualmente, juízos estéticos, ou ainda, um mero problema de linguagem, e bastaria que houvesse uma convenção em torno desse aparente objeto para que ele fosse entendido de um ou outro modo. Porém, esse pensamento é falacioso, na medida em que a existência dos objetos estéticos é real (aqui, como oposto ao ilusório), permeia a vida de cada um de nós de maneira perene e ubíqua, em livros, vídeos, *performances*, museus, espaços públicos etc. Ademais, possuem qualidades próprias, dentre as quais, a qualidade artística, tais como a demonstração da destreza técnica de seu inventor, o refinamento dos materiais usados, a organização como objeto que se dá à percepção e que motiva os sentidos e o intelecto, por exemplo, que pertencem a esses objetos e não à percepção de quem percebe esses objetos, embora seja verdade que a percepção individual e

particular dessas qualidades possa ser afetada por uma série de fatores externos ao objeto estético – no caso da música, são aqueles que elenquei e desenvolvi, com base em Ingarden: a qualidade do ambiente no qual se desenrola a *performance*, a posição do ouvinte, o modo como a obra é executada, a atenção do ouvinte e sua cultura musical (Ingarden, 1989). Pensemos o seguinte: se somente as vivências psicológicas de cada ouvinte individualmente fossem, na verdade, a única medida possível para o objeto estético percebido (fenômeno musical), acompanhadas de suas emoções, qualquer juízo com validade epistêmica seria impossível, porque, assim, estar-se-ia falando da opinião de cada um individualmente com o objeto estético percebido, pois a experiência individual de cada um é somente disponível a si próprio e jamais a outrem (embora seja possível descrever essa experiência individual, não é possível *senti-la* – a experiência individual sensível é particular e não pode ser experimentada por outrem, não obstante essa opinião sobre os dados sensíveis percebidos seja real e verdadeira a nível psicológico), e, nesse caso, juízos estéticos válidos não seriam nada além de meras ilusões convencionadas sobre experiências essencialmente distintas e individuais. Restaria, assim, o mero estudo tecnicista das relações sonoras, tanto a nível físico (ondas sonoras e suas qualidades sensíveis), quanto a nível musical (análise musical) e psicológico (cognitivismo musical) – hipótese que rejeito.

No entanto, as qualidades sensíveis e estéticas de um objeto estético ultrapassam, até certo ponto, a experiência psicológica de cada indivíduo e se apresentam como qualidades do objeto percebido. Esses objetos estéticos *existem*, de algum modo, como objetos reais (ainda, em oposição ao ilusório), independentemente da existência individual e da experiência psicológica individual de cada um que se engaja com a sua percepção, e cada qual deles tem *suas* qualidades materiais formais e conteúdo sensíveis, e essa existência real (não ilusória) não se reduz à existência particular de qualquer indivíduo que com ele se engaje (salvo no caso em que a existência do objeto estético em sua dimensão real – material – seja aniquilada, quer dizer, completamente destruída e feita inacessível a outrem, pois, então, só restaria a memória dos sujeitos que com esse objeto tiveram contato para recobrar a existência do objeto aniquilado). Isso quer dizer que os juízos estéticos *estão além* das vivências psicológicas individuais, haja vista as qualidades estéticas de um objeto real estarem, conforme dito, associadas necessariamente à sua existência real e concreta. Por questão de clareza, psicológico, nesse sentido, está para qualquer experiência subjetiva de um estímulo sensível que, em sua vivência, leva a crer na existência de algo objetivo que é representado, ou melhor, que seja capaz de provocar as experiências sensíveis relacionadas a esses vividos de consciência (Ingarden, 1989, p. 103), e, portanto, a materialidade objetiva e suas qualidades guardam algum grau de

independência das experiências com um dado objeto. Assim, as qualidades estéticas percebidas provêm do próprio objeto, não do sujeito que o frui. Embora a percepção de um objeto estético de maneira particular e individual pode ou não se dar, ou seja, sua percepção (o engajamento com alguém que o perceba) é contingente, o objeto que está disponível à percepção pode continuar a existir realmente (materialmente), de maneira independente de uma consciência que o perceba como tal, com *suas* qualidades.

De um modo particular, a obra musical, embora irredutível à subjetividade das experiências psicológicas, tem sim, uma instância psicológica subjetiva, pois ela é o resultado das experiências sensíveis e vividos de consciência do seu compositor no ato criativo (Zangheri, 2015, p. 171-172). Certamente, pode haver um descompasso entre o que o compositor imaginou para uma sua obra e o que o intérprete entendeu, especialmente considerando os aspectos notacionais<sup>59</sup>. De qualquer modo, a experiência subjetiva e psicológica do compositor com a própria obra que inventa deixa nela marcas de sua singularidade, posto que a obra é fruto de suas escolhas composicionais. Porém, não resulta disso que sua natureza seja inteiramente subjetiva (no sentido de uma mera interpretação pessoal e individual), uma vez que o próprio compositor não é a obra e a experiência do ouvinte com a obra não é a experiência do compositor, e tampouco, a própria obra. Da mesma forma, o modo como uma obra musical é tocada, embora influa sobremaneira no modo como ela é percebida, uma vez que o executante produz, com seu instrumento, voz e/ou corpo, os sons, as formações sonoras que, então, vêm percebidas como formações sonoro-musicais, conforme elaborado, dizem respeito somente às *performances* da obra musical, a como a materialidade de uma obra pode ser percebida numa circunstância em particular, sem alterar, porém, suas qualidades inalienáveis (como a sua objetividade, seus aspectos estruturais e, também, suas qualidades estéticas e artísticas). Enfim, a *performance* musical é o modo através do qual a obra musical *aparece* e o modo através do qual é possível de fato concretamente conhecê-la. Então, também a subjetividade do *performer* não pode ser confundida com a obra, ainda que sobre ela imprima marcas profundas.

No que tange ao sentido atribuído pela consciência do fruidor ao objeto percebido, a existência material dos objetos estéticos constitui uma dimensão *necessária* desses objetos disponíveis aos sentidos daqueles que os fruem, e isso é especialmente particular nos objetos aos quais o sentido de obra de arte é atribuído. Essa necessidade ocorre em virtude de que as

---

<sup>59</sup> Por exemplo, Cavalcanti e Pitombeira (2007) apresentam o caso da *Sequenza I* de Luciano Berio, no qual o compositor se vê insatisfeito diante das interpretações decorrentes do modo como havia decidido notar sua peça, o que o levou a reescrevê-la.

qualidades estéticas do objeto estão atreladas àquelas qualidades sensíveis do objeto real, o que significa que o objeto estético, isto é, aquele que é percebido por um ser que o possa perceber, tem qualidades sensíveis, sem as quais não seria, portanto, percebido. Em outras palavras, sua existência enquanto objeto estético e suas qualidades de objeto real são indissociáveis e, por mais que haja margem para interpretações e limitações perceptivas por parte do fruidor, elas não dizem respeito às qualidades estéticas e materiais do objeto percebido, mas, como resta evidente, dizem respeito às capacidades do fruidor para lidar com os dados sensíveis que o objeto percebido lhe apresenta.

Isso quer dizer que os dados sensíveis que se dispõem ao ouvinte na *performance* musical se referem a uma dada obra musical, que, *per se*, são privados de sentido em sua materialidade concreta: é a consciência intencional de um sujeito que doa sentido ao percebido, e que, ao perceber os dados da experiência sensível através das qualidades da obra e dos sentidos, coloca em ato para si, no tempo vivido, a presença de uma música enquanto obra musical (Ingarden, 1989). Contudo, esses dados sensíveis estão organizados de modo a privilegiar um viés perceptivo que se encontra encarcerado, ou melhor, que não pode ser dissociado das próprias qualidades sensíveis da matéria elaborada pelo artista inventor da obra, o que impõe ao sujeito (o ouvinte, no caso da música) determinados pontos de escuta (analogia a “pontos de vista”), que são as formações sonoras que servirão de fundamento para as formações sonoro-musicais. Em outras palavras, a percepção está em íntima relação com o percebido, cujo sentido encontra pavimentado sobre as qualidades do objeto.

Nesse ponto, considerando o discutido até então, é preciso se perguntar: os múltiplos influxos aos quais uma *performance* musical está submetida (vale lembrar que a *performance* musical também se refere a uma experiência interna e mental, a do compositor e ouvinte), não obstante possam influenciar de maneira incisiva os juízos estéticos do ouvinte, alteram a obra musical? Quer dizer, se na concretude do mundo se me apresenta tão-somente a *performance* musical, então a própria obra é alterada em virtude desses influxos? Isso somente seria correto se de fato não existisse uma obra, e aquilo a que chamamos de obra fosse, na verdade, uma mediana estatística das *performances* musicais de uma dada “obra”, que, por semelhança, são chamadas através do mesmo nome. Um compositor se imagina autor de fato de suas músicas, inventor desses objetos estéticos, que são expressivos artisticamente e cheios de significado; e que, assim, suas obras possam ser tocadas de maneira mais ou menos precisa, tanto de um ponto de vista técnico-musical quanto interpretativo e expressivo, produzindo mais ou menos beleza artística. Se isso é verdadeiro, é preciso considerar que a obra existe, e que existe com um modo de ser na realidade que se destaca, ao menos em parte, daquele da

*performance* musical. Do contrário, cada *performance* seria, em última análise, ela mesma uma obra diferente, à qual, de modo intersubjetivo, daríamos um mesmo nome e nos referiríamos com precisão e convicção a coisas, na realidade, diferentes entre si, quando falássemos de uma obra musical particular.

No entanto, não se pode negar que a existência de uma obra, independentemente de suas *performances*, pode ser influenciada pelo momento histórico e das circunstâncias culturais nas quais ela se insere, pois obras e práticas artísticas e musicais podem ser proscritas, esquecidas, odiadas e rechaçadas por numerosos motivos. Há também que se considerar o fato de que a experiência estética envolve, dentre outros fatores, a presença de sentidos, afetos e da imaginação, e que essas instâncias se alteram conforme o sentido de subjetividade que uma determinada cultura ou povo tem, ou ainda, com o sentido que atribuem aos objetos estéticos experimentados como arte. Não somente isso, mas saber que o sentido de arte que um dado objeto estético adquire muda conforme o tempo e conforme o povo. Isso fala da recepção dos objetos estéticos, de como são vividos, porém pouco fala de seu modo de existência, que diz respeito a como esses objetos podem ser conhecidos e experimentados com os sentidos orgânicos que são comuns aos seres humanos, além de sua capacidade cognitiva para lidar com aquilo que percebem. Desse modo, não é possível atribuir à obra – enquanto *performance* e objeto estético – uma realidade fragmentada, composta por planos independentes, sem que isso sacrifique a unidade, que parece necessária, a essas diferentes instâncias desse mesmo objeto chamado de obra. É preciso, porém, imaginar uma saída ao problema imposto pelos influxos derivados da *performance* e da percepção de obras musicais, de modo que eles não representem um prejuízo à existência da obra musical como objeto unívoco, delimitado e idêntico a si mesmo, que se dá à percepção a partir de múltiplas instâncias intimamente interligadas entre si. Mais que interligadas, que são como adombrações do mesmo objeto<sup>60</sup>.

A obra musical não é, como visto, uma mera impressão individual e psicológica do sujeito observador em relação aos dados sensíveis colhidos na dimensão estética (no sentido de perceptiva) do fenômeno musical. Trata-se, porém, do modo particular como uma obra pode existir em função de suas qualidades (formais, emocionais, temporais, paramétricas, etc.), que se relacionam estritamente com sua identidade – mesmo que "precária", pois se insere em uma cadeia histórica – conjuntamente com a efemeridade do aparecer concreto da *performance*

---

<sup>60</sup> Ingarden (1989) argumenta, inclusive, que os modelos matemáticos teóricos da física são adombrações – pontos de observação/contemplação – do universo, tanto quanto o são os contatos reais de um sujeito diretamente com o universo, nos fenômenos.

musical. Nota-se que há um jogo entre qualidades contingentes e necessárias que configuram a essência particular e única de uma obra musical, que faz com que uma dada obra seja aquela e não outra, e não o fato de que um sujeito individualmente a signifique como tal. O que um ouvinte faz, ao intencionar uma obra e atribuir sentido ao vivenciado, é recuperar à sua presença a existência de um certo objeto como algo disponível à sua consciência, como presença, e configura a sua existência em um modo muito particular, como *objeto* abstraído e *intencional* (Ingarden, 1989, p. 226-247; Goehr, 2007, p. 69-86, 96). Na verdade, Ingarden chama a obra musical de *objeto puramente intencional*, que seria definido como um objeto de existência intersubjetiva, dependente das memórias individuais e coletivas dos indivíduos, e que tem como fundamento objetivo (*i.e.* ontológico) a vivência fenomênica da obra através da escuta.

Seria possível levantar uma crítica a Ingarden a partir de uma contradição típica existente em teorias ontológicas do fenômeno musical, qual seja, aquela de tender a uma universalidade do conceito de música, mas que, ao mesmo tempo, afirma-se e se apoia sobre um repertório e uma prática musical muito limitada, quer dizer, não universal (no caso, aquela da tradição ocidental de origem europeia, embora ele, curiosamente, use, inclusive, músicas de outras tradições como exemplo para buscar confirmar suas teses). Essas características se relacionam à tendência universalizante e a-histórica das doutrinas fenomenológicas, surgidas no final do século XIX, com Husserl, ao propor conceitos (cf. Smith, 2012). Ingarden não é inconsciente dessa crítica, nem da dimensão histórica do fenômeno musical, chegando a admitir, inclusive, que a historicidade da *performance*, consubstanciada na natureza intersubjetiva da obra musical enquanto objeto puramente intencional, influi diretamente sobre como a identidade de uma obra musical se configura e se modifica no contexto das diferentes práticas, segundo os cânones estéticos e de gosto desses contextos (quer dizer, o *sostenuto* para uma sonata de Chopin, de acordo com o cânone estético dos anos 1950 afirmava como “verdadeiro” um modo de executá-lo à época, porque seria uma característica *daquela* obra; atualmente, modificadas as concepções a respeito do que *é* essa sonata hoje, modifica-se esse seu traço, visto na forma de executá-lo, e se o incorpora à sua identidade). Outra crítica em relação à pretendida a-historicidade das teorias ontológicas, dentre as quais a de Ingarden, diz respeito à natureza paradigmática e canônica dos exemplos escolhidos para escrutínio e de como isso se justifica a partir do fato de que, para além de apresentarem características essenciais que a configuram enquanto paradigmática, ou apenas enquanto obra, a obra selecionada para a análise representa, em geral, dentro da prática de um dado período, uma função específica, qual seja, a de paradigma daquela tradição, o que transparece, portanto, uma retórica circular (Goehr, 2007). Apesar dessas críticas, acredito que haja valor em suas teses

sobre a identidade da obra musical pelo fato dela apontar uma saída ao impasse que o psicologismo cria, ao reduzir as obras musicais a vivências subjetivas dos fenômenos sonoros, o que é de suma importância para se compreender aquilo que o compositor inventa numa chave epistemológica mais geral e menos particular.

Para abordar a questão da identidade da obra musical de modo positivo, é preciso considerar as características da obra musical, as quais Ingarden nomeia como momentos<sup>61</sup> da obra musical. Retomando, há os momentos sonoros de uma obra musical, que são os sentidos musicais que as formações sonoras ensejam por suas qualidades de som temporalmente organizado (ou de tempo sonoramente organizado), que são musicais, e que encontram fundamento no fenômeno físico-acústico que a *performance* apresenta; por exemplo, uma melodia, uma textura característica, um registro de sons ou blocos sonoros que se distinguem dos demais – são sentidos do sonoro; no caso, sentidos musicais (Ingarden, 1989, p. 165-170). Por sua vez, há os momentos não-sonoros de uma obra musical (Ingarden, 1989, p. 171-202): sua (1) a estrutura *quasi*-temporal, (2) o movimento aparente que os diversos elementos que compõem uma dada obra musical parecem desvelar, (3) a forma musical (em sentido estrito), (4) as qualidades emocionais da obra, (5) a eventual comoção afetiva que uma dada obra musical pode provocar, (6) as representações não-musicais que uma obra pode suscitar, e (7) as qualidades estéticas de uma obra musical; são sentidos não sonoros, posto que falam de aspectos estruturais da organização do som no tempo (ou do tempo no som). Ingarden afirma que nem toda obra musical apresenta todos os momentos não-sonoros por ele enumerados, e que isso poderia, de fato, influir no modo como esteticamente é valorada uma dada obra musical. Ademais, ele não é nominalista<sup>62</sup>, isto é, não acredita que, ao tratar de obras musicais, fale-se de fenômenos particulares (as *performances*) cuja característica em comum sejam sua nomenclatura; de outro modo, em uma perspectiva fenomenológica, trata de sublevar do fenômeno musical instâncias que são observáveis numa mesma obra, apesar das *performances* distintas que possa ter, e ainda, de características gerais, presentes em diferentes obras, para, dessa forma, pensar o modo como uma obra musical, em geral, existe. Os momentos não-sonoros são assim chamados por ele, porque dizem respeito à conjuração de sentidos por parte de um fruidor-ouvinte, que atribui sentido ao que ouve e que, por isso, tem um esforço cognitivo

---

<sup>61</sup> Para um detalhamento a respeito dos momentos sonoros e não-sonoros, cf. Zangheri, 2018, p. 141-182; Mazzoni, 2004, p. 69-71. A meu ver, o elenco que Ingarden faz de características essenciais de uma obra musical, não é prescritivo, mas descritivo e se relaciona ao repertório por ele analisado, de modo que, obras que comportam estruturas abertas, por exemplo, podem necessitar de mais características capazes de abordar essa sua singularidade.

<sup>62</sup> Para uma revisão e crítica de teorias nominalistas da obra musical, cf. Goehr, 2007.

no sentido de conhecer, reconhecer e significar essas características da obra; ou seja, não são qualidades tais como os timbres, as alturas, as durações e intensidades, que podem ser meramente descritas e correlacionadas ao seu correspondente físico-acústico imediatamente, mas são qualidades que requerem a interação do fruidor para que sejam demonstradas, e demandam teias de correlação, de compreensão e uso da memória. Mais do que isso, dizem respeito àquilo que numa obra musical se conserva apesar da variabilidade das *performances* e das experiências subjetivas individuais (psicológicas) com uma dada obra, ou mesmo da variação dos momentos sonoros, cujos sentidos musicais estão em íntima relação com os fenômenos físico-acústicos a partir dos quais são compreendidos<sup>63</sup>. Certamente, os momentos não-sonoros encontram fundamento nos momentos sonoros, porque resultam da articulação dos sentidos musicais que constituem uma dada obra, porém são, conforme dito, distintos deles por sua natureza qualitativamente distinta. O conjunto dos momentos sonoros e não-sonoros é aquilo que permite a um ouvinte reconhecer uma obra como ela e não outra.

Por *quasi-temporal*, Ingarden entende algo dado por inteiro e sempre-já com todas as simultaneidades dispostas na ordem em que devem estar. Quer dizer, para que uma obra seja ela mesma não é possível embaralhar suas partes, pois, então, haveria outra peça, ainda que muito parecida com a primeira. Logo, se a obra existe em sua conformação final, com sua ordem dada de modo *quasi-temporal* e não intercambiável, ela é um todo reconhecível, especialmente após vários contatos com ela.

Outrossim, seria possível argumentar que a presentificação da obra através da memória e da intencionalidade, embora não a realizem materialmente, realizam-na enquanto *performance* interna e subjetiva, e, portanto, a estrutura *quasi-temporal* seria, de outro modo, algo real (Zangheri, 2015, p. 67), isto é, um processo, uma vivência que ocorre no tempo. Porém, a *quasi-temporalidade*, como pensada por Ingarden, fala do aspecto objetivo puramente intencional da obra musical que, uma vez intencionada por um sujeito, é percebida por ele como um objeto que tem temporalidade e uma dinâmica interna, cujo fundamento é um processo (*performance*) que ocorre no tempo, mas que não é a própria obra; a *quasi-temporalidade* não existe como processo, como tempo que flui, pois diz respeito à fixidez dinâmica (Zangheri, 2018, p. 150) que é inerente à própria noção de obra musical como tempo organizado. No que

---

<sup>63</sup> Por exemplo, o tema da 9ª Sinfonia de Beethoven, se tocado não por uma orquestra, mas por um instrumento solista, é facilmente reconhecível como sendo dessa obra e não de outra, ainda que toda a orquestração tenha sido modificada; os seus momentos sonoros sofreram uma alteração qualitativa, dado que o fenômeno físico-acústico que o embasa também sofreu, mas não a ponto de torná-lo irreconhecível, porque a articulação das unidades sonoras (durações, motivos, melodia e sua inter-relação) permanece inalterada, de modo que o momento não-sonoro (sua estrutura e seu sentido como obra) se façam presentes.

tange à *performance* interna da obra, seu aspecto processual não pode se confundir, assim, com a *quasi*-temporalidade da obra e nem com a própria obra, porque essa vivência interna da obra diz respeito a uma experiência da consciência individual daquele que vive internamente sua *performance* e não de uma qualidade dela.

Segundo Alfred Schütz (1976), outro filósofo e fenomenólogo que estudou a música e suas particularidades, especialmente o modo como ela é vivenciada, a *performance* tem natureza politética<sup>64</sup> (passo a passo, em sucessão; Schütz, 1976, p. 30; Skarda, 1976, p. 81) e temporal, e demanda escuta e atenção por parte do ouvinte do início ao fim, do contrário, perde-se uma ou mais partes da peça, com prejuízos para a sua compreensão em sua totalidade. Sendo a própria percepção da passagem do tempo algo que se dá em paralelo com o fluxo de consciência, que é contínuo, no sentido de que é sempre presente, e que alterna os objetos nele vivenciados, a *performance* musical, enquanto experiência eminentemente temporal, pode somente ser apreendida politeticamente<sup>65</sup>, isto é, sua construção como unidade de significado “uma-música-específica” se dá passo a passo quando da vivência da *performance*, que permite ao ouvinte perceber as informações colhidas nessa vivência e compreendê-las como um todo coeso que forma uma música em particular, em que a efemeridade dos eventos que se sucedem no momento da execução são acumulados em um todo coeso.

Por sua vez, Agostinho de Hipona (Agostinho, *Conf.*, XI, 14-28) constrói um discurso sobre o tempo com a finalidade de contestar perguntas como “O que fazia Deus antes de criar Sua criação?”, e em seu argumento, concebe o tempo enquanto algo sempre presente (o passado se presentifica através da memória, e o futuro, através da expectativa). Em minha leitura desse texto, a partir de termos fenomenológicos, baseando-me nos escritos de Schütz (a partir da qual é possível encontrar um curioso paralelo entre um patrista escolástico e um fenomenólogo), é possível postular que, quando nossa atenção se volta a algo, um processo, no fluxo desse processo a memória se dilata em virtude da retenção das informações que se

---

<sup>64</sup> Politético e monotético são conceitos utilizados por Schütz (1976) para definir o processo de apreensão de objetos e seus sentidos; o primeiro diz respeito àqueles objetos que não podem ser definidos a partir de um ato/visada única, mas precisam ser reconstituídos passo a passo, em múltiplos atos de consciência, para que sejam apreendidos em sua inteireza, uma vez que a apresentação de suas sucessivas partes modificam o sentido das partes pregressamente apresentadas, além de influenciarem aquelas que ainda virão (a obra musical é exemplo disso); já o segundo diz respeito a objetos cuja definição dos sentidos se dá num ato único e inconfundível capaz de individuá-lo em sua completude (tal como uma fórmula matemática, por exemplo, ou mesmo um conceito).

<sup>65</sup> Há que se considerar, porém, que, uma vez conhecida a obra, ouvir apenas alguns de seus compassos possibilita seu imediato reconhecimento, o que configuraria, portanto, uma experiência monotética. Contudo, se considerarmos que obras de arte, de modo geral, abrem-se para múltiplos sentidos, ouvir uma obra conhecida novamente pode ensejar uma sua nova experiência politética, quando dela se depreende algo diferente daquilo que se conhecia, ou quando se lhe percebe uma característica que outrora não se lhe tinha notado.

presentificam, e nossa atenção está, então, em “estado de expectativa” em relação ao processo que se desenrola, de modo que o futuro é, assim, “arrastado” pelo presente e “empurrado” subitamente em direção ao passado. Terminado esse processo (vivência), que pode ser a escuta de uma obra musical, por exemplo, temos a exata dimensão do ocorrido em termos de tempo através das impressões que o processo causou e que ficaram retidas em nossa memória, e a noção de totalidade do processo se faz somente quando ele não existe mais, e sua presença se dá apenas através da atenção do observador que o evoca em com sua memória – interessante, Agostinho exemplifica esse processo falando de um cântico recitado, cujas sílabas, versos, estrofes, partes e sua totalidade padecem desse mesmo processo para existirem enquanto unidades, e, em virtude dessa dinâmica, podem ser comparados em termos de duração e assumirem também suas formas (Schütz, 1976).

Dessa forma, com relação à vivência de fenômenos que ocorrem no tempo, à diferença de objetos que podem ser apreendidos monoteticamente (como unidade contemplada como tal de maneira instantânea), uma obra musical precisa ser sempre reconstruída politeticamente, passo a passo, devido a sua natureza temporal percebida em confluência com o fluxo irreversível de consciência, para ser compreendida enquanto tal. Entretanto, é preciso, e razoável, argumentar que, uma vez que o ouvinte tenha se apropriado da obra, isto é, a conheça profundamente, basta a audição de poucos compassos para que ele possa reconhecer tal obra como sendo ela, e isso abre a questão se não se trataria, assim, de um reconhecimento monotético da obra. De minha parte, acredito que o reconhecimento instantâneo de uma obra musical, embora possa configurar uma experiência monotética, a cada *performance* se apresenta uma conformação sonora distinta e irrepetível e que, portanto, requer, e convida, o ouvinte a se doar à audição singular da obra no momento de sua execução, de maneira politética. Mesmo no caso da audição de uma gravação, a escuta atenta pode revelar nuances que, numa escuta anterior, tenham sido ignorados pelo ouvinte. Assim, argumento em favor de uma escuta atenta e aberta à redescoberta de uma obra, ainda que ela já seja conhecida.

De outro modo, Ingarden não discute a vivência do fenômeno musical, mas sim, o modo de existência da obra musical. Dessa forma, sua definição de obra como objeto puramente intencional não contradiz Schütz, que diz que não é possível *definir* uma dada obra musical apenas a partir de uma sua característica qualitativa (afeto, referência, qualidade paramétrica e, no caso, organização temporal), mas que a definição de uma obra enquanto tal é ela em sua inteireza politeticamente constituída. Nesse sentido, há uma união entre essa noção de Schütz à noção de *quasi*-temporalidade da obra musical como a entende Ingarden, no que concerne às qualidades dos momentos não-sonoros. Quando uma obra musical está sob o escrutínio de um

analista, por exemplo, é como se ele a congelasse no tempo, abstraindo-a no espaço através da partitura e de esquemas analíticos, uma vez que a obra musical, em sua dimensão real, é um fluxo temporal. A análise é possível porque a identidade da obra, aquilo que ela é, é *quasi-temporal*, ou seja, tem qualidades daquilo que existe temporalmente, mas se conserva como um todo que não necessita da passagem real do tempo para existir de modo organizado e coeso. A obra, então, perdura e não se limita à efemeridade do processo que é a sua execução, o que permite, assim, que uma análise não seja pura abstração estéril, que retira da obra a sua vitalidade enquanto movimento e processo que se desenvolve no tempo, mas que lide, exatamente, com essa qualidade de sua natureza. Isso quer dizer que não se pode eleger uma única parte de uma obra para tomá-la como referência de seu todo, mas é preciso vê-la por inteiro e nas correlações que suas partes têm entre si.

Ainda, Schütz também define a natureza da obra musical, mas o faz chamando a obra musical de “objeto ideal” (Schütz, 1976, p. 28), isto é, algo que existe enquanto ideia sempre já na mente do compositor, independentemente de sua *performance* ou de sua existência enquanto coisa escrita no papel, muito diferente da noção clássica de objeto ideal, que seria algo muito mais próximo à concepção platônica de ideia, ou mesmo como se concebe um teorema matemático, que é necessário, atemporal e universal (Kivy, 2002). Quando Schütz afirma isso, ele quer dizer que a partitura, a gravação e a *performance* são meios através dos quais a obra de arte musical torna-se aquilo que ela já é enquanto ideia. Por consequência, quando uma peça musical desconhecida passa a ser conhecida, torna-se um objeto ideal compartilhado entre o compositor que a concebeu, o *performer* que a executou e o ouvinte que a ouviu, ou seja, existe enquanto objeto ideal na mente não só do compositor, como de todos aqueles que compartilham a idealidade daquela obra. Nesse sentido, o filósofo austríaco diferencia (1) o objeto ideal musical, que seria o próprio “significado musical”, e (2) o objeto real musical, que seria a partitura, a gravação ou quaisquer outros meios materiais a partir dos quais seria possível ter contato com uma obra, mas que é entendido apenas enquanto meio, e não enquanto a música em si. O objeto ideal seria “um objeto intencional ou um significado constituído do objeto intencionado de nossa experiência” (Skarda *passim* 1979, p. 28, 78-79). Nessa última frase, é possível identificar que a definição de objeto ideal de Schütz, na verdade, se aproxima muito mais da definição de objeto puramente intencional de Ingarden. Não se trata de um erro de tradução, pois o texto original de Schütz, que é de 1944, foi escrito em inglês, e

nele Schütz utiliza “*ideal object*” (Schütz, 1976, p. 28; tradução minha)<sup>66</sup>. Em suma, não há contradição entre ambas as visões, mas reforço.

Portanto, um objeto intencional que apresenta uma natureza temporal, como a música, é *presentificado* pela intencionalidade do fruidor, num ato perceptivo, que recobra a si a obra em sua inteireza e qualidade de objeto. Ainda, nesse ato perceptivo, a expectativa de acolhimento da obra, por parte do fruidor, nesse ato perceptivo, demanda o uso da memória, de modo a compreender os elementos que a compõem, em termos de seus sentidos sonoros e musicais, em uma mesma ordem. Desse modo, quando ouvimos uma obra já conhecida por nós, o que se faz presente é um todo coeso e inseparável da duplicidade obra-*performance*: presente porque é evidente e necessária a presença desse todo, e, se não for assim, é impossível que haja fenômeno musical e, menos ainda, que se faça presente a obra tocada; coeso e inseparável, pois não é possível “ouvir” a obra sem ouvir a *performance*, e ouvir a *performance* de uma obra sem colher nela a obra. Isso quer dizer que ouvir atentamente uma obra implica em colher um objeto estético e fazê-lo existir enquanto objeto intencional. Nesse ínterim, a partitura ou a gravação subjazem, e são subentendidas enquanto parte de um processo por meio do qual o intérprete se vale para a execução de uma dada obra e não de outra, o que, portanto, permite ao ouvinte relacionar as partes da obra de modo a obter sentido.

Aqui surge um impasse com relação ao repertório que utiliza a indeterminação como estratégia organizativa, posto que, a cada *performance*, o que emerge é uma configuração distinta da disposição temporal dos eventos musicais da peça e, por conseguinte, modificam-se suas inter-relações. Minha obra *Folia*, como explicado inicialmente, está organizada desse modo e, juntamente com outras peças, parece impor certa dificuldade às teses de Ingarden nessa questão. Contudo, a *quasi*-temporalidade, conceitualmente, está mais relacionada ao fato de que o tempo na obra não flui como na experiência do tempo real, porque a obra está organizada sempre-já como um todo, sem antes nem depois, todas suas partes são em simultaneidade e inter-relações, ou ter-se-ia outra obra, sobretudo porque os sentidos musicais emergem em

---

<sup>66</sup> Na verdade, o *ideal object* de Schütz não diz respeito exatamente ao objeto puramente intencional de Ingarden, pois esse objeto, segundo Schütz, é o que existe para o compositor como fruto de sua invenção, ao passo que o de Ingarden diz respeito àquele objeto que existe para todo aquele que tem uma experiência de uma obra musical, independentemente do modo como interage com ela. O conceito que Schütz utiliza que seria mais próximo daquele de Ingarden diz respeito ao que o primeiro define como uma ação do ouvinte que faz dos “atos de sua escuta os objetos de sua reflexão” ([*acts of his listening the object of his reflection*] Schütz, 1976, p. 60; tradução minha); quer dizer, da conformação heterônoma do objeto *obra musical* para si a partir dos atos de consciência desse ouvinte, que intenciona o momento sonoro como uma experiência musical e colhe nele a objetividade da obra, com suas qualidades, sonoras e não-sonoras, em sua inteireza e completude – uma reflexão sobre como ouviu aquilo que ouviu (um som que foi ouvido como musical; um conjunto de sons que foi ouvido como estrutura sonoro-musical; os sons organizados no tempo que foram ouvidos como uma estrutura *quasi*-temporal etc.).

retrospecção e antecipação, isto é, a partir das correlações entre as partes e dos modos como, durante a *performance*, cada parte é apresentada ao ouvinte. Isso ainda não resolve o problema, mas inicia: as partes intercambiáveis de obras constituídas a partir da abertura o são essencialmente na obra, de modo que seu sentido é, potencialmente, múltiplo, e as correlações que podem emergir a cada *performance* diferente da outra também o são; assim, a existência simultânea de todas as partes da obra, em seu momento não-sonoro de *quasi*-temporalidade, não está em contradição com a ideia de aleatoriedade, mas reforça essa ideia, na medida em que, numa obra que se vale da aleatoriedade, está fixada essa possibilidade de intercâmbio em sua conformação no momento sonoro; isto é, tal característica faz parte de sua identidade. Dahlhaus (2009, p. 118) afirma que a ideia de supra-temporalidade (no caso, *quasi*-temporalidade) subentendida nessa concepção advém da noção de completude implícita no próprio conceito de obra musical, e é justamente essa concepção que surge também na explicação de Ingarden para a natureza temporal da obra que não se realiza numa dinâmica passado-presente-futuro, ou ainda, enquanto fluxo, mas enquanto determinação de como os eventos sonoro-musicais devem acontecer numa obra específica, a fim de que uma música seja aquela e não outra, de maneira sempre igual, na mesma sequência fixa e imutável. E, no caso de obras que usam a aleatoriedade como estratégia organizativa, a imutabilidade diz respeito ao fato de que toda *performance* apresentará sempre uma possibilidade distinta de configuração das partes aleatórias; em outras palavras, é constante no momento não-sonoro que, no momento sonoro, qualquer variação dos eventos sonoro-musicais possa aparecer, segundo a lógica organizativa da própria obra.

A partir dessas considerações, vê-se que a abstração das características particulares reais, concretas, colhidas na experiência de um objeto estético musical é, então, a identidade da obra musical, uma identidade "precária", como já foi explicado, enquanto parte de um contexto dinâmico e intersubjetivo de trocas artísticas e sociais. Essa identidade, por sua vez, é o que nos permite reconhecer uma dada obra como aquela obra e não outra, ao conferir-lhe uma *presença*. Apesar de que o detalhamento de sua estrutura ou mesmo a compreensão dos sentidos que foram apreendidos durante a sua *performance* dependem da familiaridade de seu ouvinte, isso não altera a possibilidade de que esse objeto seja esse objeto e não outro, pois quem fala com propriedade de uma obra musical sabe exatamente a qual objeto está se referindo.

Para além das características intrínsecas da obra, a *performance* influi sobremaneira na identidade da obra musical, pois, uma vez que é a aparição dela, a interpretação, o modo de se formar as formações sonoro-musicais propostas pelo intérprete a partir de uma concepção subjetiva que ele tem da obra, ressalta ou não determinados traços que a obra intrinsecamente

possui, e a percepção de algumas características em detrimento de outras comporá, na coletividade apropriada da identidade da obra, aquilo que aquela obra é. Naturalmente, a interpretação, conforme fica implícito, não é entendida como a obra, e pode ser avaliada esteticamente, portanto, separadamente da própria obra. O problema surge quando a interpretação não é técnica e esteticamente boa, de modo a dificultar uma boa apreensão da essência da obra (Dahlhaus, 2009, p. 149).

Tal compreensão da obra de arte musical não exclui sua dimensão cultural, isto é, não exclui as relações transversais (que podem ser de âmbito psicológico, social, político, econômico etc.) que atravessam a produção da obra de arte musical em seu modo de vir-a-ser no mundo, na medida em que seguramente influenciam e condicionam os atos inventivos do artista-compositor – e é nesse sentido, por exemplo, que o próprio conceito de obra musical regula as práticas musicais (Goehr, 2007). Isso equivale a dizer que a existência da obra de arte musical está, por certo, conectada a questões culturais que se relacionam à sua produção, recepção e canonização. No entanto, o modo de existência desse objeto é mais amplo, sobretudo quando se pensa em uma certa obra musical como se fosse um dado natural. Essa disposição transparece em uma “atitude natural”, quer dizer, pré-crítica<sup>67</sup>, em que a existência desses objetos estéticos, que são as obras musicais, é dada por certa; e essa existência permeia sobremaneira o modo como se pratica e se vivencia a música de modo geral. Isso não significa, contudo, que não se deva questionar essa naturalidade com que o conceito de obra musical regula nossas práticas musicais (de fato, é isso aquilo que Goehr faz em seu trabalho). Acredito ser difícil, no entanto, pensar a prática musical contemporânea de maneira separada da existência do objeto estético musical enquanto obra musical, e, por isso, torna-se premente a necessidade de se definir de alguma forma o modo de existência de obras musicais, para além dos efeitos negativos e positivos que, eventualmente, a existência reguladora do conceito de obra musical possa ter sobre as diversas práticas musicais na contemporaneidade. Nesse sentido, acredito que a explicação oferecida por Ingarden acerca da natureza do fenômeno musical e do estatuto ontológico da obra de arte musical seja muito sensata, haja vista que não perde de vista a prática musical nem a dimensão particular de existência da obra musical, para além das consequências que se falar em obra musical possa ter; ele não nega a realidade como ela é para dizer como ela deveria ser.

---

<sup>67</sup> Segundo Ingarden (2017, p. 113, 136), esse ponto de partida é base para a aplicação do primeiro princípio husserliano (base da fenomenologia) de “[v]oltar às coisas mesmas”, entendido como o aparecer fenomênico daquilo que se mostra imediata e intuitivamente, com os dados que dispõe e oferece a essa intuição, dentro dos limites desse aparecer; com isso, é possível entender aquilo que é necessário em um dado fenômeno.

Alguns aspectos mais flexíveis, tais como uma menor estabilidade do tempo e do andamento, diferenças de articulação, flexibilidade de dinâmicas, que não são passíveis de maior precisão, porque dependem da prática musical de um dado período e da técnica instrumental/vocal, são traços de identidade contingentes da identidade de uma obra musical, de uma maneira geral. Esses traços podem mudar com os influxos históricos e estéticos, a partir de novas práticas influenciadas pelo gosto musical, por pesquisas musicológicas, por evoluções no modo de se construir instrumentos, por novas formas de notação musical etc. Já os aspectos mais fixos, como as alturas, ou melhor, as relações intervalares, as durações específicas de cada nota, ou motivos, e a ordenação de cada estrutura musical (frases, períodos, sentenças, etc.), além de suas inter-relações, que resultam em sua forma, talvez sejam aspectos mais estáveis da identidade da obra, cuja modificação em um nível muito alto (e aí surge problema sobre qual o limite para a intervenção-modificação da essência de uma obra musical pelo intérprete) resulte em perda da identidade de uma obra. Uma *partita* de Bach para violino solo, por exemplo, é sempre *aquela partita* de Bach se tocada com as mesmas notas, relações intervalares, harmonias, ordem dos eventos musicais, mas, em uma dada interpretação, em um andamento mais veloz, enquanto em outra, mais lento; em uma, com uma articulação mais *tenuta*, em outra, mais *staccata*, por exemplo. Se, por outro lado, modificam-se suas harmonias e seus ritmos (assim, como faz, por exemplo, o flautista Ian Anderson, da banda *Jethro Tull*<sup>68</sup>, com uma *Boureé* de Bach, em que introduz improvisos, e a toca com um *swing* de *jazz*), é possível reconhecer a obra de Bach, mas não se trata mais da obra original, com sua identidade, mas de uma apropriação dessa identidade em uma nova obra (que comumente é chamada de “arranjo”).

A recontextualização sonora, isto é, a suspensão e recolocação desses sons em um contexto musical, por sua vez, bem como a necessidade de inteligibilidade, fazem com que o agrupamento de sons em formações sonoro-musicais seja um requisito para a compreensão do sentido musical, não obstante possam ser pouco reconhecíveis à primeira audição, sobretudo em relação à música mais tradicional, e isso, talvez, se deva a uma falta de familiaridade por parte do ouvinte em geral com uma cultura musical que proponha formações sonoro-musicais que não sejam harmônico-melódicas no sentido tradicional do termo.

Ainda, parece existir, contudo, uma dialética entre o ouvinte e a música enquanto objeto estético, que se afirma nos seguintes termos: a vivência musical, seja ela formal ou informal, altera a expectativa do ouvinte em relação àquilo que ele está prestes a ouvir, e essa

---

<sup>68</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/N2RNe2jwHE0?feature=shared>>. Acesso em 30 ago. 2025.

expectativa recobra suas habilidades e experiências pregressas com música, de modo que, ao ouvir uma nova obra, esse ouvinte busca compreender e abstrair aquilo que está ouvindo a partir dessas experiências com música, e isso faz com que aquele objeto estético que se propõe (ou é proposto) enquanto música se concretize enquanto música. É possível encontrar ressonância para esse argumento no trabalho de Leonard Meyer (1956), quando ele se refere a um ouvinte mais treinado e, sobretudo, mais treinado em uma dada tradição musical, ser mais capaz de perceber as relações musicais que se desdobram em sentidos musicais. Por exemplo, se um ouvinte se coloca em um cruzamento de uma avenida movimentada de uma grande cidade como São Paulo, onde passa a cada 1 minuto, mais ou menos, um ônibus que produz um conjunto de sons que pode ser padronizado e identificado enquanto “som-de-ônibus”, existe ali um padrão sonoro reiterado que não é entendido enquanto música somente por ser reiterado, mas porque a tensão de consciência (Skarda, 1976, p. 84) do ouvinte não está voltada para a suspensão de sua intencionalidade em direção a uma escuta musical, seja porque aquele cruzamento faz parte do seu mundo hodierno, seja porque sua experiência musical lhe diz que cruzamentos e orquestras são coisas muito diferentes entre si. Entretanto, se alguém sugere a esse ouvinte de fazer uma experiência musical, buscando ouvir e relacionar os sons uns com os outros durante um dado período de tempo (digamos, 10 minutos), sua intencionalidade estará voltada para ouvir de maneira relacional os sons que aquela paisagem corriqueira e sem, *a priori*, sentido musical lhe oferece, e, a partir dessa nova tensão de consciência, um discurso que se aproxima do musical se desenha. Segundo Skarda (1976, p. 84-85; cf. Dahlhaus, 2009, p. 118), a tensão de consciência seria caracterizada pelo nosso envolvimento com atividades que nos sublevam do mundo das meras coisas, do mundo do dia-a-dia. Esse conceito é fundamental para entender a noção, em Schütz, de “domínio de significado musical” (Skarda, 1976, p. 85; cf. Schütz, 1976, p. 43), que diz respeito justamente a como tendemos a significar determinados fenômenos sob determinadas categorias em virtude da suspensão da atitude natural diante desse fenômeno, a partir de uma expectativa de que esse fenômeno que se manifesta ali, diante do observador, pertença a essa dada categoria – entramos na sala de concerto esperando ouvir música, por exemplo. Ao reorientarmos nossa atenção para a escuta musical, ao nos engajarmos na escuta de uma obra musical, mergulhamos numa pausa do mundo que nos cerca, nossa consciência adentra aquele mundo sonoro, distraindo-nos, assim, de tudo aquilo que antes era objeto de nossa atenção. Essa atitude de engajamento pode ser passiva, quando nossa consciência é arrastada sem a nossa intenção para alguma atividade (como começar a sonhar após dormir, por exemplo) ou ativa, quando nos propomos a nos deixar levar pela experiência de engajamento, que é quando vamos a um teatro assistir a um concerto.

A operação da intencionalidade do sujeito-observador sintetiza o fenômeno a partir de uma expectativa e uma cultura que o expectador tem em relação àquilo que ele está prestes a ouvir, e que é dado em base a suas experiências prévias com fenômenos desse certo tipo. Nesse sentido, um concerto não parece ser muito diferente de um cruzamento movimentado, embora, obviamente, seja o contrário, pois o ouvinte vai com a expectativa de ouvir música (e não de ouvir um cruzamento pelo qual ele passa todos os dias e cujo som, talvez, gere nele algum estresse). Essa noção de música é um dado *a priori* de suas vivências com música, quer dizer, é tomada a partir de uma atitude natural ditada pela sua experiência individual com uma dada e corriqueira cultura musical, que diz que ir a salas de concerto significa ir ouvir música. Mas, se um dia, qual surpresa, o concerto, na sala de concerto, com a corriqueira orquestra a qual esse ouvinte está habituado, toca uma obra musical que justamente busca reproduzir os sons do cruzamento movimentado de São Paulo pelo qual esse ouvinte passa todos os dias? Naturalmente, se sua vivência musical é aquela em que “orquestras são orquestras e cruzamentos são cruzamentos”, aquela obra-cruzamento lhe causará, no mínimo, um estranhamento, na medida em que se trata de uma música que não lhe propõe absolutamente nada de musical segundo a sua experiência – faltam as melodias, as harmonias, os contrapontos, as orquestrações tradicionais etc. Porém, se essa surpresa da obra-cruzamento se desse em um momento posterior à proposta de ouvir o cruzamento musicalmente, é de se pensar que, talvez, o estranhamento não fosse assim tão grande, ou, pelo contrário, que esse ouvinte fosse capaz de relacionar sua “experiência sensível” com o cruzamento real a esta, de fato, experiência musical da sala de concerto, no sentido de que sua tensão de consciência já havia criado uma expectativa de ir à sala de concertos para ouvir música; portanto, nesse ínterim, a audição da obra-cruzamento se desse de modo mais rico, pois permiti-lo-ia compreender os sons dessa obra em relação ao cruzamento real, e ainda, por exemplo, avaliar a “fidedignidade” da obra em relação ao real, ou mesmo, avaliar o caráter representativo da obra-cruzamento e a destreza do compositor em reproduzir com a orquestra, na sala de concerto, o cruzamento movimentado.

Assim, parece, então, que a música existe nessa duplicidade entre os objetos reais, concretos ou subjetivamente interpretados, e objetos que são intencionais, criados pela intencionalidade de um compositor que cria a sua obra, pela intencionalidade de um intérprete, que se propõe a decifrar a partitura ou instruções para sua execução e expressar os sentidos musicais que a obra requer de maneira material, em formações sonoro-musicais, e pela intencionalidade do ouvinte, que intenciona a realidade material da obra musical, que são as formações sonoro-musicais e, eventualmente, por seu registro gráfico ou fonográfico, e que busca ouvi-la de maneira musical, enquanto uma totalidade significativa de sentidos musicais

(e não como um ruidoso cruzamento de São Paulo). Em suma, uma *performance* coloca em evidência, para o seu ouvinte, “uma-dada-obra-de-arte-musical”, que faz com que a sua existência se manifeste através da intencionalidade dadora de sentido deste ouvinte.

Nesse jogo de múltiplas intencionalidades<sup>69</sup>, o compositor tem o papel de constituir, de maneira inequívoca, cada elemento que compõe a identidade de uma obra musical, fazendo com que uma certa obra seja aquela e não outra – isto é, o compositor delimita os componentes que constituem a identidade de uma dada obra; porém, não é exclusivamente dele o modo de existir da obra musical. Tampouco parece ser do intérprete, que conjura na materialidade do mundo material os sons a partir dos quais é possível vislumbrar a obra musical. E a partitura, ou outra forma de registro, por sua vez, embora seja trabalho da intencionalidade e da artesanaria do compositor, somente dá a entender como a obra pode vir-a-ser, mas ainda não é, porque a aparição da obra no mundo material, através da *performance*, se dá enquanto processo, cuja compreensão total só pode ser feita após a finalização desse processo, que ocorre enquanto uma sucessão de múltiplos eventos sonoros que cessa de existir, enquanto som, tão logo sua exposição total se dê. Também não parece ser algo que se limita ao ouvinte, porque sem o compositor que cria as premissas para que uma obra possa existir e sem o intérprete que permite vislumbrá-la através da *performance*, o ouvinte nada pode significar enquanto obra. Parece-me, então, que a obra surja exatamente na comunhão entre esses “atores”, e, quando do seu aparecer, existe e pertence a todos eles, não no sentido de uma propriedade, mas de objeto que subsiste na memória de cada um deles, de maneira intersubjetiva, e é ali o seu “lugar” no mundo e seu modo de existir.

Contudo, persiste a dúvida: como se conserva a identidade de uma obra, já que, a cada *performance*, que é o modo como é possível conhecê-la, há influxos que turvam sua compreensão? Sobre isso, é preciso entender que essa dimensão de variabilidade é própria do fenômeno musical, isto é, é algo necessário às experiências e vivências musicais, e delas não é possível se desvencilhar, posto que sempre haverá, por exemplo, uma dificuldade com o timbre de um instrumento que, num dia específico, se apresenta tal e qual por estar muito úmido ou seco, ou ainda, porque o intérprete está se sentindo desconfortável ou se acha pouco bem de saúde, ou porque os terminais de áudio não têm qualidade o suficiente. Nesse sentido, ainda, o filósofo Luigi Pareyson (1993) propõe que as obras de arte, dentre as quais as musicais, são

---

<sup>69</sup> O uso da palavra *intencionalidade* neste trecho é polissêmico, na medida em que, de um lado, se refere ao conceito fenomenológico de intencionalidade, no qual o sentido, o significado de um objeto é intencionado pelo sujeito, fazendo com que o fenômeno de e sobre algo se manifeste, e de outro, o sentido de vontade, finalidade, propósito, disposição para se fazer algo.

feitas para serem vistas, ouvidas, tocadas, observadas, enfim, fruídas, e essa fruição enseja uma perspectiva particular à qual o fruidor não pode se furtar. Cada abordagem da obra impõe uma visada distinta do fruidor sobre o objeto fruído, que permite a ele capturar mais algumas qualidades e dados sensíveis desse objeto e menos outros. Conforme discutido, isso não altera a essência da obra, mas apenas o modo como ela se dá a conhecer pelo fruidor nessa situação em particular. Então, para as peças musicais em que há variação proposital e intencional de suas partes, conforme previstas e impostas pelas decisões criativas do compositor, em momentos de abertura, a variabilidade é uma característica intrínseca e inalienável dessas obras que contemplam tal variabilidade, tal como ocorre na minha Folia. Existe um arranjo de formações sonoro-musicais, tendente ao infinito, que pode emergir em cada execução dessa peça, mas não existem *todos* os arranjos possíveis para quaisquer formações sonoras. Essencialmente, esses arranjos foram limitados pelas decisões composicionais que tomei quando da escrita da peça. Essa limitação conjuga a identidade da peça Folia, que foi traçada e delimitada pelas decisões composicionais que tomei, pois elas contemplam tudo quanto possa emergir, em termo de formações sonoro-musicais, para essa peça, e não outra. Dessa forma, tal qual a execução de uma obra está enviesada pelas abordagens que o fruidor tem com a obra, também os resultados sonoro-musicais possíveis, nos momentos de abertura previstos pelos atos composicionais que constituíram uma obra que contempla tal variabilidade, enviesam e delimitam um conjunto de possibilidades *fundamental* e inalienável para aquela obra, de modo que, tivessem sido tomadas outras decisões criativas, a obra seria outra. Finalmente, o fruidor não recria a obra a cada vivência que tem dela, mas apenas a coloca em movimento por uma necessidade irremovível da obra, que é a de ser executada (Pareyson, 1993). Também, o performer que é chamado a tomar certas decisões previstas pelo compositor não reinventa, ou inventa junto, a obra que ele executa, ainda que influa nos resultados sonoro-musicais a serem apresentados numa *performance* específica de uma obra que tem a abertura como estratégia criativa e performática, porque essa possibilidade já está prevista, pelo compositor, para aquela obra. Quer dizer, a decisão de que uma obra seja executada de um modo ou de outro já foi tomada anteriormente à sua execução, e enviesa as *performances*. Nesse ínterim, o conjunto de possibilidades de variabilidade compreendidos no âmbito da abertura está delimitado pelas escolhas composicionais do compositor, que decidiu que apenas um conjunto de elementos sonoro-musicais faria parte de uma sua peça em específico, em detrimento da totalidade de elementos sonoro-musicais possíveis. O intérprete, a seu turno, clareia e atualiza as potencialidades que essas escolhas, feitas *a priori* pelo compositor, podem revelar, com destreza técnica e sensibilidade artística, de modo a desvelar, inclusive, aspectos da singularidade da obra que o

compositor, talvez, não tenha vislumbrado em seu processo inventivo, mas que já estão lá determinados pelas escolhas composicionais tomadas.

A abordagem do compositor Valério Fiel da Costa (2016), em seu trabalho *Morfologia da Obra Aberta*, vai de encontro à noção de obra musical do modo como a exponho aqui. Em seu livro, Costa acentua o aspecto processual envolvido na vivência musical, no qual o compositor e intérprete, dependendo da proposta de uma certa obra musical, poderiam ser coautores dela, e essa processualidade não está necessariamente objetificada (Costa, 2016, p. 29-39).

Do ponto de vista epistemológico, em minha visão, priorizar a processualidade da obra musical, conforme proposto por Costa, tangencia problemas que se relacionam ao que vem a ser o objeto que o compositor inventa e o intérprete interpreta. Sua ideia vai no sentido de pensar a composição musical como a constituição de um conjunto de diretrizes que orientam a processualidade interpretativa, com vistas a garantir certa invariância e estabilidade morfológica (Costa, 2016, p. 35), apesar das diversas intervenções que os múltiplos atores produzem no resultado sonoro, no decurso interpretativo; também, busca a definição da constituição de um perfil de identidade para uma obra, que permite distinguir obras baseadas em conceitos de abertura, ou indeterminação (ou imprecisão, conforme prefere Costa), umas das outras. É interessante notar que resta, nessa sua visão, uma dimensão de estabilidade, de mesmidade, e a própria busca pela caracterização de identidade, que são elementos do conceito canônico de obra musical, e que são pontos de concordância entre nossas propostas. Porém, a acentuação que Costa dá ao problema da processualidade, no sentido de trazer o intérprete para a posição de inventor e coautor da obra, contorna o fato de que a determinação de que haja indeterminação numa dada obra em particular é decisão tomada pelo compositor, mesmo que seja mais de um, e não pelo intérprete, a quem cabe decidir o que deve ser ouvido no momento sonoro da obra musical, durante sua interpretação, dentro dos limites já previstos pelo compositor para o processo interpretativo (mesmo que essa interpretação possa ser qualificada como inventiva). Além disso, a meu ver, as ações desses sujeitos que lidam com esse objeto têm impactos distintos sobre seu modo de existência e sobre sua fruição, dado que o compositor delimita um conjunto de possibilidades que podem emergir no momento sonoro, mas que não são infinitas, ao passo que o intérprete oferece uma dessas possibilidades àqueles que assistirão à sua *performance* – algo que, interessantemente, acha eco nas ideias de Costa (2016, p. 36).

Para mim, a atualização das possibilidades sonoras engendradas por essa processualidade envolvida na interpretação de uma obra diz respeito a *uma* de suas atualizações, dentre as tantas possíveis. As diferentes aparições da obra, que graus maiores ou menores de

abertura possibilitam, não estilhaçam suas qualidades inalienáveis – aquelas que a singularizam como um objeto em particular – mas apenas realizam um dos numerosos cenários sonoros nela já previstos. Mesmo nos casos particularíssimos (a obra *4'33"*, de John Cage, talvez seja o melhor exemplo), em que o autor inicial desista de exercer influência sobre o resultado sonoro, tanto quanto seja possível, essa decisão por não decidir é uma escolha, e enviesa sempre-já as possibilidades de resultados sonoro, ainda que não de modo específico, em favor de um ou outro som em particular, mas no sentido de que, no contexto dessa obra, sons poderão emergir e não são todos os possíveis, porque o contexto da *performance* contempla um conjunto de sons delimitado a depender das pessoas, do lugar, dos instrumentos etc. Por sua vez, as variabilidades sonoras não completamente previstas pelo compositor (como mudanças de timbre e afinação por alteração na umidade ou na temperatura ambientes, por exemplo), mas que emergem ainda assim no momento da *performance*, são assumidas por ele como possibilidade, consciente ou não, uma vez que essa variabilidade, que é processual, é elemento constituinte e inalienável do próprio fenômeno musical, dado o seu momento sonoro e sua qualidade intrinsecamente contingente já exposta.

A constância de elementos da obra musical é reconhecida pelo próprio Costa, que aponta haver um elemento de unificação que persiste entre as diversas *performances* de uma obra aberta que lhe conferem uma sonoridade característica: “[...] aquilo que, do ponto de vista de um projeto composicional, deve ser (ou acaba sendo) repetido na peça a cada execução” (Costa, 2016, p. 75), e no próprio conceito de invariância que ele elabora, apesar de sua afirmação de que a obra é recriada a cada *performance* (Costa, 2016, p. 39). Dessa forma, acredito ser mais preciso pensar que a atualização na *performance* apresenta ao ouvinte uma perspectiva, uma visada, ou ainda, para utilizar um termo da fenomenologia, uma adumbração possível dessa objetividade que é a obra e, nesse sentido, suas características singulares permanecem a cada *performance*, ainda que variadas em relação às outras, posto que essa visada diz respeito, especificamente, a uma certa obra em particular e não a outra. Note-se que isso vale para obras tradicionais também, que não foram pensadas com grandes momentos de abertura e indeterminação, uma vez que comportam uma variabilidade não indiferente por parte das interpretações, com mudanças de andamento, de timbre e dinâmica, de fraseado e, até mesmo, de afinação. Isso, a meu ver, e ressoando Ingarden, significa que a variabilidade é parte inalienável de uma obra musical e, portanto, já está contemplada *a priori* nela, como campo de possibilidades que tem a ver com a natureza do fenômeno musical, cujo substrato sonoro está sujeito aos influxos já discutidos. Por isso, os elementos que constituem uma obra musical estão, necessariamente, sujeitos a variabilidade, dentro de limites que são dados pelo conjunto

dos elementos que constituem uma dada obra e que não podem ser alterados todos de uma vez e de modo amplo, sob a pena de que se tenha uma reinvenção da obra e não ela em sua potencialidade e singularidade.

Ainda, considerando que o campo de possibilidades e relações sonoras de uma obra em específico é limitado, dá-se que há um conjunto de sons possíveis e circunscrito que pode emergir na execução dela, ainda que a gama de possibilidades seja muito ampla. Essa limitação, portanto, determina o conjunto de qualidades que, auditivamente, obras abertas tendem a apresentar, conforme argumenta Costa, o que permite, inclusive, que o ouvinte identifique tratar-se de uma obra específica e não de outra, ou ainda, é isso que impede que obras que lidem com a indeterminação (ou imprecisão) tenham todas um mesmo perfil morfológico (Costa, 2016, p. 29-39) e sonoro. Essa constância essencial, por assim dizer, extravasa, ou transparece, sua identidade nas singulares aparições durante a *performance* e exhibe ao ouvinte uma perspectiva de atualização dentre tantas possíveis.

Como exposto, Ingarden se refere à *performance* como uma característica intrínseca do fenômeno musical, que sofre muitos influxos, e a partir da qual se conhece uma obra musical, isto é, o objeto ao qual uma *performance* se relaciona de modo profundo e unívoco. Costa, por sua vez, evita tratar da obra musical como um objeto – o objeto ao qual sua *performance* é relacionada – e prefere acentuar a processualidade engendrada pela obra musical, que deve ser guiada por um conjunto de diretrizes previamente definidas por algum dos atores que têm contato com ela, seja o compositor ou o intérprete, naquilo que ele chama de *estratégia de invariância*, que é “[...] tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional e levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira” (Costa, 2016, p. 80). A meu ver, com esse posicionamento de Costa, o papel do intérprete é ressignificado como coautor – ou colaborador (Costa, 2016, p. 175) –, uma vez que ele faz emergir, com seu corpo e habilidade, os sons musicais que é possível conhecer e ouvir numa *performance*, mas que não se relacionam a nenhum objeto, no sentido que Ingarden propõe, e sua interpretação, então, seria capaz de expor um processo novo, como contornos que remetem a outros processos similares. Conforme argumentei anteriormente, porém, o compositor que tenha inventado uma obra fez escolhas que já enviesaram o resultado sonoro e que limitaram o conjunto de possibilidades e o escopo de atuação do intérprete, dado que os sons que ele produz na *performance* de uma obra específica dependem dessas escolhas prévias feitas por ele. Isso quer dizer que o intérprete, a meu ver, não pode ser, portanto, tomado como coautor, uma vez que não intervém nos elementos constitucionais da obra, na decisão mesma de determinar o que é ou não constituinte de uma obra já pronta, mas apenas faz emergir as

potencialidades sonoras já implicadas pelas escolhas composicionais do compositor, ainda que o resultado sonoro possa ser extremamente variável. Isso não exclui a possibilidade de que haja peças musicais em coautoria, nas quais mais de um indivíduo escolhe e determina aspectos cruciais para a peça musical que inventam conjuntamente, porém isso só reforça meu argumento de que essas escolhas são de outra ordem em relação às do intérprete, que deve decidir *como* fazer emergir os eventos sonoro-musicais da peça, mesmo que tenha escolhido *o que* fazer ouvir numa dada *performance* de uma obra aberta (ou indeterminada), pois esse *o que* já estava determinado de antemão nas instruções e diretivas que regulam sua *performance* – e mais: a necessidade de que houvesse pontos de indeterminação, ou que a peça toda fosse constituída a partir dessa premissa, já estava previamente determinada pelo compositor (ou compositores coautores, nos casos em que haja mais de um deles).

Ainda nessa questão, pensar a obra musical como sistema ou projeto/processo (Costa, 2016, p. 37), conforme faz Costa, embora tente ressignificar aspectos políticos relacionados à tradição da música ocidental, o que tem seu mérito, haja vista o contexto de violência simbólica aos quais essa tradição, historicamente, esteve associada (Goehr, 2007), apenas passa ao largo da questão do modo de existir da obra musical e de sua epistemologia. Para se ouvir uma dada obra, em específico, com todas as suas nuances, detalhes e singularidades, é preciso se submeter não ao compositor – que, embora não tenha autoridade sobre a obra, tem autoria – mas às necessidades da obra, que, por sua forma (em sentido amplo), requer ser experimentada, abordada, fruída e vivenciada de certas maneiras. Isso quer dizer que, no caso da *Ária (Cantilena)* da obra *Bachianas N° 5* de Heitor Villa-Lobos, por exemplo, há harmonia, contraponto, texturas e timbres, que, apesar de não limitarem a escuta, sugerem ao ouvinte algumas aproximações dela, como ouvir o canto, entender o texto e seu conteúdo semântico, ouvir os instrumentos, a relação entre eles etc. Dessa forma, para fruir uma certa obra é preciso apreendê-la em suas potencialidades, mas não a modificar em sua essência, pois ela já contém tudo aquilo que precisa para ser como é (Pareyson, 1997). Nesse contexto, o intérprete, e tampouco o ouvinte, não recria a obra, conforme pensa Costa (2016, p. 39), mas realiza sua atualização, segundo suas potencialidades, qualidades e características, contempladas como seus momentos não-sonoros e que se deixam perceber nos momentos sonoros, assim como o momento não-sonoro está transparecido no momento sonoro.

Mesmo que haja pontos de convergência entre algumas de minhas ideias e as de Costa, acredito que o cerne do afastamento diga respeito à minha proposta de que a indeterminação seja elemento constituinte do momento não-sonoro de uma obra musical, isto é, de que a determinação de que haja indeterminação, por parte do compositor, delimita o

resultado sonoro possível na *performance*; quer dizer, trata-se de algo que é indeterminado no momento não-sonoro – um sentido sonoro-musical possível dentre múltiplos possíveis, que somente surgirão em sua diferença a partir da escuta de múltiplas *performances* de uma obra constituída com momentos de indeterminação – mas que, no momento sonoro, aparece de maneira determinada, porque ouviu-se um resultado sonoro em particular e não os outros que potencialmente poderiam emergir, conforme as instruções dadas numa peça conformada nesses termos; ainda que não determine em específico quais sons deverão emergir numa *performance* em particular (já que, ao cabo, quem faz isso é o intérprete, a partir das determinações do compositor), o compositor condiciona os resultados sonoros de uma obra construída total ou parcialmente com indeterminação<sup>70</sup>. Isso acentua, e reforça, o papel anterior do compositor na tomada de decisão e nas escolhas dos elementos que deverão conformar uma sua obra específica, ainda que o resultado sonoro seja muito variável a cada *performance*. E, por isso, não é possível, a meu ver, aproximar o intérprete da posição de coautor de uma obra, como proposto por Costa. Nos casos em que a reinvenção de uma peça seja o mote de uma *performance*, como num improviso, por exemplo, a meu ver, e pelo argumentado, trata-se de objeto distinto da obra tomada como ponto de partida para essa reinvenção.

Finalmente, retomando o problema da forma musical, que é bastante desafiador quando se fala em obras que têm a abertura como elemento central em sua constituição, fazem-se necessárias algumas reflexões.

A forma musical é, quase sempre, de uma perspectiva poética, entendida como uma configuração temporal dos elementos musicais dos quais uma peça consiste, e que se desenvolve temporalmente, por meio da requisição da memória do ouvinte, de jogos de semelhança e dessemelhança entre estruturas musicais, suas repetições e modificações. Porém, a forma pode ser entendida, também, em sentido mais ampliado, sendo um conceito que se aplica, ainda, a outras modalidades de arte. Retomando o que já foi citado sobre forma, em sentido amplo, e aplicado às artes em geral, Adorno (2008) afirma o seguinte:

[...], o conceito de forma se relaciona a tudo aquilo [que é] sensível pelo qual o conteúdo de uma obra de arte, o elemento espiritual do que quer que esteja escrito, pintado ou composto é realizado. A Forma precisa ser diferenciada do que quer que seja formado; é o epítome do que faz a arte arte, de todos os elementos que organizam

---

<sup>70</sup> A meu ver, o compositor condiciona de maneira incontornável o momento sonoro e não-sonoro de uma obra musical, uma vez que o que será percebido está em íntima relação de dependência com aquilo que ele determinou que seja feito, em termos de ações geradoras de sons, da parte de um intérprete, quer por meio de instruções ou de uma partitura (ou mesmo de um fonograma). São suas escolhas composicionais que definem o que deve ser feito para que a obra por ele inventada seja ouvida com as suas qualidades, que se manifestarão no momento sonoro e não-sonoro como um objeto que aparece a alguém que o percebe e lhe confere sentido.

uma obra de arte como uma coisa cheia de significado por si mesma (Adorno, 2008, p. 201; tradução minha)<sup>71</sup>.

É possível notar que o sentido ampliado de forma, como pensado por ele, aproxima-se da ideia de identidade da obra musical conforme pensada por Ingarden, na medida em que a identidade de uma obra musical se define a partir de instâncias que se particularizam numa determinada obra para dar-se a ser percebida e significada por alguém como conteúdos particularizados dessa obra e não de outra. Desse modo, o “elemento espiritual”, como posto, se traduz como os momentos musicais propostos por Ingarden, na especificidade de como eles aparecem e são subjetivados pelo compositor, numa peça musical. Ademais, Adorno (2008) ressalta a necessidade de que a forma musical não seja talhada a partir de modelos, modos de se formar, técnicas em particular ou concepções fechadas sobre como o material musical deveria ser trabalhado; outrossim, seu convite é para que a forma, em sentido ampliado, emergja como uma necessidade de uma obra particular, característico de sua singularidade como objeto artístico; a meu ver, ainda que falando de uma perspectiva poética, o sentido ampliado de forma, ao tocar a questão da singularidade de uma obra musical se refere, justamente, à sua identidade, entendida como o conjunto dos momentos de uma obra que a particularizam, ainda que as múltiplas vivências dela possam ser qualitativamente muito distintas para um sujeito em particular, e que são aquilo que permite a ele reconhecê-la como uma obra e não outra; portanto, falar de forma, num sentido ampliado, é falar da identidade de uma obra musical.

Por subjetivado<sup>72</sup>, entendo a apropriação que o compositor faz da sua realidade, compreendidas aí, também, a tradição musical e cultural por ele herdadas, para fazer, na obra, emergir a singularidade das necessidades que os elementos musicais por ele conformados vêm a impor e requisitar dele, por meio dos materiais e técnicas escolhidas, como modo de fazer emergir a apropriação dessas vivências numa forma (a obra) refrescada e inventiva, inovadora e, ao mesmo tempo, tributária da tradição, despojada e divertida, mas, contemporaneamente, desafiadora da razão. Portanto, não se trata de entender a forma como algo que enforma, ou ainda, como uma forma na qual são encaixadas as peças capazes de fazer emergir um todo coeso e bem-acabado, ou mesmo, como a pura aplicação de técnicas e conceitos – sejam quais forem – mas como algo que diz respeito ao modo como a obra musical se dá a conhecer e dialoga com seu fruidor, e através da qual o compositor mostra seu engenho e desvela uma

---

<sup>71</sup> No original: *As an aesthetic concept, the concept of form relates to everything sensuous through which the content of a work of art, the spiritual element of whatever is written, painted or composed, is realized. Form has to be distinguished from whatever is formed; it is the epitome of what makes art art, of all the elements which organise [sic] a work of art as a meaningful thing in itself.*

<sup>72</sup> Aqui o conceito de subjetivação é tributário do conceito desenvolvido por Adorno (2008) no texto tratado no capítulo anterior, com a ressalva da leitura particular que faço dele, conforme já explicado.

realidade sonora outrora expectante e inaudita – tudo aquilo que pode ser ouvido na e partir da obra. Note-se que, com isso, não desejo reforçar a ideia do gênio-artista e uso “o compositor” apenas por força do hábito, porém, o mesmo se aplica a obras nascidas do empenho coletivo, sem autoria definida, partes da tradição de um povo ou dos *outsiders* dos cânones da “grande arte”, posto que a forma tal como entendida aqui não é privilégio da obra de seres iluminados, mas uma necessidade constitutiva e inalienável das obras musicais, já que diz respeito àquilo que é “cheio de significado por si mesmo”, àquilo que existe e que é conhecido e reconhecido por alguém, que tem identidade e singularidade, seja ela em termos de qualidade artística ou numérica.

Nesse ponto, o conceito de identidade pode ser ampliado para abarcar os aspectos de autenticidade, singularidade e individualidade. Tais qualidades, valorizadas em nossa cultura ocidental como índices da qualidade de um trabalho artístico e das capacidades do artista, surgem na obra musical como conteúdos dela e, conforme a definição de Adorno, integram sua forma. Por isso, falar em identidade musical, no contexto do tratamento da forma musical, é abordar também valores, posicionamento político, opiniões e pertencimento. Porém, essas qualidades, haja vista a multiplicidade de ideias, saberes e práticas na cultura, de um modo geral, são elementos que se particularizam numa obra específica e vão, a meu ver, integrar os momentos não-sonoros da obra musical, em seus aspectos não musicais, e vão, dessa forma, influenciar no modo como essa obra é vivenciada por diferentes grupos e pessoas, segundo o contexto social que integram e ao qual pertencem, e vão marcar a identidade dessa obra e o grau de identificação dos ouvintes com ela e o quão nela eles se veem ou são simbolicamente representados. Então, do ponto de vista epistemológico, as ideias de Ingarden, às quais subscrevo e acrescento minhas teses, não limitam a possibilidade de que uma obra musical não exista fora do cânone da música de origem ocidental e europeia, pois os elementos estruturantes das obras musicais, de um modo geral, também aparecem em outras práticas musicais, ainda que nelas esses aspectos possam não ser tão valorizados. Esses conteúdos são possibilidades do fenômeno musical e, quando presentes, compõem sua identidade, com a qual sujeitos de diferentes origens se identificam mais ou menos, e a partir dos quais podem reconhecer uma obra musical como ela e não outra. A valorização de uma ou outra qualidade do momento não-sonoro da obra musical, ou ainda, a valorização quase exclusiva de seu momento sonoro, fala do modo como grupos sociais e suas práticas lidam com os objetos que reputamos como obras ou fenômenos musicais, mas pouco dizem das obras e seu modo de existência (que é o objeto de discussão de Ingarden e, ainda que não centralmente, meu). Não creio que o objetivo de Ingarden tenha sido o de limitar o que pode ou não ser considerado arte, ou uma obra musical,

e tampouco esse é o meu objetivo. Numa perspectiva poética e, por isso, prescritiva, cunhar uma identidade e fazê-la transparecer numa obra tem a ver com a abordagem da realidade pensada pelo compositor, a como ele significa os fatos e situações que vivencia, a como lida com o outro e com a própria subjetividade, e se isso lhe interessa como conteúdo das obras musicais que inventa.

Por sua vez, o sentido estrito de forma, que diz respeito ao trabalho técnico de estruturas musicais no desenvolvimento temporal dos eventos musicais, revela-se como aquilo que é: um aspecto técnico. Isso significa que, embora obras com variados graus de abertura dentre suas características não apresentem uma forma em sentido estrito, isto é, a recorrência e o desenvolvimento de elementos e estruturas musicais, elas têm, sim, forma, que deve ser entendida como algo livre de receitas prontas e pré-moldadas, e que diz respeito aos modos como os trabalhos técnicos e dos materiais pelo compositor são capazes de subjetivar esses elementos para fazer emergir algo único e inventivo e, que, portanto, tem identidade própria. A organização formal, em sentido estrito, resulta de atos cognitivos intencionais do fruidor, que organiza para si os eventos sonoros, percebe-os como elementos sonoro-musicais e configura, para si, um todo coeso e acabado, cheio de sentidos, que estão delimitados pelo conjunto de qualidades, musicais e não musicais, que a obra engendra, conforme as decisões composicionais empregadas pelo compositor e propostas pela execução do intérprete, que pode, inclusive, enviesar a percepção dos elementos já previstos numa dada obra, ao fazer notar mais ou menos determinados aspectos da obra que executa.

Ainda, de um ponto de vista mais técnico, em obras em que a abertura (indeterminação ou imprecisão) seja elemento fundamental de sua forma (sentido amplo) – ou identidade, já que a singularidade da obra se relaciona aos momentos não-sonoros dela, àquilo que dela se conserva a cada *performance* e permite distingui-la de outras obras – a variabilidade parece ser um momento não-sonoro, no sentido proposto por Ingarden, posto que se relaciona com aquilo que aparece na *performance*, ainda que diferente a cada execução, que está determinado pelas escolhas composicionais, mas que se revela como algo potencial, isto é, um evento sonoro que pode ou não se dar no decorrer de uma *performance* específica e que, no entanto, já está previsto por aquelas determinações feitas pelo compositor como partes integrantes da obra, de modo análogo à estrutura *quasi*-temporal. Ou seja, os eventos sonoros possíveis de uma obra com abertura (ou indeterminação) já estão, de algum modo previstos como emergências, sendo que nem todas as possíveis se concretizam numa certa *performance*, mas correspondem a um conjunto limitado de ocorrências dentro do universo de eventos

sonoros possíveis para uma obra, já que estão enviesadas pelas determinações composicionais tomadas pelo compositor (muitas vezes transparecidas nas instruções ou bula).

Em suma, a forma em sentido amplo corresponde à configuração dos aspectos sônicos, histórico-sociais, dos diálogos com a tradição e da renovação da linguagem, que o compositor subjetiva e inventa para, então, gerar a identidade de sua obra. Em um sentido possível, a identidade, assim, é o modo mesmo como uma obra musical se apresenta ao seu fruidor, a como está estruturada, em particular, em seus momentos não-sonoros, o modo como ela se deixa experimentar, como suscita ser executada de um ou tal modo, e se abre às possibilidades de reinterpretação que a renovam diante do fruidor e da realidade que a cerca. Portanto, para além de uma condição ontológica, a identidade de uma obra musical se desvela por meio de sua vivência, no ato da escuta, permite ao ouvinte reconhecê-la como uma certa obra, como ela e não outra, e conduz os sentidos passíveis de a ela serem atribuídos, para, dessa forma, expor sua conexão com o mundo – isto é, sua forma.

Tudo isso integra a identidade da obra musical e surge como marcas específicas de uma obra em particular e não de outra. Por isso, as variações que ocorrem em obras conformadas com partes, ou toda ela, de abertura dizem respeito a variações dos momentos sonoros da obra musical, que variam também em obras que não se valem da abertura, quando o intérprete a toca de tal ou qual modo, quando a acústica do lugar, dos instrumentos ou meios técnicos influenciam a experiência sonora, ou ainda, quando o ouvinte demonstra interesse ou desinteresse pela obra no momento da escuta. Por sua vez, do ponto de vista poético, a forma deve ser subjetivada pelo interesse do compositor no desinteresse (naquilo que não é nem panfletário nem tem finalidade técnica ou prática), interesse pelo “[...] não visto, mesmo [pel]as funções disfarçadas das obras, naquelas que pressupõem a aparência de puramente estética e [de] forma estrutural internamente motivada”<sup>73</sup>; isso, para que a obra por ele inventada seja capaz de mobilizar seu ouvinte sem somente entretê-lo nem somente desafiá-lo; deve dialogar com ele, chamá-lo a participar da beleza contida na sua obra, propor-lhe o raciocínio, encantá-lo com possibilidades sonoras inventivas e bem-construídas, chamá-lo a renovar aquele pedaço de universo sonoro, que é a obra, diante do mundo que os rodeia, para atualizá-la em suas propostas.

---

<sup>73</sup> No original: [...] unseen, even disguised function works, in those that assume the appearance of purely aesthetic and internally motivated structural form (Goehr, 2007, p. 243).

## 5 DOS CONCEITOS ÀS PEÇAS

Para oferecer um arremate às discussões e levantamentos que fiz nesta tese, pretendo iluminá-los por meio de breves análises das minhas peças que integrei a este trabalho – *Jogos Musicais*, *Visitação* e *Folia* – ora não mais como provocadores das reflexões feitas, mas como ponto final, isto é, como os conceitos elaborados e tratados falam, de fato, de obras musicais e, por isso, definem aspectos característicos delas. Essas análises estão baseadas nas ideias de Adorno e Ingarden sobre a forma e as obras musicais, especialmente: (1) o conceito ampliado de forma, na medida em que permite acomodar a abertura, com a indeterminação, à forma musical (porque foi formada e organizada para constituir um todo acabado, que é a peça musical), e (2) o diálogo entre o subjetivo e o objetivo, porque é por meio dele que é possível se estabelecer uma linguagem musical que faça sentido não somente de modo autorreferencial, para uma única obra, mas de modo mais amplo e intersubjetivo – uma linguagem que seja compartilhada entre múltiplos sujeitos imersos num dado contexto, sob práticas musicais específicas; em Ingarden, o seu conceito de identidade da obra musical, que também permite, argumento eu, acomodar as práticas mais contemporâneas, em termos de experimentação da forma, como a fuga da fixidez das formas clássicas e, ainda, a abertura (se for considerado que a *performance* é o substrato a partir do qual se conhece a obra, e que permite a variância da *performance*, mas que, ao mesmo tempo, a obra tem sua fixidez, que foi determinada pelas escolhas composicionais do compositor).

Deve-se notar, em primeiro lugar, que a explicação que Ingarden oferece à identidade das obras musicais, embora baseada na música tonal, especialmente do repertório romântico do século XIX, não se limita a ele, pois em momento algum o autor restringe as características das obras musicais a conformações características das peças desse período, tais como as construções fraseológicas, os motivos e temas, por exemplo, ou mesmo a organização da estrutura formal em larga escala, como a Forma Sonata, e, por isso, não é estranho aplicar suas explicações ao repertório que veio depois dele, pois muitos dos elementos que ele propõe como formadores da identidade de uma obra musical (como os momentos não-sonoros) se acham presentes nesse repertório, já que eles se referem à música de um modo geral e seu modo de existir no mundo; em segundo lugar, nesse sentido, para além de minha proposta de atualização das teses de Ingarden, a fim de acomodar esse repertório em suas explicações, por meio da visão de que a mesmidade de uma obra se conecta diretamente às escolhas composicionais feitas pelo compositor, que enviesa o resultado sonoro, não-obstante a variabilidade da *performance*, busco, também, demonstrar como seus conceitos surgem

poeticamente, na invenção de novas peças, o que representa, em certa medida, uma reviravolta epistemológica em suas teses, que não tinham a composição como escopo, mas, tão-somente, a contemplação – no sentido da observação fenomenológica – do fenômeno musical.

Esses conceitos definem aspectos e características presentes nas minhas peças, pois, nelas, busco realizar imbricamentos entre a experimentação da linguagem, a abertura e as formas mais tradicionais, como modo de alcançar a objetividade – aquilo que é compartilhado, em termos de linguagem e experiências musicais, com o público – por meio da subjetividade – minha busca pessoal pela experimentação sonora e artística, ainda que de modo singelo. Por experimentação não quero dizer o que compositores como Cage ou Gilberto Mendes, por exemplo, fizeram em algumas de suas obras; penso mais, de outro modo, a um aspecto encerrado na própria inventividade do processo artístico, que trata de absorver influências, repertórios, práticas e vivências, para usá-las de modo singular e inovador na feitura de uma nova peça. Portanto, e ademais, não viso a experimentação como fim em si mesmo, mas como um dos aspectos com os quais lido ao compor – o que pode ser ouvido nas peças que integram esta tese. Ainda, configurei, ao compor, os momentos não-sonoros de cada uma das peças, de modo mais óbvio, fixados também por meio da notação na partitura (mas que não se acham limitados a ela, como argumentado por Ingarden), e sobretudo, pelo modo como cada peça foi organizada por mim internamente para se constituir como um todo, com seus sentidos, tanto os que se constituem no contexto da própria peça quanto aqueles que se abrem para os sentidos em diálogo com os ouvintes, os intérpretes, o repertório e as práticas musicais que permearam e permeiam minha identidade pessoal e artística.

Para alcançar esse objetivo analítico, então, minha proposta é articular o pensamento de Adorno sobre forma musical (alcançar a objetividade por meio da subjetividade – ser inventivo sem se isolar na subjetividade) e o pensamento de Ingarden sobre a identidade de obras musicais (elementos de objetividade numa obra musical, que dialogam com a subjetividade dos ouvintes, para além da variabilidade da *performance*, e que permitem reconhecer uma peça como ela mesma). De modo mais detalhado, minha análise será concentrada sobre quatro aspectos: (1) sobre as particularidades das minhas peças que se relacionam com as minhas propostas de exploração<sup>74</sup> das potencialidades da linguagem

---

<sup>74</sup> O sentido de exploração que proponho aqui refere-se à elaboração e produção de elementos sonoro-musicais, a partir da aplicação de modos distintos e variados de manipulação do material sonoro; sua finalidade é musical, isto é, propor uma realidade sonora musical inventiva; ou ainda, demonstrar destreza e domínio da técnica composicional e da linguagem musical da qual se participa, e não, necessariamente, apontar para sentidos extra-musicais (ainda que, do ponto de vista da recepção, isso possa ocorrer de modo subsidiário).

musical; (2) demonstrar como essas particularidades apontam para o âmbito mais geral da linguagem musical e, potencialmente, dialogam com a bagagem musical da minha própria experiência em música, dos intérpretes e dos ouvintes; (3) sobre como a variabilidade do momento sonoro, nessas peças, está enviesada pelas escolhas e limites que impus aos intérpretes; e (4) sobre como essas escolhas delimitam, inclusive, a escuta das obras, dado que propõem ao ouvinte um conjunto finito, ainda que amplo, de formações sonoras que podem emergir durante a *performance* dessas peças.

Certamente, com essas análises, não busco comprovar cabalmente as minhas teses, mas proponho-me a demonstrar que meus argumentos são fundamentados e que apontam para aspectos do fenômeno musical que, embora possam permear a prática ocidental, levam a reflexões sobre a natureza do fenômeno musical, seu modo de experiência na cultura musical da qual faço parte e sobre como entender o modo de existência de uma obra musical é parte fundamental do processo composicional, já que isso cria uma ponte entre as necessidades subjetivas do compositor e a objetividade da prática musical na qual ele se insere.

Outrossim, utilizei trechos musicais dessas peças que já apareceram em outras discussões desta tese, como modo de reforçar que ora trato dessas peças, de sua *mesmidade*, a partir de outra perspectiva, numa adumbração distinta, que parte do particular (as minhas peças) em direção ao universal (uma compreensão sobre música e composição).

Finalmente, é imprescindível que a escuta das peças analisadas guie a compreensão das análises que proponho, pois tanto Adorno quanto Ingarden não perdem de vista a experiência do sonoro para conceituar suas ideias. Ou seja, a vivência fenomênica é parte inalienável do processo de compreensão intelectual analítico de uma obra (cf. Batstone, 1969; Ferrara, 1984; Schütz, 1976), que, numa perspectiva mais técnica, pode acabar por se concentrar, por vezes, sobre o aspecto visual e sistemático da organização das representações sonoras sobre a partitura. De outro modo, por se utilizar de conceitos que refletem uma abordagem da realidade e modos de explicar o fenômeno musical, que, portanto, não se restringem às particularidades de uma ou outra peça, ou prática do repertório, minha análise também se propõe a elucidar como essa perspectiva perpassa as peças analisadas, especialmente porque nenhuma delas foi inventada tendo como guia os conceitos discutidos aqui. Quer dizer, não se trata, dessa forma, da aplicação de técnicas composicionais baseadas em Adorno e Ingarden, mas de reconhecer que suas ideias e conceitos abordam de modo amplo o fenômeno musical e, por isso, tratam de aspectos presentes também nas minhas peças, ainda que eu não os tenha utilizado, de maneira intencional, no processo composicional, com finalidade poética. Isso, no mínimo, é medida do quanto aquilo que estudei no percurso da feitura deste trabalho,

invariavelmente, refletiu-se nas peças que compus nesse período, por vias não tão explícitas no processo ativo de invenção, mas, certamente, presentes nas decisões composicionais que tomei, como testemunho desse percurso investigativo.

### 5.1 JOGOS MUSICAIS<sup>75</sup>

Esta peça, escrita para flauta em Sol que alterna com flauta em Dó solo foi escrita a pedido do flautista italiano Tito Ciccarese, que tê-la-ia estreado na Inglaterra, no ano de 2017. Contudo, por questões de logística, ele não pode fazê-lo e a peça, por fim, fora estreada pelo flautista, também italiano, Domenico Banzola durante o Festival Fiato al Brasile de 2019, ocorrido em Ribeirão Preto – SP. Nela, procurei explorar uma célula rítmico-melódica sob diversos aspectos, como a duração, a dinâmica, as articulações e os timbres. Ademais, visitei alguns gestos extraídos da ária *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* da ópera *A Flauta Mágica*, de W. A. Mozart. As ideias de variações surgiram a partir de um processamento perceptivo e mnemônico das estratégias de variação que J. S. Bach utiliza em sua *Passacaglia em Dó menor*, as quais interpretei livremente para pensar o meu próprio modo de tratamento do material musical de *Jogos Musicais*.

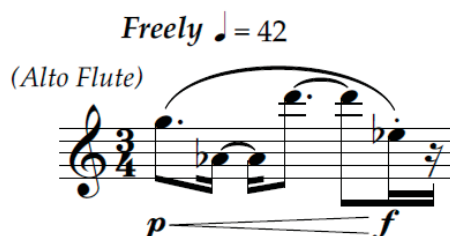
Inicialmente, com relação aos usos das potencialidades da linguagem musical nessa peça, as variações da célula rítmico-melódica inicial (Figura 12), que se estende, a bem dizer, por cerca de dois terços de sua duração, à execução, tende a soar como um improviso, embora não o seja. Isso se deve, a meu ver, pelo fato de que as variações são muito pequenas e sutis, umas em relação às outras, embora não imperceptíveis, mas, e principalmente, porque o andamento da peça não deve ser seguido metronomicamente, e tampouco as durações devem ser tocadas com precisão temporal absoluta, e, sim, como sugerido, livremente (*Freeely*) executadas pelo intérprete. Isso oferece o primeiro ponto de distanciamento aparente entre o que é anotado com precisão na partitura e o que é ouvido na *performance*. Nesse sentido, tal liberação concedida ao *performer* é para que aja sobre os aspectos sonoros, sobre o momento sonoro da vivência da peça, ao passo que a precisão notacional estabelece limites à essa flexibilidade e, de algum modo, isso aponta para o momento não-sonoros da estrutura *quasi*-temporal, uma vez que trata da delimitação da ordem de aparecimento dos elementos sonoros.

---

<sup>75</sup> Essa peça pode ser ouvida em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/jogos-musicais>>. Acesso em 30 ago. 2025.

Como a apresentação dos eventos sonoros e musicais de *Jogos Musicais* já está pré-determinada, sua correlação é dada *a priori*, e não pode ser subvertida no momento da *performance*. Além disso, são, justamente, os limites para as durações e a necessidade de que, a cada reaparição dessa célula rítmico-melódica haja pequenas variações em relação à anterior, o que constrói esses sentidos de anterioridade e posterioridade, de mesmidade e diferença<sup>76</sup>. Enfim, é nesse *jogo* entre a liberdade de alongar ou diminuir as durações das notas e a necessidade de obedecer às determinações de que deve haver variação entre cada nova apresentação da célula rítmico-melódica que se estabelece o referido caráter improvisativo, que visa sobre algumas poucas alturas reiteradas no desenrolar da peça.

FIGURA 12 – CÉLULA RÍTMICO MELÓDICA INICIAL DE *JOGOS MUSICAIS*, SEU ANDAMENTO E AS PRIMEIRAS VARIAÇÕES.



Fonte: o autor (2025).

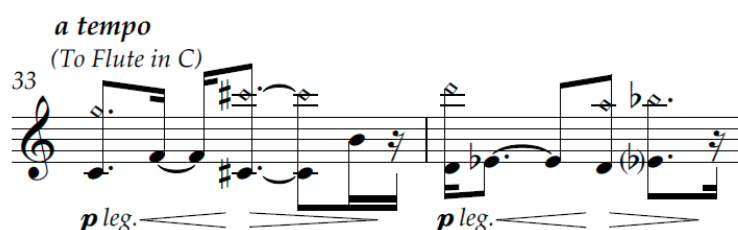
Por sua vez, nos compassos 33 e 34 (Figura 13), temos um exemplo de variação talvez mais sutil que a anterior, que versa sobre as durações das notas num contexto de liberdade de execução de suas durações, que é a variação do timbre associada à variação das alturas. Note-se que as durações da célula rítmico-melódica inicial são mantidas, como ponto de apoio ao surgimento dessa novidade, além dos próprios intervalos (sétimas e trítone), que embora tenham tido sua ordem de aparição modificada, bem como tenham sido invertidos, fazem-se presentes. O enriquecimento do timbre, como exploração da linguagem, é digno de atenção, também, na repetição das notas musicais que integram essa passagem melódica, feita de apenas 6 notas diferentes, se considerarmos as fundamentais dos harmônicos e as notas não tocadas

<sup>76</sup> Lembrando: segundo Ingarden (1989), o conceito de momento sonoro diz respeito àquilo que se dá durante a *performance* da obra e que se relaciona, portanto, ao som, a como ele é produzido, propagado e recebido pelos ouvintes, inclusive nos aspectos psicológicos e individuais desses ouvintes, e tais aspectos são sujeitos a múltiplos influxos, interferências e modificações, que podem, inclusive, prejudicar o pleno conhecimento da obra; por sua vez, os momentos não-sonoros são atributos perenes da obra e que, por isso, integram sua identidade, e que são, grosso modo, relativos à atribuição de sentido feita pelos ouvintes àquilo que ouvem durante a *performance* e, por isso, existem de maneira intersubjetiva e puramente intencional, já que são *da obra* -- esse é o estatuto ontológico da obra para esse filósofo (cf. Ingarden; 1989; Mazzoni, 2004; Zangheri, 2018).

como harmônicos. Essa variação, que enriquece a passagem e extrai dela sua simplicidade, atestada pela repetição de algumas alturas, está sujeita, no entanto, às particularidades do momento sonoro que o flautista é capaz de produzir com seu instrumento e, até mesmo, com a qualidade do material com o qual sua flauta é feita e seu modo de construção. Os harmônicos da flauta são obtidos por meio do aumento da pressão e da velocidade do ar que passa pela embocadura do instrumento, o que altera a frequência de vibração da coluna do ar interna do instrumento, enquanto o flautista mantém a mesma digitação dos mecanismos, de modo que uma frequência alternativa à fundamental, que compõe seu espectro sonoro, sobressaia-se ante as outras. Essa técnica é a mesma, mas depende eminentemente do modo como o flautista configura sua embocadura, a abertura interna de sua cavidade oral e de sua orofaringe, assim como do material do qual o instrumento é fabricado (por exemplo, uma liga metálica, prata pura, ouro maciço etc.), que agregam certos parciais, especialmente na terceira e quarta oitavas, à composição da fundamental, de modo a integrar o timbre característico da flauta. Portanto, muitos fatores não previstos na partitura, potencialmente, alteram o momento sonoro da peça nesse trecho e nos outros nos quais essa técnica é empregada, o que reforça o caráter improvisativo, no sentido que confere liberdade ao intérprete para decidir aspectos que são inalienáveis nesta peça, com base no momento não-sonoro dela, que determina certa indeterminação como resultado desejado, na exploração da linguagem musical e na construção de seus sentidos musicais. A necessidade de que o trecho utilize harmônicos permanece como característica do momento não-sonoro, posto que ter variações de timbres por meio do uso de harmônicos é elemento incontornável da identidade de *Jogos Musicais* e dela não pode ser alienado, sob a pena de modificá-la a ponto dela se tornar outra peça. Entretanto, a qualidade do timbre final não é passível de precisão absoluta e já foi contabilizada por mim, no momento da escrita da peça, como fator enriquecedor das possibilidades sonoras a serem alcançadas nela; ou seja, isso está relacionado à minha proposta de que os momentos não-sonoros, como definidos por Ingarden (1989) não são delimitadores e podem ser expandidos para abarcar elementos que, a seu tempo, ele não julgou como fundamentais, mas que, no repertório que sobreveio, surgiram como elementos fundamentais da constituição da identidade de uma obra musical, tal como é o timbre; sobre isso, basta dizer que, ao se transpor a tonalidade de uma peça tonal, por exemplo, não se perde a capacidade de identificar de qual peça se trata; isso, no contexto de uma música não tonal e, ademais, que tem os timbres como elemento central de sua organização, não é possível, posto que tal elemento, fundamental na constituição da obra, achar-se-ia perdido. No que tange a esta minha própria peça, a delimitação do conjunto de possibilidades sonoras de variações de harmônicos, ainda que amplo, não permite que esse

conjunto de possibilidades se esgarce em qualquer possibilidade, sob a pena de que a própria peça, como a concebi, torne-se uma espécie de arranjo. Logo, é irremovível dela a constituição do momento não-sonoro a partir dos harmônicos, mesmo que os influxos do momento sonoro permitam alto grau de variabilidade no resultado sonoro, que ocorre num escopo delimitado.

FIGURA 13 – COMPASSOS 33 E 34 DE *JOGOS MUSICAIS* E O ENRIQUECIMENTO DO MOMENTO SONORO DA PEÇA PROPORCIONADO PELO USO DA TÉCNICA DOS HARMÔNICOS.

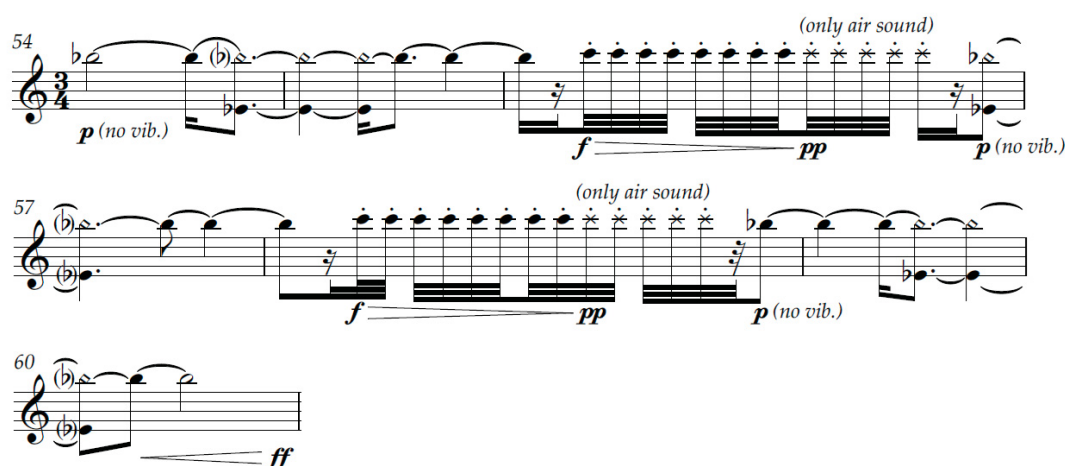


Fonte: o autor (2025).

Outrossim, um emprego similar das potencialidades enriquecedoras do timbre na criação dos sentidos musicais da peça foi utilizado nos trechos em que o flautista deve usar as técnicas de emissão sonora para variar as notas repetidas (Figura 14). Tal emprego pode ser notado nos compassos 54 a 60, e reaparece no trecho final da peça, a partir do compasso 93. Nesse ponto, o sentido de mesmidade, que compõe a identidade dessa peça, ante as múltiplas variações de timbres possíveis, que são ligadas às capacidades técnicas do intérprete para, livremente, associar as técnicas de harmônico aos sons aéreos (*air sound*, como indicação na partitura) e às imprecisões das durações, expande-se para abarcar como possíveis tais variações. Em outras palavras, fica estabelecido que haja notas repetidas que devem ser variadas quanto a seu timbre e duração, mas a qualidade específica de como isso se dará depende de fatores, como a habilidade técnica do intérprete e suas intenções interpretativas, que não são controláveis pelo compositor, e que fazem parte do momento sonoro da peça. Note-se que essas passagens estão inseridas, no contexto da peça, em um trecho em que há o adensamento do uso dessas técnicas, como se ele representasse o ápice de um processo gradativo de transformação dos timbres, ritmos e alturas iniciais. Contudo, ao final da peça, esse mesmo gesto rítmico-melódico é utilizado para encerrar a peça, como liquidação, o que poderia oferecer margem para ressignificar as aparições anteriores como pontos de repouso relativo frente aos movimentos mais amplos, no tocante às durações e alturas, dos trechos que os cercam. Mais uma vez, o intérprete é convidado a influir sobre o momento sonoro, para fazer emergir o momento não-sonoro da peça, que elege como potenciais sentidos para essa passagem tanto um grau de tensão

máximo quanto um grau de relaxamento, mas, sobretudo, como necessidade de que haja contraste entre essa passagem de notas repetidas e timbres variados com aquilo que a cerca musicalmente.

FIGURA 14 – NOTAS REPETIDAS, COM VARIAÇÃO DE TIMBRES, NOS COMPASSOS 54 A 60.



Fonte: o autor (2025).

Outro modo que encontrei para explorar a linguagem nessa peça diz respeito ao desafio técnico que propus ao intérprete, que pode ser resumido no trecho compreendido entre os compassos 67 e 71 (Figura 15). Embora o *tremolo* de harmônicos seja de fácil execução, a passagem na qual o flautista deve digitar várias vezes uma mesma posição, mas, a cada vez, obter uma altura distinta, sob a forma de harmônico, é de alto grau de dificuldade técnica e exige que o flautista tenha ótimo domínio desse tipo de execução, pois pequenas variações na pressão e velocidade do ar sobre a embocadura podem fazer com que a nota obtida da série harmônica seja outra e não aquela que está escrita. Nesse ponto, como compositor, também assumo o risco: as falhas são possíveis e têm altas chances de ocorrer (como flautista de formação, sei disso pela minha própria prática interpretativa) e, portanto, entram como aspecto enriquecedor não apenas do timbre, mas, também, das alturas possíveis para esse trecho. Dessa forma, o convite à liberdade interpretativa inicial é reiterado como elemento de mesmidade, isto é, nessa peça, o intérprete tem muita flexibilidade interpretativa, embora a partitura anote tantos detalhes quanto são vistos, porém é esperado que variações do momento sonoro surjam a cada interpretação pela eleição das construções sonoras que fiz, que se sujeitam a essa possibilidade. Aí se revela, mais uma vez, o *jogo* entre o que pode emergir e a fixidez aparente imposta pela partitura, que constitui a tensão entre a variância e a repetibilidade sobre a qual

essa peça se sustenta, e que surge como uma das características de sua identidade, dentre as já referidas anteriormente. Mais ainda, também fica claro que, não obstante essa peça seja muito tradicional em múltiplos aspectos, especialmente no que tange ao conjunto de informações dadas pela partitura que buscam enviesar o momento sonoro e sua execução, é inescapável que haja grande variabilidade ainda assim.

FIGURA 15 – DESAFIO VIRTUOSÍSTICO AO INTÉRPRETE COMO MODO DE EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM E CONSTITUIÇÃO DE SENTIDOS MUSICAIS (COMPASSOS 67 A 71).

The musical score for Figure 15 consists of five measures (66-71) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 66 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a half note. Measure 67 contains a series of sixteenth notes with a piano (*p*) dynamic. Measure 68 features a tremolo arm (*trem. arm.*) over a series of sixteenth notes, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). Measure 69 continues the tremolo arm pattern with a 3:2 ratio indicated. Measure 70 includes a whistle tone (*whistle tone*) and a piano (*p*) dynamic. Measure 71 concludes with a piano (*p*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic, with the instruction 'as f as possible'.

Fonte: o autor (2025).

Quanto aos diálogos entre o que é particular e o que é universal nessa peça, a imprevisibilidade rítmica aparente, que é experimentada, conforme argumentado, como improviso, é atenuada pelo conjunto pequeno de alturas que integram a célula rítmico-melódica inicial da peça. Isso produz, em certo sentido, um “lugar comum” ao qual o ouvinte pode se conectar durante a escuta para, então, significar aquilo que é do campo da novidade na peça, do diferente, isto é, pode compreender essa passagem como um “mesmo” que lhe possibilita entender sua oposição, que é o distinto, o diferente, o diverso. Esse processo, como exemplificado anteriormente, é inspirado na *Passacaglia* em Dó menor de Bach, que tem, também, um elemento de mesmidade, que é a linha do baixo que se reitera ao longo de toda a peça, sempre reconfigurada e sem nunca se deixar cair na banalidade. Quer dizer, a particularidade dela, que se configura a partir de instâncias que articulam alturas e durações para constituir uma unidade de construção de sua dramaticidade, aponta para a universalidade

da linguagem musical, já que, de um lado, introjeta modos historicamente dados de elaboração do material musical e, de outro, faz alusão a peças do repertório musical bastante conhecidas, de autores já canonizados no repertório, e que se utilizaram da linguagem musical tonal, ainda hoje muito presente na cultura musical. Isso se relaciona, então, àquela ideia de que a peça se sustenta sobre aspectos capazes de, ao mesmo tempo, mediar minha subjetividade como compositor e a objetividade da linguagem musical.

Por sua vez, a eleição do timbre como forma de inventar variações e explorar os sentidos musicais em *Jogos Musicais* enfrenta a dificuldade que a própria conceituação de timbre oferece, que é, quase sempre, feita por meio de metáforas e analogias (por exemplo, a “cor” do som). Nesse sentido, o modo que escolhi para poder aproximar o ouvinte, que tem suas vivências sonoras e musicais que dialogam com certa coletividade no meio em que vive (o universal), das explorações de linguagem que faço em relação ao timbre (o particular), é o uso de passagens melódicas simples, de poucas notas, que podem ser imediatamente apreendidas em termos de alturas, de modo que o ouvinte possa se concentrar sobre aquilo que enriquece tais passagens, que é o timbre. Dessa forma, utilizo-me de um recurso comum da linguagem musical (uma passagem musical melódica simples) para convidar o ouvinte a se concentrar sobre um aspecto do sonoro que é de mais difícil apreensão.

De modo similar, procuro usar as notas repetidas em alguns trechos, que sofrem as variações de timbre, para convidar o ouvinte a entender que a flauta é um instrumento com múltiplas possibilidades e recursos sonoros, para além do som usual de flauta que surge em grande parte do repertório musical, seja de concerto ou não. Nesse sentido, portanto, visio a integrar um sentido particular do som de flauta (timbres e modos menos convencionais de tocá-la) aos sentidos mais universais que esse instrumento assume, como possibilidade sonora desse instrumento.

Outrossim, como o virtuosismo na execução é reconhecido como sinal da habilidade de um intérprete, o emprego de passagens virtuosísticas não apenas o desafia em suas técnicas, como se conecta aos ouvintes, que podem admirar, no concerto, tais competências. Do ponto de vista da composição, essa conexão entre a particularidade da peça, que explora a virtuosidade, e a universalidade do reconhecimento dessa virtuosidade como sinal de habilidade interpretativa, reitero as passagens virtuosísticas algumas vezes, a fim de que o intérprete possa demonstrar que os sons ricos e diversificados que é capaz de obter não são fruto do acaso, mas são resultado de seu domínio sobre o instrumento e o modo de tocá-lo para dele extrair tais sonoridades.

Com relação às possibilidades de variância e aos limites que estabeleci para ela, há o caráter livre (*Freely*), que o intérprete pode utilizar para estender ou abreviar durações, tanto de alturas quanto de silêncios, por exemplo. Porém, é mandatório que haja, em determinado ponto ou passagem, alturas que sejam mais extensas que outras ao seu redor, que haja certos silêncios entre elas em pontos específicos, que não podem ser alterados pelo intérprete. Portanto, a variância encontra aí certos limites que remetem aos momentos não-sonoros da peça, pois falam do modo com sua estrutura *quasi*-temporal está organizada, em termos do que deve aparecer e quando deve aparecer no decorrer da interpretação da peça, e que compõem, assim, sua identidade; haverá em todas as interpretações que se venha a fazer de *Jogos Musicais*, nesses referidos trechos, alternâncias entre silêncios e sons, entre notas que duram mais que outras e a necessidade de que o timbre seja alternado por meio dos harmônicos. Também, a abertura (indeterminação), embora não seja tão ampla quanto em outra peça que integra esta tese, tem seu espaço, não como aspecto exclusivo do momento sonoro de *Jogos Musicais*, conforme propôs Ingarden, que seria o caso das diferenças entre *performances* distintas de uma mesma obra, mas como elemento irremovível de sua identidade; isto é, uma necessidade de indeterminação pré-determinada por mim, o compositor dela, como escolha composicional e dimensão da identidade desta peça, e que não deve ser ignorada pelo intérprete, sob a pena de se deixar uma dimensão importante do não-sonoro dessa peça de lado. E, ainda que essa indeterminação não seja óbvia na escuta musical, a sua inobservância empobrece o momento sonoro dessa peça, na medida em que torna a execução algo maquinal (no caso da observância estrita das durações), ou limitada em seus timbres (no caso em que a obtenção dos harmônicos vise a obter uma sonoridade livre dos sons aéreos colaterais que, em geral, o uso dessa técnica acaba por produzir).

Ainda, num caso específico de silêncio, a primeira troca de instrumento, da flauta em Sol para a flauta em Dó, embora tenha um propósito eminentemente prático, é ressignificado quando há a segunda troca (compasso 87; Figura 16), pois nesse ponto um som percussivo, obtido por meio do dedilhado de uma chave da flauta enquanto ela é colocada de lado, é introduzido quando outrora havia uma pausa. Isso limita o intérprete no comprimento da pausa que ele deve dar, algo que é reforçado pela *fermata* sobre a pausa de colcheia (um silêncio relativamente prolongado, mas não muito). Do ponto de vista do momento não-sonoro, a troca do instrumento contribui para a construção de sentido na peça e reforça o timbre como elemento sustentador dele, posto que introduz, nessa segunda troca, um novo som, percussivo, que antes não havia surgido, e o delimita ao intérprete como algo que não pode ser negligenciado no

momento sonoro, pois é constitucional da identidade dessa peça. Há margem para que o intérprete se demore mais ou menos, mas há limites claros, ainda que imprecisos.

FIGURA 16 – SEGUNDA TROCA DE FLAUTAS EM *JOGOS MUSICAIS*.

4 JOGOS MUSICAIS - FLAUTA

84 *p sub.* *fp* *f* *p sub.* *pp* *f* *as f as possible*

88 *a tempo* *p* *mp* *mf* *f*

(To Alto Flute) 3:2 5:4 (trem. arm.)

(keep thrilling D key until put down C Flute)

Fonte: o autor (2025).

Ademais, o convite inicial para que o intérprete seja livre na interpretação dessa peça não significa que tudo o que está anotado possa ser subvertido, justamente porque o texto musical deixa claro que, para deixar entrever os momentos não-sonoros e os sentidos da peça, é preciso que essa liberdade se dê no entorno daqueles limites que anotei. A partitura é apenas um meio pelo qual comunico ao intérprete esses limites, mas não é a fonte absoluta que assegura que a peça *Jogos Musicais* será ouvida somente se interpretada à risca, com as alturas e durações o mais próximas das durações precisas. Pelo contrário, a interpretação é elemento fundamental da emergência dessa peça e do qual o intérprete não pode se furtar. O intérprete está, portanto, determinado pela peça a ser livre em sua interpretação.

Esse controle, que busco exercer não sobre o intérprete, mas sim sobre a execução da minha peça, que requer ser tocada de certo modo para que seja ouvida, não é medida do meu domínio particular sobre ele ou sobre a peça, mas apenas sintomático da necessidade de que as ações do executante se deem dentro de certos limites para que seja possível vivenciar *Jogos Musicais* e suas possibilidades sonoras. Não se trata, portanto, de uma relação de poder que visio impor sobre o intérprete, na qual eu dominaria sua execução ao determinar como ele deve tocá-la, mas apenas um convite para que o executante possa desvendar essa peça, seus limites e características, que se encontram delimitados num conjunto de sonoridades, timbres e sons possíveis, mas não de quaisquer sons.

De modo parecido, minhas escolhas composicionais acabam por limitar os sons, sonoridades e sentidos musicais que a peça contempla, o que não permite ao ouvinte experimentar qualquer coisa na escuta de *Jogos Musicais*, mas sim, um conjunto particular desses elementos. E é disso que também trata a identidade dessa peça, desse conjunto de possibilidades sonoras e musicais que pode ser conhecido e reconhecido pela escuta e vivência dessa peça, mas não de outra, e que se constitui como mesmidade, isto é, um ouvinte que ouvir essa peça várias vezes vai reconhecê-la como se tratando da mesma peça, pois os elementos referidos anteriormente constituem sua identidade, apesar das variações às quais o momento sonoro da peça se sujeita. Dessa forma, os conjuntos de altura selecionados, por exemplo, são aqueles e estão sujeitos a poucas variações de uma interpretação para a outra; já para execução dos harmônicos, que são mais suscetíveis a imprecisões (ainda que a notação empregada não transpareça isso), assumo a variabilidade do resultado sonoro como algo possível, de modo consciente, algo que escolhi integrar nessa peça propositalmente, dado que a dificuldade natural de sua execução precisa, na velocidade proposta, contempla o aparecimento de sons harmônicos que não são exatamente aqueles anotados, e isso faz parte da variabilidade do momento sonoro de *Jogos Musicais*. A observância das particularidades interpretativas necessárias dessa obra visa à objetividade da existência inter-subjetiva dela, compartilhada por aquelas que com ela tiverem contato, que, ainda que seja mediada pela subjetividade dos ouvintes, é a respeito da objetividade dessa peça especificamente.

Por sua vez, o conjunto de timbres de *Jogos Musicais*, embora seja rico e faça uso amplo das possibilidades sonoras das flautas, também limita a escuta, no sentido de que o ouvinte estará obrigado a ouvir sons de flauta e suas variações quando se propuser a escutar essa peça. Isso também é elemento de identidade dessa obra, uma vez que a execução dessa peça em outro instrumento é inviável, pois não seria possível obter, por meio de técnicas análogas, timbres e sons que são característicos da flauta e das técnicas idiomáticas desse instrumento.

Ademais, a estrutura formal em grande escala que organiza de modo fixo quais eventos sonoros e musicais devem aparecer em qual momento é elemento de fixidez a cada *performance*, mesmo que os intérpretes sejam outros. A primeira troca da flauta em Sol para a flauta em Dó deverá ocorrer após o final da primeira seção de variações da célula rítmico-melódica inicial, bem como a segunda troca deverá ocorrer após o surgimento do som percussivo das chaves da flauta. Esses são exemplos de como a estrutura organizativa da apresentação dos elementos sonoros e musicais que compõem a peça não estão sujeitos a variações a cada *performance* e, por isso, constituem a identidade dessa peça, mais

especificamente, sua estrutura *quasi*-temporal, e a ordem de apresentação deles influencia retrospectivamente e prospectivamente aquilo que é ouvido no contexto dessa peça.

Finalmente, os diálogos de *Jogos Musicais* com o repertório não são infinitos e estão delimitados, também, pelo modo como seus elementos sonoros e musicais constituintes são construídos. Por exemplo, trata-se de uma peça de caráter muito melodioso, mas pouco percussivo, isto é, lida mais com alturas definidas que com ruídos (em sentido amplo). Isso sugere ao ouvinte conexões possíveis com outras peças do repertório, além de intertextualidades, que são mais plausíveis que outras, como a associação dessa peça com canções ou árias de óperas, e que, conforme revelei no primeiro capítulo, trata-se de uma das fontes de referência para ela. Ou seja, tem-se aí mais uma limitação que o compositor (no caso, eu) impõe ao ouvinte como limite para a escuta, além de ser um ponto de diálogo entre a particularidade dessa peça e o repertório que já existe, e que é compartilhado na linguagem musical comum na qual me insiro.

Logo, vê-se que nessa peça muitos dos conceitos de Adorno e de Ingarden, elaborados anteriormente, fizeram-se presentes na conformação dos elementos sonoros e musicais, bem como na constituição dos sentidos possíveis que ela enseja, ainda que, ao tempo de sua invenção, eu não tenha tido como objetivo representá-los nessa obra em particular. Isso atesta o caráter mais geral de definição dos conceitos, que visa ser aplicado a um número amplo de repertórios e práticas em momentos distintos, mais para compreendê-los que para delimitá-los em suas potencialidades musicais.

## 5.2 VISITAÇÃO<sup>77</sup>

Em *Visitação*, minha ideia, inicialmente, foi constituir um diálogo entre sonoridades do passado e aquelas que entendo como sendo contemporâneas. As primeiras, foram extraídas da ária *Vanne a regnar ben mio* de Giuseppe Sarti, ao passo que as segundas são variações livres de pequenos elementos extraídos da própria ária, aqui e acolá, expandidos, dissolvidos e ampliados por timbres e gestos que julguei oportunos a cada diferente momento do desenrolar da própria ária, e que vão se integrando a ela. A particularidade mais evidente, por meio da qual visei a explorar a linguagem musical, diz respeito à busca por combinar a

---

<sup>77</sup> Essa peça pode ser ouvida em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/visitacaoofortaleza>>. Acesso em 30 ago. 2025.

harmonia tonal tradicional, os gestos melódicos e rítmicos do classicismo e suas construções fraseológicas (Figura 17) ao uso de sonoridades resultantes de acordes não tonais, de timbres de flautas e clarinetes que não são incorporados tradicionalmente às peças daquele repertório, e à organização do todo da peça como um diálogo entre o tempo no qual aquela peça foi inventada e a minha, na contemporaneidade, foi conformada. Os momentos não-sonoros da peça, em termos das durações, não dispõem de muita margem de variância para o intérprete, que deve se ater às durações prescritas pela partitura e à coordenação entre as diversas partes, como modo de fazer emergir o todo da sonoridade visada nos diversos eventos sonoros e musicais da peça.

FIGURA 17 – FRASE INICIAL DE *VISITAÇÃO*, EXTRAÍDA DA ÁRIA *VANNE A REGNAR BEN MIO* DE GIUSEPPE SARTI.

*à Scuola Comunale di Musica di Faenza 'Giuseppe Sarti'*

### VISITAÇÃO

"sobre Duetto para 2 Sopranos de Giuseppe Sarti"

Rafael Fortaleza

**Lento** ♩ = 96  
*molto elegante*

Flauta Solo 1

Flauta Solo 2

Solo 1

Solo 2

6

Fonte: o autor (2025).

Porém, as simultaneidades das alturas conformam timbres muito particulares, que, de certo modo, subvertem a direcionalidade tonal que a parte das flautas solistas sugerem ao

ouvinte, o que quebra a expectativa de resolução que o tratamento tonal da harmonia dessas partes evoca. Por exemplo, nos compassos 9 e 10 (Figura 18), uma cadência autêntica perfeita é emulada e sugerida pelo movimento de sensível para a tônica tocado pela flauta solista 1 e pela cadência de tenor tocada pela flauta solista 2, que vai em direção à tônica. No entanto, o *ensemble* rompe com essa direcionalidade ao introduzir outras alturas, que não pertencem ao acorde, o que gera certa confusão e quebra, do ponto de vista tonal, ainda que a direcionalidade e o impulso sejam preservados pelo movimento melódico e pelas melodias e timbres que os instrumentos constroem. Esse tipo de procedimento e tratamento harmônico existe em toda a peça e, por isso, constitui um de seus momentos não-sonoros, isto é, a característica de que essa peça se articula sobre contrastes entre passagens tonais e não tonais que são propostas conjuntamente e se influenciam mutuamente na construção dos sentidos musicais da peça (ademais, no sentido não musical sugerido no próprio título da peça, de uma sonoridade tradicional, por assim dizer, que é visitada por uma sonoridade contemporânea e não tonal).

FIGURA 18 – COMPASSOS 9 E 10, QUE DEMONSTRAM A RUPTURA DA DIRECIONALIDADE TONAL DOS SOLISTAS PELO *ENSEMBLE*.

VISITAÇÃO 3

**8**

The musical score for measures 9 and 10 of 'Visitação' is presented below. The score is for a 2/4 time signature and features a variety of instruments including Solo 1, Solo 2, Piccolo, Flutes 1 and 2, Alto, Bass, Clarinets 1, 2, and 3, and Cymbal. The music shows a tonal rupture between measures 9 and 10, with dynamic markings like *mf*, *p*, *pp*, and *mp*. Performance instructions such as '(eolian sound - lots of hissing!)', '(tremolo)', and 'ord.' are included. Measure numbers 8, 9, and 10 are indicated at the top of the staves.

**Solo 1**: *mf* (measure 8), *p* (measure 10).  
**Solo 2**: *mf* (measure 8), *p* (measure 10).  
**Picc.**: *p* (measure 9), *ord.* (measure 10).  
**Fl. 1**: *mf* (measure 8), *mp* (measure 9), *pp* (measure 10).  
**Fl. 2**: *mf* (measure 8), *mp* (measure 9), *pp* (measure 10).  
**Alto**: *mf* (measure 8), *mp* (measure 9), *pp* (measure 10).  
**Baixo**: *mf* (measure 9).  
**Cl. 1**: *mf* (measure 10).  
**Cl. 2**: *mf* (measure 10).  
**Cl. 3**: *mf* (measure 10).  
**Clrn.**: *mf* (measure 10).

Fonte: o autor (2025).

Outra forma de explorar a linguagem nessa peça é a das técnicas estendidas dos instrumentos que integram a peça. Uma diversidade de timbres é requerida, como os sons aéreos dos sopros através dos instrumentos (compasso 42) ou de seus mecanismos, e o uso de harmônicos, por exemplo. Esses usos de técnicas estendidas, embora sejam sistematizadas na prática instrumental e não se trate de inovações do modo de se tocar a flauta e o clarinete, estão sujeitas a grandes variações de resultado sonoro, pois não são tão corriqueiros no repertório quanto a produção de notas, articulações sobre elas e dinâmicas. Isso é particularmente crítico quando se leva em consideração que *Visitação* foi intencionalmente escrita para um grupo de jovens instrumentistas ainda em treinamento. Ou seja, um resultado sonoro de grande variabilidade já era esperado por mim e foi incorporado na peça como elemento de enriquecimento da paleta de timbres que tinha à disposição. Isso demonstra que “som de ar na chave do instrumento”, que é algo bastante específico, compõe, nesse sentido, o momento sonoro dessa peça e, assim, sua identidade, que seria definida, também, como “sons aéreos em diálogo com sons musicais tradicionais tocados pelos solistas”. Essa definição mais genérica se fará sempre presente em qualquer execução de *Visitação*, não obstante o nível dos executantes. Ademais, isso reforça minha tese de que, uma vez projetado como elemento fundamental de uma peça, por meio das escolhas composicionais feitas pelo compositor, a variância do momento sonoro surge como parte da estrutura *quasi*-temporal da peça, porque corresponde a uma conformação que não pode ser negligenciada na *performance* e que se abre para um conjunto limitado de possíveis resultados sonoros, ainda que múltiplos.

Outro som que reforça essa ideia é o uso dos *whistle tones* (Figura 19), que são harmônicos muito agudos conseguidos na flauta a partir da modulação da velocidade do ar através da embocadura do instrumento, em associação com a diminuição do volume de ar. Note-se que preferi usar um efeito no qual a altura resultante sofre muitas variações e diversas frequências podem surgir num determinado intervalo de tempo, sem que uma predomine. Isso foi proposital, pois os *whistle tones* são muito difíceis de se conseguir, especialmente, de se conseguir uma frequência específica e estável, uma vez que requer um controle refinado das técnicas de embocadura por parte do flautista. Mais uma vez, portanto, vali-me das limitações técnicas do grupo de que dispunha para enriquecer os resultados sonoros da minha peça e dar margem a pontos de abertura (indeterminação), que, embora não sejam tão amplos quanto a possibilidade de que o instrumentista possa escolher quando tocar ou o que deve tocar, permite um bom nível de variância quanto às frequências que podem emergir nesse trecho. Por isso, os momentos sonoros, isto é, a *performance*, acaba refletindo diretamente o momento não-sonoro, que diz respeito à possibilidade de que muitas frequências integrem a resultante sonora dessa

passagem, que é composta pela flutuação dos *whistle tones*, pelo gesto cadencial dos clarinetes, que é reforçada pela frase conclusiva e cadencial dos solistas. Nesse sentido, a determinação e a indeterminação convivem em harmonia, pois ambas integram a identidade dessa peça e, mais especificamente, caracterizam o fim dela, que deverá, portanto, ser tocado assim, dentro desses limites, a cada *performance* de *Visitação*.

FIGURA 19 – TRECHO FINAL DE VISITAÇÃO, COMPASSOS 81 E 82.

VISITAÇÃO

**81**

31

The musical score for measures 81 and 82 of 'VISITAÇÃO' is presented below. The score includes parts for Solo 1, Solo 2, Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto, Bass, Clarinet 1, Clarinet 2, Clarinet 3, and Cello/Double Bass. Measures 80 and 81 are shown. Solo 1 and Solo 2 play a trillo in measure 81. The woodwinds play a sustained note in measure 81. The strings play a sustained note in measure 81.

**80**

**81**

*p sub.*

*f*

*(trillo)*

*p sub.*

*f*

*(trillo)*

Picc.

2\* W.T.

Fl. 1

*as f as possible* W.T.

Fl. 2

*as f as possible* W.T.

Alto

*as f as possible* W.T.

Baixo

*ord. as f as possible*

Cl. 1

*p* *f*

Cl. 2

*ord.* *p* *f*

Cl. 3

*p* *ord.* *f*

Clrn.

*p* *ord.* *f*

\*For the Whistle Tones (W.T.) section, flute players should breathe as fast as possible and continue. NO stable whistle tone should come out, but a faint floating melodic line over the harmonics produced with the indicated noted fingering (low C). Alternate breathing among players is recommended in order to make the effect sound continuous.

Com relação aos possíveis diálogos entre as particularidades dessa peça e a universalidade da linguagem, o que salta primeiro aos ouvidos é o uso de grandes trechos de música tonal de estilo rococó, que são facilmente perceptíveis ao longo da peça. Esse recurso teve por objetivo convidar o ouvinte a se concentrar na escuta daquilo que não era tonal e, portanto, era contrastante em relação a esse modo de organizar os sons da peça. Por exemplo, do compasso 57 a 61 (Figura 20), o *ensemble* passa a tocar a melodia da ária, ao passo que os solistas se ocupam de tocar alguns efeitos de técnica estendida e gestos melódicos extraídos da própria melodia, mas com notas que não pertencem, do ponto de vista tonal, à harmonia do trecho. A parte do *ensemble* é tonalmente bastante simples, e de fácil reconhecimento mesmo a quem não tem a vivência de ouvir música do classicismo, mas tem vivência de música tonal, ao passo que a parte dos solistas, por sua vez, aparece com destaque em relação a ela, pois é estranha tonalmente e tampouco segue uma lógica aparente de quando intervir naquilo que o *ensemble* faz soar. Essa proposta de diálogos de sons, organizados de formas tão distintas, consegue recontextualizar, a meu ver, a tonalidade, que pode passar a ser vista como modo possível de atribuir sentidos aos sons, e não como forma de narrar ou dramatizar algo (narrar e dramatizar a própria harmonia, no caso), ou ainda, como forma de organizar os timbres que emergem da combinação de frequências sonoras em diferentes alturas e diferentes fontes (instrumentos). Essa ressignificação introduz algum grau de particularidade na linguagem musical tonal, que é mais genérica, para demonstrar ao ouvinte como ela foi por mim pensada, de um lado, e, de outro, como a harmonia tonal resulta de um modo de compreensão das possibilidades sonoras e seus modos de organização. Há aí, nesse sentido, a busca pela objetividade, isto é, o diálogo com a linguagem musical ocidental, que é compartilhada por mim e pelo público (pelo menos, o público no local onde a peça foi estreada), e a subjetividade, vista no modo como me apropriei dessa linguagem para constituir a particularidade de *Visitação*, que conjuga sonoridades díspares historicamente.

FIGURA 20 – COMPASSOS 57 A 61 (EXCERTO): PONTO DE INVERSÃO DE ELEMENTOS TONAIS E NÃO TONAIS DE *VISITAÇÃO* ENTRE OS SOLISTAS E O ENSEMBLE.

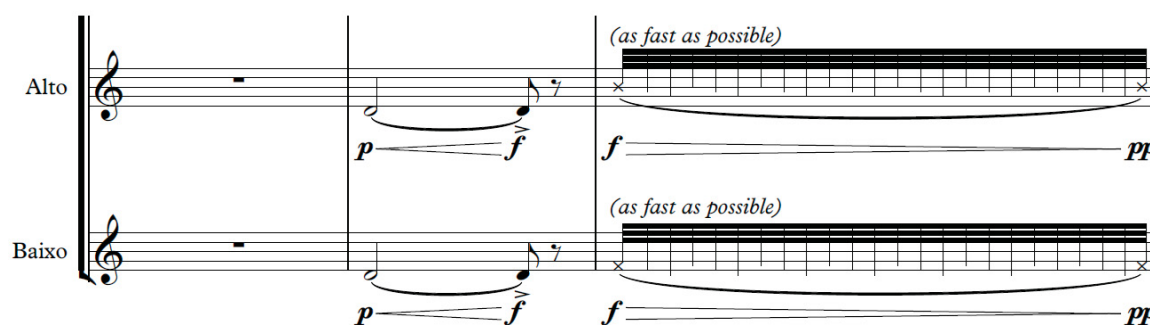
Fonte: o autor (2025).

Outrossim, a organização formal em larga escala de *Visitação*, embora não obedeça a nenhuma das formas tradicionais (sonata, rondó, minueto etc.), por estar relacionada com o modo como a discursividade do tema tonal se desenrola, acaba por configurar elementos de retomada, principalmente se considerarmos os gestos cadenciais (exemplo: compassos 9, 19, 23, 33, 39, 42, 56, 77 e 82) que, de tempos em tempos, pontuam o desenrolar da peça. Esse procedimento é bastante tradicional como modo de organizar uma peça, pois marca os pontos de mudança de plano tonal e de recapitulação em peças tonais, por exemplo. Isso estabelece um diálogo direto com a vivência da música tonal dos ouvintes, que é bastante presente, embora não se possa dizer que seja universal, e o fato de que seja prevalente permite que as propostas de exploração da linguagem que fiz, que entendo como particulares e singulares dessa peça, não por serem novos, mas no que diz respeito ao modo como organizei-os em particular nessa configuração sonora dessa peça em específico, fiquem mais evidentes aos ouvintes e sejam, portanto, mais chamativas para eles, no sentido de que sejam escutadas e compreendidas como foram configuradas.

Além disso, nessa peça, embora à primeira vista não pareça, há vários pontos de indeterminação possíveis, especialmente no que concerne aos timbres dos efeitos de técnica estendida. Por exemplo, no compasso 7 (Figura 21), a digitação das chaves da flauta em sol e da flauta baixo, com vistas à obtenção de um timbre percussivo, não determina quantas notas devem ser tocadas naquele intervalo de tempo, mas apenas recomenda que seja quantas o

instrumentista for capaz de tocar durante esse período, o que pode variar imensamente a depender da capacidade técnica dele e de sua agilidade digital. Isso também pode ser entendido como reforço à minha tese de que a indeterminação pode ser incorporada como momento não-sonoro da obra musical, quando tomado como elemento estruturante de uma peça, e sem o qual o sentido musical e sonoro pretendido pelo compositor, numa peça que, particularmente, utiliza tal recurso, resta perdido.

FIGURA 21 – COMPASSO 7 DE *VISITAÇÃO* COM OS EFEITOS PERCUSSIVOS NAS FLAUTAS CONTRALTO E BAIXO.



Fonte: o autor (2025).

De um modo geral, ainda, os timbres dos instrumentos também podem sofrer grandes variações a depender do grau de habilidade e controle do instrumentista. Como essa peça foi escrita para que fosse tocada por instrumentistas ainda em treinamento, era esperado que o resultado sonoro não fosse comparável ao de instrumentistas mais experientes, o que foi incorporado à identidade da peça como expectativa de minha parte – e, sobretudo, como possibilidade de enriquecimento sonoro da peça. Embora o uso da organização tonal em alguns trechos sugira certa preferência por modos de tocar mais tradicionais e clássicos, essa se torna apenas uma recomendação. De fato, a riqueza dos timbres, expressa, inclusive, no número de efeitos de técnica estendida que empreguei ao longo da peça é característica de sua identidade, posto que é o elemento do momento sonoro que mais reflete que um resultado sonoro rico em timbres possíveis desses instrumentos que a integram é medida de seu momento não-sonoro. Nesse sentido, portanto, as delimitações que impus aos intérpretes para que a peça *Visitação* possa ser ouvida em suas potencialidades tem como escopo que uma riqueza de timbres seja obtida como resultado sonoro da peça, como forma de ampliar os sentidos musicais (e não musicais, como na ideia já exposta anteriormente dos timbres, sonoridades e resultados harmônicos de diferentes épocas que se visitam – algo que é uma hipótese, posto que é impossível saber como foram, realmente, os timbres obtidos pelos instrumentistas à época de

Sarti). Existe aí, então, uma margem ampla para que os intérpretes possam intervir nos momentos sonoros dessa peça, mas sempre delimitados por aquilo que é parte de seu momento não-sonoro, como elemento constituidor de sua identidade.

Ainda, as escolhas composicionais que fiz nessa peça delimitam as possibilidades de escuta dos ouvintes. O mais óbvio, por certo, diz respeito ao uso da harmonia tonal. Porém, a inversão proposital do que antes era feito pelos solistas (o tonal) e aquilo que era feito pelo *ensemble* (o não tonal), conforme ocorre entre os compassos 56 e 65, faz emergir um sentido musical, que é o de propor que há uma ampliação dos resultados sonoros permitidos por esse conjunto instrumental, não importa que a harmonia seja ou não tonal, pois surge uma riqueza de timbres possíveis, remarcada pelo contexto no qual ocorrem, que é inesperado em relação à força que a harmonia tonal imprime nas passagens em que aparece. Essa “inversão de papéis” deturpa as funções estabelecidas para cada grupo no decorrer da peça, separa o que seria o passado (os solistas e sua música tonal) e o presente (o *tutti* e sua música não-tonal), que “se visitam” mutuamente, para turvar os limites temporais existentes entre os diversos modos históricos de se organizar uma peça musical. Em certo sentido, construo uma ideia de que, nesse contexto, a técnica da música tonal é um modo particular para se organizar os sons de que dispomos para a invenção de uma peça musical, mas não um modo privilegiado em relação a outros, porque outros modos de estruturar a emergência dos eventos sonoros e musicais podem ter seu espaço, mesmo num contexto em que o sentido musical tonal seja potente e capaz de sustentar discursividade de uma peça – em outras palavras, mesmo num contexto musical conhecido, é interessante ampliar a escuta para ouvir as sutilezas dos sons que, às vezes, acham-se veladas por aspectos mais prementes da estruturação do discurso musical (numa analogia, seria prestar atenção aos planos de fundo de um quadro, às relações das cores e efeitos de luz e sombra, em vez de somente prestar atenção àquilo que é representado em primeiro plano e na eventual história que é contada à primeira vista).

Ademais, a própria escolha dos instrumentos (no caso, flautas e clarinetes), impõe aos ouvintes um limite de timbres que irão ouvir, a amplitude do espectro sonoro e das alturas, bem como de recursos de variação, muito embora minha tentativa de enriquecê-los com o uso de técnicas estendidas tenha sido, também, com vistas a romper uma possível monotonia dos timbres que o uso exclusivo de flautas e clarinetes pudesse criar. Essa limitação é também dada pelas vivências musicais dos ouvintes, que, de modo geral, são habituados a certos timbres de flauta e de clarinetes, os quais são ampliados propositadamente nessa obra, como modo particular de se tocar esses instrumentos, que pode ser incorporado ao repertório de sonoridades de que dispõem. Não que se trate de uma inovação de linguagem, mas essa abordagem se presta

ao papel de provocar o ouvinte a escutar de modo ampliado as possibilidades sonoras, de passar do reconhecer para o conhecer, de se apropriar de vivências que diferem do clássico e do tradicional.

Enfim, vê-se que, nessa peça, embora o limite de variância para o intérprete seja muito mais restrito, ele não é total ou absoluto. Pelo contrário: mesmo numa peça em que procurei determinar muitas coisas, como as alturas e as durações, ou ainda, a sequência exata dos eventos sonoros e sua sincronização no desenrolar da peça, com muita precisão, há margem para que as variações dos momentos sonoros, que são inevitáveis, a meu ver (e que é corroborado pelas teses de Ingarden), possam fazer emergir os elementos fundamentais dos momentos não-sonoros, como é a variabilidade de timbres que incorporei à identidade dessa peça, para além da organização fixa de sua estrutura *quasi-temporal*.

### 5.3 FOLIA<sup>78</sup>

A partir da vivência de uma Folia de Reis no município Santa Cruz da Esperança – SP, a peça *Folia* me surgiu como um modo de me apropriar daquelas sonoridades e, ainda, organizar uma peça musical que, de modo pedagógico, pudesse agregar instrumentistas de variados níveis técnicos de execução instrumental. Nela, a exploração da linguagem que procurei realizar pode ser resumida à harmonia da peça, isto é, à simultaneidade dos sons, sistematicamente organizados com vistas à produção de um sentido musical, que sofre pequenas variações no seu desenrolar, algumas quase imperceptíveis, até culminar, no final, com a politonalidade; ao desdobramento da textura, que se amplia no espectro sonoro e é enriquecida pela heterofonia em algumas partes; e pela parte dos solistas, na qual há grandes possibilidades de variância e, em combinação com o *tutti*, há poucas relações modais/tonais que se deixam entrever, o que reforça o caráter contrastante entre os dois grupamentos de instrumentistas.

No tocante à harmonia, a ideia de pequenas variações que são inseridas aos poucos, com passagem por harmonização por terças e a finalização politonal, foi extraída da própria vivência que tive ao ouvir essa apresentação de uma companhia de reis, na qual, aos poucos, os músicos iam introduzindo variações na melodia, sempre repetida, que produziam também variações de afinação, de timbre e de harmonia. A recontextualização disso numa peça

---

<sup>78</sup> Essa peça pode ser ouvida em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/folia>>. Acesso em 30 ago. 2025.

instrumental, para um grupo de instrumentos que não é o mesmo de uma Companhia de Reis, com timbres diferentes e num contexto distinto, é aquilo que, a meu ver, constitui um dos elementos de inventividade que particularizam essa peça. Ao mesmo tempo, sua particularidade aponta para a objetividade das práticas musicais religiosas, tradicionais e folclóricas, que fazem parte da identidade musical do interior de São Paulo, o que, portanto, reforça a ideia de que a linguagem musical é algo que, a gosto ou contragosto, foi-me legada sempre-já nos modos como lido com as sonoridades e a musicalidade. Nesse âmbito, minha subjetividade surge eivada por essas vivências e heranças, e busco, por meio dela, mediar o universal que se particulariza nessa obra.

Essa particularidade dialoga com a generalidade do sistema tonal e da música modal, que permeia a vivência musical do ocidente e que é muito presente nas práticas musicais ainda hoje, em diversos contextos, como a música de concerto, a música folclórica e tradicional (no caso de *Folia*, a música de festas religiosas tradicionais brasileiras), e a música da indústria da cultura, por exemplo. Isso implica que as experimentações sobre a harmonia, conforme buscado inicialmente, dão-se no sentido de expandir aquilo que é usual e habitual (o tonal modal) por meio da adição de elementos sonoros que não condizem com esse modo tradicional de organizar os sons. Nesse sentido, a união desses contextos de sonoridades díspares põe em perspectiva o reconhecer, para convidar o ouvinte a conhecer sons que podem integrar esse contexto já conhecido, e para nele adicionar camadas de riqueza sonora e interesse musical. O geral e o particular são convidados a se recontextualizarem num diálogo que busca a síntese, qual seja, de que, antes de ser tonal, atonal ou modal, trata-se de sons e formas de organização, que esses próprios conceitos refletem de maneira específica, e que podem, eventualmente, conviver em harmonia numa obra.

Outrossim, a parte dos solistas (Figura 22), introduz alguns elementos de interesse que busquei explorar, como o uso de uma textura construída a partir de defasagens não mensuradas entre eles, a aleatoriedade de um solista em relação ao outro, no que concerne à duração dos sons e ao andamento, e o ponto de entrada deles junto ao *tutti*, que é decidido pelo regente, com indicações dos momentos que são mais adequados, mas não precisos. Toda essa configuração da parte dos solistas em relação ao todo da peça teve como objetivo possibilitar que múltiplas sonoridades e eventos sonoros distintos possam surgir em diferentes *performances* de *Folia*. Nota-se que, nesse ínterim, embora haja muita variância entre as *performances*, a característica mais geral da peça permanece, que é aquela de contrapor o *tutti* e os solistas em momentos mais prováveis para essa ocorrência, conforme as instruções da peça, o que denota organização dos eventos sonoros e não improvisado completo, além de exemplificar

que, do ponto de vista dos momentos não-sonoros, há a permanência de uma estrutura que baliza os resultados dos momentos sonoros das diversas *performances* dessa peça, o que reflete sua estrutura *quasi-temporal*.

FIGURA 22 – GESTOS DA PARTE DOS SOLISTAS DE *FOLIA*.

1.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $p \rightarrow f$   $p$

2.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $mp$

3.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $pp \rightarrow f \rightarrow n$

4.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $tr$   
 $mp$   
 (thrill with C# key while changing fingering according to written notes - a sliding tremolo should be heard)

5.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $f$   
 $tr$

6.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $p$   
 (harmonic tremolo - finger lower notes in a quick tremolo and increase air pressure to obtain the high pitch)

7.)  $\text{♩} = 54 - 132$  (3x - 7x)  
 $sffz$   $sffz$   $sffz$   
 (jet whistle - cover entirely the blow hole and blow with high air pressure while typing the written fingering; a strong glissando whistle should be obtained)

Fonte: o autor (2025).

Em relação aos diálogos entre os aspectos particulares de *Folia* e a linguagem musical de um modo geral, tem-se as já citadas formas de variação do tema do *tutti*, mas, e sobretudo, o principal é o caráter da melodia principal (Figura 23), que é repetido múltiplas vezes, e que é bastante simples. Trata-se de uma melodia original de uma Folia de Reis, a qual transcrevi de um vídeo no YouTube. Por ser algo muito popular na cultura brasileira, é, também, facilmente reconhecível àqueles que tenham tido contato com melodias folclóricas e religiosas tradicionais, sejam tonais ou modais. Esse, a meu ver, é o principal elemento de diálogo da peça com a linguagem musical ocidental. A reiteração literal da melodia múltiplas vezes não é despropositada e tem por escopo abrir espaço na escuta às pequenas variações pelas quais a

melodia vai passando e, ao mesmo tempo, convidar o ouvinte a perceber o contraste da parte dos solistas em relação à parte do *tutti*. De certo modo, é como se o ouvinte pudesse se acomodar sobre um plano conhecido a partir do qual ele pode observar outros planos que emergem, aparentemente, de modo aleatório. Além disso, é como propor diversos pontos de vista (adombrações) para um mesmo objeto, a partir dos quais é possível perceber certas qualidades dele e certas características, mas não todos os seus ângulos e particularidades por inteiro, de uma só vez. Isso se estende às múltiplas *performances* de *Folia*, uma vez que, a cada apresentação sua, é possível que a ordem dos gestos que compõem a parte dos solistas seja apresentada numa ordenação completamente distinta, com entradas diferentes em relação ao desenrolar da parte do *tutti*, e em configurações alternativas de velocidade, andamento e número de repetições de cada gesto. Ademais, como os solistas devem ser posicionados atrás do público, em cada ambiente no qual a *performance* se der, haverá muitas possibilidades de variação de espacialidade e, por conseguinte, de resultado sonoro possível, o que amplia ainda mais a variância da peça. Portanto, a escolha de uma melodia facilmente reconhecível, até mesmo memorizável, presta-se à proposta de liberar o ouvinte a escutar toda essa riqueza de sonoridades, sem que perca uma referência para a qual se voltar, quando tiver a necessidade de se reencontrar diante da aleatoriedade aparente. Esse aspecto, portanto, da fixidez da melodia, é outra característica de momento não-sonoro, que permite reconhecer, a cada *performance*, a peça que se está a ouvir, para além da necessidade de variação, que é outro elemento estruturante fundamental nessa peça e que não pode ser ignorado como elemento de sua identidade. Isso se alinha, também, à minha tese de que a indeterminação deve ser vista como parte do momento não-sonoro de uma obra musical, quando for parte inalienável e estruturante de sua identidade.

FIGURA 23 – MELODIA PRINCIPAL DE *FOLIA*.

**A**

The musical score is written for three voices (VOZ 1, VOZ 2, VOZ 3) and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system consists of four measures, and the second system also consists of four measures, ending with a double bar line. The dynamics are marked as *p* (piano) for the voices and *mp* (mezzo-piano) for the piano accompaniment. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a consistent rhythmic pattern.

Fonte: o autor (2025).

É notável, no que se refere aos pontos abertura e seus limites, a grande variância que surge de *performance* a *performance*, com muitas possibilidades de configuração de simultaneidades e de resultados sonoros. Contudo, essa variância dos momentos sonoros é limitada dentro de um certo escopo: aquilo que os solistas devem tocar está determinado numa partitura e pode ser variado dentro de um escopo determinado de possibilidades; do mesmo modo, o regente pode indicar a entrada dos solista e determinar quando eles devem iniciar a tocar, o que abre para várias possibilidades de resultados sonoros de simultaneidade entre os solistas e o *tutti*, mas não pode controlar quando eles cessarão de tocar, pois isso depende de quantas repetições de cada gesto eles decidirem fazer e de quão rápido ou lento eles irão tocar esses gestos. Portanto, as variações possíveis estão limitadas a um escopo de possibilidades pré-determinadas por mim, compositor, quando da invenção dessa peça. Como dito, a fixidez, que vai contribuir para a configuração da identidade de *Folia*, diz respeito às possibilidades de variância como um elemento fundamental de sua estrutura, isto é, se a possibilidade de que a cada *performance* um certo resultado sonoro distinto for possível não se concretizar, a peça perde boa parte dos resultados sonoros ricos que essa variabilidade permite obter, o que rompe

com algo que é incontornável nessa peça. Por isso, a variância do momento sonoro é reflexo direto do momento não-sonoro de *Folia* e faz parte de sua constituição.

Por sua vez, as escolhas composicionais que fiz em *Folia* delimitam, de algum modo, a escuta da peça, a começar pelos timbres. Originalmente, a peça foi escrita para flautas transversais, flautas doces e pífanos, porém, para sua estreia, houve a necessidade de que fossem agregados clarinetes. Ao fim, decidi que, do mesmo modo que numa Folia de Reis, em que os instrumentos que tocam e aqueles que cantam são aqueles que são capazes de fazê-lo e que estão ali à disposição dos participantes da folia, as partes podem ser tocadas por quaisquer instrumentos capazes de tocar melodias. Eis aí o viés, no sentido de que essa peça não pode ser tocada por qualquer instrumento musical, mas apenas por aqueles que forem capazes de tocar melodias (sucessões de notas musicais), ainda que seja em qualquer oitava. Então, mesmo diante dessa grande abertura no domínio dos timbres instrumentais, há limites para a escuta, que dizem respeito à tradição à qual o instrumento que executa *Folia* faz parte, e que traz consigo, portanto, as expectativas de quem ouve de escutar um instrumento ser tocado de um certo modo e produzir certos sons – ou seja, também nisso o diálogo entre o particular e o geral se faz presente. Além disso, o instrumento tem limitações dadas por sua capacidade de volume, sua tessitura, pela característica da produção sonora, e, por isso, essas características também são elementos que delimitam o campo de resultados sonoros possíveis. Nesse sentido, assim, a limitação dos resultados sonoros é elemento inalienável da constituição de *Folia*, apesar de seu chamado à variância em tamanha amplitude, sobretudo em relação aos timbres instrumentais.

Ainda, a reiteração da melodia principal ao longo de toda a peça é outro elemento que delimita a escuta. Por óbvio que seja, a reiteração pode dar margem para que o ouvinte, até mesmo, deixe de prestar-lhe atenção, pois sabe que, reiteradamente, até o silêncio final, a melodia será sempre ouvida. Por isso, as pequenas variações são importantes, no sentido de recordar ao ouvinte de ouvir aquilo que já está dado e parece evidente.

E, em estreita relação com ela, está a organização formal em grande escala da peça, que determina o que será ouvido ao longo de seu desenrolar. A construção das pequenas variações foi pensada por mim no sentido de oferecer algum ponto de interesse sobre a melodia reiterada e já reconhecida, num crescendo que culmina com a politonalidade, de modo que não é possível, portanto, inverter as partes entre si, o que delimita e impõe um certo modo de ouvir o desdobrar da peça no tempo. Esse modo imposto é, de certa forma, quebrado pela entrada e finalização das partes dos solistas, que é única para cada *performance* dessa peça, mas não completamente, uma vez que os pontos de entrada se limitam aos arredores da repetição de cada seção da melodia. Ademais, a cada *performance*, é possível que os solistas toquem uma parte

distinta de suas partes, mas elas não são infinitas, o que, portanto, reitera os limites existentes à variância nessa peça. Nesse sentido, então, a estrutura *quasi*-temporal da peça, como momento não-sonoro, comporta em si um conjunto de variabilidades possíveis, que podem ser ouvidas nos momentos sonoros dela.

Enfim, a meu ver, *Folia* é a peça que melhor exemplifica como os estudos sobre os conceitos de Adorno e Ingarden que realizei emergem em minhas peças, mesmo que isso não tenha se dado de forma completamente intencional, especialmente porque a peça e a tese foram feitas em momentos distintos, com propósitos diferentes, e por isso, existem de modo independente, ainda que estejam relacionadas entre si. Nela, o diálogo entre o particular e o geral, as minhas subjetividades relativas à exploração da linguagem musical e a objetividade do próprio material musical que escolhi, além da flagrante constituição de identidade dessa peça, possibilitada pelos numerosos elementos de invariância que a integram, não obstante sua grande variabilidade, são testemunhas de como essas ideias me influenciaram, de um lado, e, de outro, de como esses conceitos tratam de obras musicais de um modo mais geral, do que servem de guias para a composição ou invenção musicais.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do uso muito particular que o conceito de forma musical tem no contexto da análise musical, entendida numa chave de leitura ampliada, conforme o conceito de forma em arte para Adorno, o sentido de forma musical se alarga para abarcar tudo aquilo que numa obra musical pode ser percebido por seu ouvinte. Nesse sentido, a forma musical na perspectiva mais estrita, entendida como a disposição dos eventos sonoros e musicais na temporalidade de uma obra musical e suas inter-relações, é apenas um dos aspectos fundamentais que uma obra musical apresenta a seu ouvinte, e que acompanha outros, como as qualidades sonoras, as qualidades estéticas, a destreza e domínio técnico do artista em trabalhar seu material, os conceitos musicais e não musicais que o compositor busca “traduzir” em sua peça, bem como aspectos que refletem a abordagem a partir da qual esse artista enxerga a realidade. Note-se que a forma musical, tanto em sentido mais estrito quanto em sentido mais amplo, não pode prescindir da subjetividade do ouvinte (ou fruidor), pois, numa perspectiva fenomenológica, a objetividade aparece para uma subjetividade, que a compreende e a ela atribui sentidos. Portanto, trata-se de uma operação da subjetividade sobre um substrato objetivo que lhe surge e que, ao mesmo tempo, limita o que será percebido por esse sujeito, na medida em que apresenta a ele um conjunto de elementos específicos, particularizados e delimitado, a partir do qual lhe é possível constituir a compreensão, estabelecer relações e entendimentos. Certamente, a abordagem do fruidor pode ser inventiva, no sentido de expandir os horizontes interpretativos que a obra por si mesma lhe sugere, porém essa é uma postura hermenêutica diante da obra e não uma reinvenção dela, posto que a interpretação se dá a partir daquilo que obra apresenta e é constituída, e não a partir da modificação de seus aspectos formais, quer dizer, da modificação daquilo que é parte constitutiva da obra. Embora obras com momentos de abertura, nas quais o fruidor é convidado a interagir na produção dos aspectos sensíveis, enriqueçam as abordagens possíveis de uma obra, ela, ao mesmo tempo, limita o escopo de atuação do fruidor na produção dos resultados disponíveis à percepção, porque impõe um conjunto finito de materiais e de possibilidades de manipulação por parte do fruidor, que foram decididos, escolhidos, trabalhados e elaborados por seu inventor, além de delimitados segundo as necessidades da própria obra para ser como é. Desse modo, a abertura numa obra musical (pensando em operações de acaso, procedimentos de escolha durante a *performance* que alteram o resultado sonoro a cada execução, pontos ou modos de organização dos resultados sonoros a partir da imprecisão ou indeterminação etc.), do ponto de vista do momento sonoro, amplia muito as possibilidades de resultados disponíveis aos ouvintes. Porém, o modo como os instrumentos ou

aparelhos que produzem os sons e suas capacidades para produzir sons não são infinitas e estão imbricadas, limitadas e enviesadas pelas escolhas composicionais feitas por seu inventor, e o resultado sonoro está intimamente ligado a esses limites constitutivos da obra. Portanto, a singularidade de uma obra musical específica, com todos os seus conteúdos e modos de se deixar ouvir constituem a sua forma e, mesmo com toda a variabilidade ensejada pela abertura, constituem a sua identidade.

As tipologias formais revelam uma síntese do fenômeno musical, feita ao longo do tempo, por múltiplos atores, para significar fenômenos singulares – as obras musicais – que sofriam muitas variações e influxos nas *performances* (tais como mudanças de andamento, de timbres, de articulação etc.) e que condensavam a subjetividade de seus inventores, as reações e relações com a recepção das obras e o diálogo com a linguagem artística. O modo de organizar o sistema musical (i.e. o sistema tonal) fundamentou essa construção teórica e passou a ser um elemento central do trabalho técnico composicional, e o domínio das formas se impôs como uma demanda fundamental para o compositor que tem domínio de seu *mestiere*. Ao longo do século XX, com o abandono progressivo da tonalidade e as propostas de novos modos de se organizar e pensar os fenômenos sonoros e a música, a forma musical, em sentido estrito, precisou ser ressignificada para abarcar peças formadas a partir desses modos distintos de organizar a linguagem musical. Ainda, cada compositor, como os referidos nesta tese, foi chamado a oferecer uma solução particular ao problema da forma, algumas vezes, inclusive, de modo individual para uma obra específica. Isso ampliou o conceito de forma em música, que passou a abarcar não somente a disposição dos eventos sonoros e musicais na temporalidade de uma peça e suas inter-relações, para abarcar a estrutura física interna do som, a vivência processual dos fenômenos sonoros e musicais em uma *performance* e a abordagem de conceitos, ideias e visões de mundo que não, necessariamente, são estritamente musicais. Ademais, numa perspectiva fenomenológica, é na experiência do fenômeno musical que a forma da obra surge para alguém que a escuta, como característica de algo que foi formado, organizado e estruturado por alguém. Dessa forma, não é necessário recorrer a tipologias formais para que uma obra tenha forma musical, porque, ao atribuir sentido ao que ouve, o ouvinte estabelece as relações entre o que está sendo ouvido e sua experiência particular pregressa de escuta, e o que está sendo ouvido e as qualidades organizadas do material sonoro e musical, para entendê-las como qualidades desse objeto e atribuir sentido a ele. A forma aparece para o ouvinte e por ele é significada – é uma síntese entre o conteúdo sensível da obra e a vivência dela por um fruidor. Isso retira a primazia de determinar a forma tanto do ouvinte quanto do próprio compositor, para colocá-la sobre a vivência da obra numa *performance*, que

se apresenta ao ouvinte de modo particularizado numa execução específica, sob múltiplos influxos interpretativos e materiais, e que é recebida por ouvintes com diferentes e numerosas experiências musicais e níveis de atenção durante a *performance*. Por isso, os sentidos possíveis para obras musicais são múltiplos, ainda que não sejam infinitos e estejam limitados exatamente pela própria forma musical (em sentido amplo) e pela capacidade do ouvinte de se conectar com a peça e entendê-la em sua singularidade.

Nesse ínterim, a ampliação da noção de forma musical ensejou a particularização e a individualização das propostas técnicas para a organização do sistema musical, dos sons e eventos sonoros. Isso não foi uma novidade do século XX, uma vez que a experimentação dentro da linguagem é algo que se verifica nos exemplos do repertório da música de concerto que não reproduzem fidedignamente as tipologias formais musicais. Porém, na falta de uma linguagem comum (o sistema tonal) que intermediasse as soluções individuais dos compositores, cada proposta sistemática para a manipulação do material sonoro (a técnica dos doze sons, o serialismo, a indeterminação etc.) era a medida da subjetividade daquele que a propôs e não foi capaz de oferecer uma solução comum e compartilhada para se pensar a forma e o fazer musical, algo que ainda perdura. A crítica de Adorno, à qual subscrevo, é justamente em relação às propostas encerradas em si mesmas e que têm diálogo truncado com outras propostas e com a realidade musical e sonora do mundo<sup>79</sup>. Nesse sentido, a subjetivação da forma consiste, portanto, em justamente propor modos de se pensar e organizar a linguagem e a música que sejam, ao mesmo tempo, testemunho da subjetividade e diálogo com a objetividade daquilo que é comum, compartilhado, tomado como saber e conhecimento, com a realidade em volta do artista; esse processo de subjetivação ocorre tanto de modo positivo, isto é, buscando-se fazê-lo, quanto negativo, quer dizer, para rejeitar essa objetividade. Por meio disso, a forma não apenas se amplia, para ultrapassar os limites de um conceito eminentemente técnico, mas também o subjetivo e o objetivo, o particular e o universal, o individual e o coletivo são sintetizados na obra, que é capaz de dialogar tanto com aqueles que dominam a linguagem musical quanto com aqueles que são leigos, pois fala àquilo que é humano em cada pessoa e em cada ouvinte – o subjetivo que se objetiva; da parte, um todo. A obra, nesse ínterim, portanto, coloca em diálogo a sua singularidade enquanto linguagem formada e as experiências, musicais e de mundo, dos ouvintes, para convidá-los, antes de tudo, a ouvir. E mais, a subjetivação da forma propõe inovações sobre aquilo que é objetivo na linguagem e, dessa

---

<sup>79</sup> Adorno (2008, p. 213-215) nomeia essas propostas como uma “*arbitrary subjectivity that has gone blind*”, cujas “*objective techniques are, [...] pathetic substitutes for organs which have withered away*”.

forma, aquilo que é partilhado se amplia como possibilidade dessa objetividade, e aparece como inovação.

Ademais, essa subjetivação configura a identidade objetiva da obra musical, uma vez que propõe soluções singulares para cada obra e na medida em que a particulariza, sem perder de vista o que é comum e compartilhado, configura aquilo que permite que esse objeto feito de a partir dos sons (efêmeras manifestações físicas às quais atribuímos sentidos especiais) e que tem um modo de ser bastante *sui generis*, como algo compartilhado por todos aqueles que com ele têm contato. Essa identidade revela-se algo dinâmico e não estanque, pois, em seu momento sonoro, a obra musical é naturalmente variável, porque os sons são variáveis, porque o ambiente em que se os vivencia é variável, porque as formas de registro do fenômeno sonoro são variáveis, porque os meios para produzir os sons que sustentam a escuta de uma obra musical são variáveis, porque as pessoas que os ouvem são variáveis, e não obstante isso, a objetividade dela permanece e sobre ela se fala sem confusões acerca daquilo a que se referem, mesmo que as interpretações dessa referência sejam ricas e múltiplas – algo fundamental em arte. A variabilidade e indeterminação são partes fundamentais do fenômeno musical, dele é inalienável e enriquece-o, pois a cada *performance* de uma obra se desvela uma faceta, uma abordagem, um ponto de vista distinto sobre ela, que fala de maneira nova e inventiva sobre assuntos, temas, ideias e, simplesmente, sons que nos rodeiam e nos encontram durante a vida. A forma, então, abarca essa totalidade da obra, sua variabilidade e seu modo de se conectar com as pessoas; abarca, ainda, aquilo que de singular uma obra tem, o que ela e o artista, por meio dela, têm a dizer sobre e para o mundo. A obra musical, portanto, por meio da variabilidade contempla em si a dinâmica dialética entre o objetivo, aquilo que perdura a cada *performance* – os momentos não-sonoros – e o subjetivo – os momentos sonoros vivenciados por um sujeito que os entende como música, que os interpreta como música, que produz os sons, com seu corpo e instrumentos, que sustentam a obra musical, e sobre eles propõe sua subjetividade interpretativa, de modo a atualizar a obra em suas potencialidades sonoras e sentidos. Ainda, como tomada de consciência dessas características da obra musical, a invenção de uma nova forma pode se valer da variabilidade como premissa poética, de modo a propor momentos de expansão do universo sonoro, especialmente a partir daquilo que é já tido como corriqueiro e usual, e do qual essa proposta pode emergir enquanto desvelar de potencialidades ainda não tocadas, ou simplesmente escondidas diante daquilo que é trivial.

No que tange a mim, proponho que a poética da forma envolve a incorporação de estratégias organizacionais do som no tempo, tratando da conformação dos eventos sonoros e musicais na temporalidade da obra. A experiência da escuta é fundamental nesse processo, ao

unir os referidos sentidos amplo e estrito de forma musical. Essas estratégias podem ser técnicas, como o uso de regras de contraponto e harmonia, por exemplo, mas, também, podem ser conceituais, isto é, uma ideia não musical que baliza as escolhas sonoras e sua organização, como demonstrei nas minhas três peças que integram esta tese. Mais ainda, os modos de se conceber o que é uma obra musical ou, mais fundamentalmente, o que é a música, transparecem no modo como a composição musical é constituída. Nesse sentido, o uso de sonoridades da tradição musical ocidental europeia, o uso de sonoridades da música da indústria da cultura e o uso de sonoridades da música folclórica, brasileiras ou não, são, para mim, fonte riquíssima para a extração dessas estratégias organizacionais, que já conservam em si, portanto, o germe da objetividade a partir do qual me será possível imprimir minha subjetividade, que transparece nos modos particulares de manipular esse material sonoro. Dessa forma, acredito ser possível realizar a síntese entre o universal e o particular, para que a peça por mim inventada não seja um mero jogo de experimentação, mas que possa, verdadeiramente, dialogar com o outro.

Finalmente, além da proposta de incorporação da variabilidade ao conceito de momento não-sonoro da obra musical, de modo análogo à estrutura *quasi*-temporal como pensada por Ingarden, minhas contribuições particulares – minha subjetividade – para essa discussão genérica – a questão da forma musical – revelam exatamente isto: meu modo de enxergar e entender o problema, como artista e pensador na música. Acredito, nessa perspectiva, que a forma musical, em sentido ampliado, para se efetivar em sua plenitude, quer dizer, ser capaz de mediar todas as potencialidades de sentido de uma obra, deve se equilibrar sobre a subjetividade do artista, que imprime na linguagem musical suas ideais e propostas, e a objetividade das práticas musicais que rodeiam a obra e o compositor, além do contexto histórico e social no qual ambos estão inseridos. Isso permite, a meu ver, que a experimentação estéril dê espaço à experimentação inventiva e não-alienada das práticas artísticas hodiernas, sejam elas ligadas aos meios acadêmicos ou não. Essas visões estão postas nesta tese e nas conclusões a que cheguei, e sumarizam, de certo modo, as investigações que fiz. Especialmente, estão condensadas nas peças que a integram e, também, nas outras que inventei ao longo desse processo de pesquisa, mas que não referencio aqui. Afasto a hipótese de que com estas breves considerações tenha galgado resolver tão intrincado e complexo problema, pois as minhas soluções são do tamanho das minhas limitações. Contudo, espero ter contribuído para levantar mais questões de pesquisa, apontado caminhos possíveis para abordar o problema da forma musical e da identidade da obra musical, bem como para pensar o fazer musical em uma aproximação que tem o diálogo entre sonoridades, musicalidades e visões de mundo como tônica. Numa chave de leitura mais negativa, acredito que tenha apontado mais para aquilo que

a forma musical não é (um mero modo de organizar o discurso musical, os eventos sonoros e suas inter-relações em tipologias já prontas, ou ainda, um aspecto puramente técnico e subjetivo) do que para aquilo que ela é. O que propus aqui é uma afirmativa precária, provisória e que demanda verificação e contestação por meus pares – a dinâmica da vida acadêmica. É preciso ter em mente que o fenômeno musical é sempre composto por uma relação entre um objeto – a obra musical – e um sujeito – seu fruidor/ouvinte – que com ela se relaciona, a ela atribui sentido e, a partir dela, entende o universal – aquilo que é compartilhado com o outro – por meio do particular – a interpretação. A forma musical, por isso, abre a porta para a vivência subjetiva da objetividade e permite o contato com realidades, sonoras ou não, que estão abarcadas por uma obra musical.

## REFERÊNCIAS

- ADDESSI, Anna Rita; CATERINA, Roberto. Analysis and perception in post-tonal music: an example from Kurtág's String Quartet Op. 1. **Psychology of Music**, [s.l.], v. 33, n. 1, p. 94-116, 2005.
- \_\_\_\_\_. Auditive analysis of the Quartetto per Archi in due tempi (1955) by Bruno Maderna. **Musicae Scientiae**, Jyväskylä (Finlândia), p. 225-249, 2010.
- ADORNO, Theodor; LIVINGSTONE, Rodney (Trad.). Form in the New Music. **Music Analysis**, [s.l., s.n.] v. 27, n. 2/3, 2008, p. 201-216. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40606817>>. Acesso em 7 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_; **O ensaio como forma**. In: ADORNO, Theodor W. ALMEIDA, Jorge (trad.); **Notas de literatura**. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, p. 15-46, 2003.
- AGOSTINHO, Santo. **Livro XI**. In: AGOSTINHO, Santo; SANTO, Arnaldo do Espírito; BEATO, João; PIMENTEL, Maria de Castro-Maia de Sousa (Trad.). **Confissões – Livros VII, X e XI**. Covilhã: Lusofia Press, p. 99-129, 2008.
- BANDEIRA, Belkis Souza; OLIVEIRA, Avelino da Rosa. A filosofia na perspectiva da obra de Theodor Adorno: experiência e conceito na dialética negativa. **Constelaciones – Revista de Teoria Crítica**, [s.l.], v. 6, p. 340-354, 2014.
- BATSTONE, Philip. Musical Analysis as Phenomenology. **Perspectives of New Music**, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 94-110, 1969. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/832296>>. Acesso em 18 mai. 2016.
- BERIO, Luciano. **Remembering the future**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal: história da notação musical**. Curitiba: UFPR, 2014.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- BURNHAM, Scott. Form. In: CHRISTENSEN, Thomas (org.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Edinburgh: Cambridge University Press, 2002, p. 880-906.
- CAGE, John. **Il futuro della musica: credo**. In: **Silenzio**. Milão: Feltrinelli, 1971a [1937], p. 24-26.
- \_\_\_\_\_. **Musica sperimentale**. In: **Silenzio**. Milão: Feltrinelli, 1971b [1957], p. 27-31.
- CAPLIN, William. **Analyzing Classical Form – An approach for the Classroom**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- COOK, Nicholas, Review. **Music Analysis**, [s.l.], Wiley, v. 2, n. 3, p. 291-294, 1983. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/854160>>. Acesso em 29 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. (ed.); POPLÉ, Anthony (ed.). **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Guide to Musical Analysis**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

COSTA, Valério Fiel da. **Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical**. Curitiba: Editora Primas, 1ª ed., 2016.

DAHLHAUS, Carl. **L'estetica della musica**. Roma: Casa Editrice Astrolabio, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, ed. 9, 2005.

FERRARA, Lawrence. **Phenomenology as tool for musical analysis**. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, v. 70, n. 3, p. 355-73, 1984. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/742043>>. Acesso em 29 abr. 2016.

FENLON, Iain (ed.); WISTREICH, Richard (ed.). **The Cambridge History of Sixteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

FIorenza, Antonio. **Pressuposti ontologici della teoria ingardeniana dell'opera musicale**. In: INGARDEN, Roman; FIorenza, Antonio (Trad.). **L'opera musicale e il problema della sua identità**. Palermo: Flaccovio Editore, 1989, p. 7-62.

FUBINI, Enrico. **Estetica della Musica**. Bologna: Società editrice il Mulino, 2003.

GIANI, Maurizio; DA SILVA, Rafael Alexandre (Trad.). A dupla verdade na estética de Hanslick. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, Departamento de Música de Ribeirão Preto da FFCLRP-USP, n. 3, v. 1, p. 219-248, 2017. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/139523/135348>>. Acesso em 23 abr. 2018.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**. New York: Oxford University Press, 2007.

HANSLICK, Eduard; MORÃO, Artur (Trad.). **Do Belo Musical**. Lisboa: Edições 70, [1854] 2015.

INGARDEN, Roman; FIorenza, Antonio (Trad.). **L'opera musicale e il problema della sua identità**. Palermo: Flaccovio Editore, 1989.

\_\_\_\_\_; PALACIOS, Javier (trad.). **Introducción en la fenomenología de Edmund Husserl** – Lecciones de Oslo 1967. [s.l.]: Avarigani, 392 p., 2017.

KANT, Immanuel. **Musica, bel gioco di sensazioni**. In: KANT, Immanuel. **Dalla critica del giudizio**. Bari: [s.n.], 1963 [1791], p. 40-48.

KEEFE, Simon (ed.). **The Cambridge History of Eighteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KERSTEN, Fred. Preface. In: SCHÜTZ, Alfred; KERSTEN, Fred (ed.). *Fragments on the phenomenology of music*. **Music and Man**, Londres, University of Winsconsin-Green Bay, v. 2, p. 6-20, jun. 1976. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/01411897608574487>>. Acesso em 3 nov. 2016.

KIVY, Peter. **Introduction to a Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 2002.

KIVY, Peter. **The fine art of repetition**. In: KIVY, Peter. **The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music**. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 327-359.

KRAMER, Jonathan. Moment Form in Twentieth Century Music. **The Musical Quarterly**. [s.l., s.n.], v. 64, n. 2, p. 177-194, abr. 1978. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/741444>>. Acesso em 10 set. 2013.

MAZZONI, Augusto. **La musica nell'estetica fenomenologica**. Milão: Assoziacione Culturale Mimesis, 2004.

\_\_\_\_\_. **Roman Ingarden**. In: MAZZONI, Augusto. **La musica nell'estetica fenomenologica**. Milão: Assoziacione Culturale Mimesis, p. 55-82, 2004.

MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MOZART, Wolfgang Amadeus; GEDEON, Tibor (Org.). **Cartas vienenses**. Belo Horizonte: Veredas, 282 p., 2004.

MENEZES, Flo. **Matemática dos afetos** – um tratado de (re)composição musical. São Paulo: Edusp, 2013.

NETO, Pedro Savi. Theodor W. Adorno e a dialética negativa. **Conjectura: Filosofia e Educação**. [online], Universidade de Caxias do Sul, v. 23, n. 1, p. 2-18, jan.-abr. 2018. Disponível em <<https://doi.org/10.18226/21784612.V23.N1.1>>. Acesso em 25 nov. 2025.

NYMAN, Michael. **Experimental Music** – Cage and beyond. Nova York: Schimer books, 1999.

PADDISON, Max. Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. **Musical Analysis**. Oxford, Wiley, v. 29, n. 1/3, p. 126-148, mar.-out. 2010. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/41289724>>. Acesso em 31 mai. 2018.

PAREYSON, Luigi. ALVES, Ephraim Ferreira (trad.). **Estética: Teoria da formatividade**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_; GARCEZ, Maria Helena Nery (trad.). **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 1997.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. **A poética na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI**. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno (org.); ZAMPRONHA,

Edson (org.). **Quatro ensaios sobre música e filosofia**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013, p. 13-78.

RODRIGUES, André de Cillo. O conceito de forma musical a partir dos escritos de Schoenberg. In: RODRIGUES, André de Cillo. Schoenberg e a incerteza: Um paralelo entre o conceito de forma musical Schoenbergiano e a Teoria da Comunicação. 2017. 353 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p. 145-184, 2017.

ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. **Opus**. [s.l.], [s.n.], v. 22, n. 1, p. 59-96, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2016a2203>. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/372/336>>. Acesso em 10 abr. 2018.

SAMSON, Jim (ed.). **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SANTOS, Jorge Luiz de Lima. Uma tipologia do espaço sonoro segundo Pierre Boulez. In: II SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS, 2015, **Anais do II Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens**, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015, p. 778-785. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/307894306\\_Uma\\_tipologia\\_do\\_espaco\\_sonoro\\_segundo\\_Pierre\\_Boulez](https://www.researchgate.net/publication/307894306_Uma_tipologia_do_espaco_sonoro_segundo_Pierre_Boulez)>. Acesso em 2 set. 2019.

SANTOS, Mariana Andrade. A forma contra a norma: sobre o ensaio em Theodor Adorno. **Filosofando: Revista de Filosofia da UESB**, [s. l.], ano 2, n. 1, p. 85-101, jan-jun 2014.

SARTI, Giuseppe. **Vanno a regnar ben mio**. In: KLAGE, Karl (org.); GRÜNBAUM, Johann Christoph (trad.). **Orion – gesänge berühmter Meister**. Berlim: Damköhler, [sem data], partitura. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Vanne\\_a\\_regnar\\_ben\\_mio\\_\(Sarti%2C\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Vanne_a_regnar_ben_mio_(Sarti%2C_Giuseppe))>. Acesso em 31 out. 2024.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin (org.); ALENCASTRE, Saulo (trad.). **Sobre a Música**. São Paulo: Madras, 2009.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHÜTZ, Alfred; KERSTEN, Fred (ed.). Fragments on the phenomenology of music. Londres: **Music and Man**, Wisconsin, University of Wisconsin-Green Bay, v. 2, p. 5-71, jun. 1976. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/01411897608574487>>. Acesso em 3 nov. 2016.

SILVA, Rafael Alexandre da. **A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimidiática**. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos). Programa de Pós-graduação, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-02022015-150808/>>. Acesso em: 29 out. 2024.

\_\_\_\_\_. **Folia**. Ribeirão Preto: arquivo pessoal, 2021. Arquivo digital em formato MP3. Disponível em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/jogos-musicais>>. Acesso em 30 ago. 2025.

\_\_\_\_\_. **Jogos Musicais**. Ribeirão Preto: arquivo pessoal, 2019. Arquivo digital em formato MP3. Disponível em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/visitacaoofortaleza>>. Acesso em 30 ago. 2025.

\_\_\_\_\_. **Visitação**. Ribeirão Preto: arquivo pessoal, 2017. Arquivo digital em formato MP3. Disponível em <<https://soundcloud.com/rafael-fortaleza301/folia>>. Acesso em 30 ago. 2025.

SKARDA, Christine. Alfred Schutz's phenomenology of music. **Journal of Musicological Research**, [s.l., s.n.] v. 3, n. 1-2, p. 75-132, 1976. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/01411897908574508>>. Acesso em 17 nov. 2016.

SMITH, Stephen Decatur. Awakening Dead Time: Adorno on Husserl, Benjamin and the Temporality of Music. **Contemporary Music Review**, [s.l.], Taylor & Francis Group, v. 31, n. 5-6, p. 389-409, 2012. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2012.759417>>. Acesso em 15 mai. 2018.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A narrativa intrínseca em *Natal Del Rey* de Conrado Silva. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (ed.): **Ensaaios derivados dos congressos da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, p. 90-105, 2015.

\_\_\_\_\_. **Música**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

SOLLBERGER, Daniel. On identity: from a philosophical point of view. **Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health**, n. 7, v. 9, p. 2-10, 2013. Disponível em <[10.1186/1753-2000-7-29](https://doi.org/10.1186/1753-2000-7-29)>. Acesso em 31 jul. 2024.

SUPICIC, IVO. Matter and Form in Music. **International Review of Music Aesthetics and Sociology**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 149-158, 1970. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/836374>>. Acesso em 7 jan. 2018.

*TECHNÊ*. In: SIMON, Blackburn; MARCONDES, Danilo (consult.); MURCHO, Desidério (trad.). **Dicionário Oxford de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 375.

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea. **Viso – cadernos de estética aplicada**, [s.l., s.n.], v. 9, n. 16, p. 116-133, 2015. Disponível em <[http://revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_16\\_WilliamTeixeira\\_SilvioFerraz.pdf](http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_16_WilliamTeixeira_SilvioFerraz.pdf)>. Acesso em 10 abr. 2018.

VOLGSTEN, Ulrik. Work, Form and Phonogram. On the Significance of the Concept of Communication for the Modern Western Concept of Music. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. [s. l.], Croatian Musicological Society, v. 46, n. 2, p. 207-232, 2015. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/43685241>>. Acesso em 10 abr. 2018.

WEITZMAN, Eric. No “Fun”: Aporias of Pleasure in Adorno’s “Aesthetic Theory”. **The German Quarterly**, [s.l.], Wiley/The American Association of Teachers of German, v. 81, n.

2, p. 185-202, 2008. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27676164>>. Acesso em 31 mai. 2018.

WHITEHEAD, Derek. *Poiesis* and Art-making: A Way of Letting-Be. **Contemporary Aesthetics**, Sydney (Austrália), v. 1, 2013. Disponível em <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=216>>. Acesso em 4 out. 2016.

WILLIAMS, Alastair. New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'. **Music Analysis**, [s.l.], Wiley, v. 7, n. 2-3, p. 193-199, jul./out. 2008. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40606816>>. Acesso em 7 jan. 2018.

WILKINS, Margaret Lucy. Composing for voices. In. WILKINS, Margaret Lucy. **Creative Music Composition – The Young Composer's Voice**. New York: Routledge, 2006, p. 199-234.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. Para além do som: música e fenomenologia em Roman Ingarden. Brasil, 2018, 196 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em <[10.11606/T.27.2018.tde-13092018-153143](https://doi.org/10.11606/T.27.2018.tde-13092018-153143)>. Acesso em 5 ago. 2021.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS

ALAISTER, Williams. New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'. **Music Analysis**, [s.l.], Wiley, v. 27, n. 2/3, jul.-out., p. 193-199, 2008. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40606816>>. Acesso em 7 jan. 2018.

CARTER, Tim (ed.); BUTT, John (ed.). **The Cambridge History of Seventeenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CHAUVIN, Jean Pierre. (Anti)retórica em Gonçalves de Magalhães. **Revista Graphos**, vol. 21, n. 2, p. 28-41, 2019. Disponível em <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/47595/29395>>. Acesso em 4 nov. 2024.

DENORA, Tia. **After Adorno: Rethinking Music Sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ESTÉTICA. In: BLACKBURN, Simon; MARCONDES, Danilo (Trad.). **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 127.

GRIFITHS, Paul. **Modern Music and After**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_.; MARQUES, Clóvis (trad.). **A música moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **Música do primeiro período barroco**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 307-358.

\_\_\_\_\_. **Ópera e música vocal na segunda metade do século XVI**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 359-391.

\_\_\_\_\_. **Música instrumental no barroco tardio**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 392-421.

\_\_\_\_\_. **A primeira metade do século XVIII**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 423-474.

\_\_\_\_\_. **Origens do estilo clássico: a sonata, a sinfonia e a ópera no século XVIII**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 475-510.

\_\_\_\_\_. **O final do século XVIII**. In: GROUT, Donald; PALISCA, Claude; FARIA, Ana Luísa (Trad.). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 511-544.

NATTIEZ, Jean-Jacques; SAMPAIO, Luiz Paulo (Trad.). Seria o timbre um parâmetro secundário?. **Debates – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música**, Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, n. 8, p. 93-119, 2005. Disponível em

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3931/3481>>. Acesso em 23 abr. 2018.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2306>>. Acesso em 14 ago. 2019.

REZENDE, Antonio (org.). **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, ed. 13, 312 p., 1986.

RICOEUR, Paul. **Na escola da Fenomenologia**. Petrópolis (RJ): Vozes, 360 p., 2009.

SCHOENBERG, Arnold. **The concept of form**. In: SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Erwin (Ed.). **Fundamentals of Musical Composition**. Londres: Faber and Faber, 1970, p. 1-3.

## ANEXO 1 – PARTITURA DE *JOGOS MUSICAIS*

*To Tito Ciccarese*

### JOGOS MUSICAIS

FLAUTA SOLO

*for Alto Flute alternating with Flute in C*

RAFAEL FORTALEZA

*rafael.fortaleza@hotmail.com*

### DIRECTIONS



***p***-

- ***Acciaccatura***: are meant to be played as fast and lightly as possible;



- ***Harmonics***: diamond shaped noteheads indicate harmonics, which means that the flute player should finger the lower note, but aim both air pressure and air column direction to obtain the high note;



- **Only air sound:** 'X' type noteheads indicate that the flute player should finger the written note, but obtain a soft all air sound (NO note sound should be heard at all);

(trem. arm.)



- **Tremolo Armonico:** flute player should play a tremolo using the fingering of the written lower notes, but aim to obtain the higher diamond shaped note, which is a harmonic of both lower notes. The result is a sort of continuous repetition of the high note, with a slight intonation and sound color difference between them;

(whistle tone)



- **Whistle Tone:** flute player should finger the lower note, but, with a very soft blow, obtain the written high note, which is a harmonic of the lower note. The result is a faint pale sound;



**-Key clicks:** keep thrilling the 3<sup>rd</sup> finger of the Right Hand until put down the C Flute. As result, a tapping percussive sound produced by the keys should be obtained.

*Ao flautista Tito Ciccarese*

## JOGOS MUSICAIS

Flauta - Contralto e em Dó

Rafael Fortaleza

$\text{♩} = 42$

5

9

12

15

18

22

25

27

30 *p* *f* *sf* *p*

*a tempo*  
(To Flute in C)

33 *p leg.* *p leg.* *f* *p* *f* *p*

36 *p leg.* *p* *f* *p* *f* *p*

39 *p leg.* *mf* *ff*

42 *p leg.* *p leg.*

45 *f* *p* *f* *p* *p leg.* *p*

48 *p* *f* *p leg.* *mf* *ff*

52 *ff* *pp*

54 *p (no vib.)* *f* *pp* *p (no vib.)* (only air sound)

## JOGOS MUSICAIS - FLAUTA

3

57 (only air sound)  
*f* *pp* *p* (no vib.)

60 *ff* *fp* *f* (no decresc.)

63 *pp* *p* *f*

66 *mp* *p* *p* (trem. arm.)

68 (trem. arm.) (trem. arm.) 3:2 (trem. arm.) (trem. arm.)  
*p* *p* *f* *p* *p* *f*

70 (trem. arm.) (whistle tone) 8<sup>va</sup>  
*p* *pp* *sf* *pp* *p* *mf* *f* *mp*

74 3:2 5:4 3:2 3:2  
*p* *mf* *p* *pp*

77 *p* *p* *fp* *sf* *mf*

81 *p* *f* *ff* *mf*

4

## JOGOS MUSICAIS - FLAUTA

(keep thrilling D key until put down C Flute)

(trem. arm.)

84 *p sub.* *fp* *f* *p sub.* *pp* *f* *as f as possible*

*a tempo*  
(To Alto Flute) 3:2

88 *p* *mp* (trem. arm.) 5:4 *mf* *f*

91 (trem. arm.) *p* (trem. arm.) *p* (trem. arm.)

93 *p* *mp* *p* *mp* *p*

95 (trem. arm.) *mp* *mp* *p* (whistle tone) *as f as possible*

## ANEXO 2 – PARTITURA DE *VISITAÇÃO*

# VISITAÇÃO

RAFAEL FORTALEZA

Sobre Duetto per 2 Soprani de

(*on Duetto per 2 Soprani by*)

GIUSEPPE SARTI

Para Ensemble de Flautas e Clarinetes

(*For Flute and Clarinet Ensemble*)

Dedicada à Scuola Comunale di Musica di Faenza ‘Giuseppe Sarti’

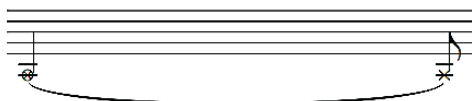
(*Dedicated to the “Giuseppe Sarti” School of Music of the city of Faenza*)

Durata: c. 8’

### DIRECTIONS

- **Air-sound for Clarinets:** players should blow among Clarinet upper-body keys, making only air-sound come out.

*blow among upper-body keys;  
produce air-sound ONLY;*

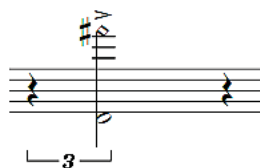


- **Air-fingered notes for Flutes:** players should finger any note in the indicated register and by the indicated duration, and NO Flute sound should come out, only air and key clicks should be heard (it is more or less like a moving eolian sound).

*(as fast as possible)*

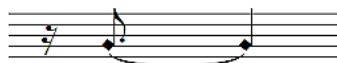


- **Harmonics:** regular harmonics. The lower note should be fingered but, by overblowing it, the upper note should be heard.



- **Eolian sound:** players should type the indicated fingering and a faint-more-air-than-note sound should come out, like a whispering (for further reference, see <<http://www.flutexpansions.com/aeolian-colored-air>>).

*(eolian sound - lots of hissing!)*



- **Tremolo:** regular tremolo – changing from one note to other as fast as possible.

- **Ord.:** abbreviation for *ordinario*, which means to play with regular instrument sound.

- **Increasing (a) and Decreasing (b) speed:** the gesture should last the entire duration, as written, but the notes inside it are NOT even, being longer in the beginning and shorter in the end (a), or shorter in the beginning and longer in the end, like an *accelerando* (a) or *rallentando* (b).



- **Harmonic with tremolo:** For the harmonics with tremolo, players should play the tremolo with the fingering written with regular noteheads, but the high-diamond-shaped notes should be heard. It sounds like a *bisbigliando*, with faint harmonic sound. The duration of the effect is the same as written.



- **Mute sounds:** players should type the indicated fingerings with the cross noteheads and NO regular sound should come out, but an air (eolian sound like) with key clicks sound should be heard instead.

*(NO flute sound at all,  
only air sound and key clicks)*



- **Trillo:** indicates a regular thrill with the written notes and duration. For the Sarti's music parts, NO initiation or termination notes should be played, unless if it is written.

- **Slap Tongue:** indicated notes should be fingered and attacked with a high pressure tonguing, and a percussive-mute-air sound should come out.

- **Dashed Slur:** dashed slurs indicate phrasing, but NOT necessarily breathing, which are indicated by commas (,).

- **Whistle Tone (W.T.):** NO stable whistle tone should come out, but a faint floating melodic line over the harmonics produced with the indicated noted fingering (low C). For the whistle tone section, flute players should breathe as fast as possible and continue. Alternate breathing among players is recommended in order to make the effect sound continuous. The duration is the whole bar tied to the next and so on.



- **On stage players disposition and overall directions:** players should be displayed as a semicircle on the stage (usual orchestral ordering), facing the director, except for the two Solo Flutes, which go in the hear of the hall, off-stage, behind the audience. Director and soloist should agree on a sign for coordinating entrances as soloists may not see the conduction. This makes the piece somehow heterophonic, that is, like if two different music were being heard at the same time. Thus, Tempo is very fluid, but NOT independent. Soloist will give the starting beat speed previously agreed with the director, and the Tempo should be maintained throughout. The way the piece is written will make it sound heterophonic even though there is not Tempo independence at all.

à Scuola Comunale di Musica di Faenza 'Giuseppe Sarti'

# VISITAÇÃO

"sobre Duetto para 2 Sopranos de Giuseppe Sarti"

Rafael Fortaleza

**Lento** ♩ = 96  
*molto elegante*

Flauta Solo 1

Flauta Solo 2

Piccolo

Flauta 1

Flauta 2

Flauta Alto  
(em Sol)

Flauta Baixo

Clarinete 1  
(em Sib)

Clarinete 2  
(em Sib)

Clarinete 3  
(em Sib)

Clarone  
(em Sib)

*p* *cresc.* *p* *mp* *3*

*p* (no cresc. or dim.) *mp* *cresc.*

2

## VISITAÇÃO

6

5

Solo 1 *cresc.* *f* *p*

Solo 2 *f* *p*

Picc. *p* *f*

Fl. 1 *p* *f* 3

Fl. 2 *p* *f*

Alto *p* *f* *f* *pp* (as fast as possible)

Baixo *p* *f* *f* *pp* (as fast as possible)

Cl. 1 *p* *f* *pp* (no cresc., no vib.)  
(blow among the upper-body keys;  
produce air-sound ONLY)

Cl. 2 *p* *f* *ff* *pp*  
(blow among the upper-body keys;  
produce air-sound ONLY)

Cl. 3 *p* *f* *ff*  
(blow among the upper-body keys;  
produce air-sound ONLY)

Clrn. *p* *f* *ff*  
(blow among the upper-body keys;  
produce air-sound ONLY)

## VISITAÇÃO

3

8

Solo 1 *mf* *p*

Solo 2 *mf* *p*

Picc. *p*

Fl. 1 *mf* *mp* *pp* *mp* (eolian sound - lots of hissing!) ord.

Fl. 2 *mf* *mp* *pp* *mp* (tremolo) (eolian sound - lots of hissing!) ord.

Alto *mf* *mp* *pp* *mp* (eolian sound - lots of hissing!) ord.

Baixo *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 ord. *mf*

Cl. 3 ord. *mf*

Clrn. ord. *mf* *p*

4

## VISITAÇÃO

11 13

Solo 1 *mp* *mf*

Solo 2 *mp* *mf*

Picc. *p* (no vib.) *p* (no vib.)

Fl. 1 *pp* *mf*

Fl. 2 *pp* *mf*

Alto *pp* *mf*

Baixo *mf* *p* *f*

Cl. 1 *pp* (no vib.)

Cl. 2 *pp* (no vib.)

Cl. 3 *pp* (no vib.)

Clm. *p* (no vib.) *p* (no vib.)

The musical score is for a piece titled 'VISITAÇÃO'. It is written for a large ensemble including two soloists (Solo 1 and Solo 2), Piccolo, two Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), Alto, Bass (Baixo), three Clarinets (Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3), and a Clarinet in B-flat (Clm.). The score is in 2/4 time and is divided into two systems, marked with box numbers 11 and 13. The Soloists play in 2/4 time, while the other instruments play in 3/4 time. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Performance instructions include 'no vib.' (no vibrato) for the Piccolo, Clarinets, and Clarinet in B-flat. The Bass part features a triplet of eighth notes marked '3' and a 13-measure rest marked '13'. The score is written for a 2/4 time signature, with the Soloists playing in 2/4 and the other instruments playing in 3/4.

## VISITAÇÃO

5

14

Solo 1 *mf*

Solo 2 *mf*

Picc. *mf* *p* (no vib.)

Fl. 1 *mf* (eolian sound - lots of hissing!) *mp*

Fl. 2 *pp* (no cresc.) (tremolo) *mp*

Alto *pp* (no cresc.) (eolian sound - lots of hissing!) *mp*

Baixo *pp* (no cresc.)

Cl. 1 *mf* *mf* *p*

Cl. 2 *mf* *p*

Cl. 3

Clm. *p* (no vib.)

6

## VISITAÇÃO

17

Solo 1 *p*

Solo 2 *p*

Picc. *p* (eolian sound - lots of hissing!) *mf*

Fl. 1 *mf* 3 *mp* (eolian sound - lots of hissing!) *mf* ord.

Fl. 2 *mf* (tremolo) *mp* *pp* (no cresc.)

Alto *mf* 3 (eolian sound - lots of hissing!) *mp* ord. *pp* (no cresc.)

Baixo *mf* *pp* (no cresc.)

Cl. 1 *mf*

Cl. 2

Cl. 3 *mf* 3 3

Clrn. *mf* *p*

## VISITAÇÃO

7

21

20

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

*mf*

*mf*

*mf*

*pp* (no cresc., no vib.)

*mf*

*pp* (no cresc., no vib.)

*pp* (no cresc., no vib.)

*mf*

*mf*

*mf*

*p* — *f*

*p* — *f*

## 23

\*1: For the harmonics with tremolo, players should play the tremolo with the fingering written with regular noteheads, but the high-diamond-shaped note should be heard. It sounds like a bisbigliando, with faint harmonic sound. The duration of the effect is the same as written.

## VISITAÇÃO

9

26

25

Solo 1 *mf p sub.*

Solo 2 *mf p*

Picc. *p f mp*

Fl. 1

Fl. 2

Alto *p f*

Baixo *ord. pp pp sub. (no vib.)*

Cl. 1 *mf p pp sub. (no vib.)*

Cl. 2 *mf p pp sub. (no vib.)*

Cl. 3 *pp p f*

Clrn. *pp sub. (no vib.)*



## VISITAÇÃO

11

**30**

30

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clrn.

*ff*

*pp* (no cresc., no vib.)

*pp* (no cresc., no vib.)

*pp* (no cresc., no vib.)

*pp* (no cresc., no vib.)

*f*

(trillo)

*mf*

*pp* sub. (no cresc., no vib.)

(trillo)

*mp*

(trillo)

*p*

12

## VISITAÇÃO

33

32

Solo 1

*p cresc.*

*mf*

Solo 2

*p cresc.*

*mf*

Picc.

Fl. 1

*pp*

Fl. 2

*pp*

Alto

*pp*

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

## VISITAÇÃO

13

34

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

(trillo)

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*f*

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

14

## VISITAÇÃO

36

Musical score for "VISITAÇÃO" starting at measure 36. The score includes parts for Solo 1, Solo 2, Picc., Fl. 1, Fl. 2, Alto, Baixo, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, and Clm. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 36-37 are in 2/4, and measures 38-39 are in 3/4. Solo 1 and Solo 2 play a melody with triplets and a 5-measure rest in measure 38. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

**Solo 1**  
36 *mf*  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Solo 2**  
36 *mf*  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Picc.**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Fl. 1**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Fl. 2**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Alto**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Baixo**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Cl. 1**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Cl. 2**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Cl. 3**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

**Clm.**  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

## VISITAÇÃO

15

39

39

Solo 1 *p* *mf*

Solo 2 *p* *mf*

Picc. *f*

Fl. 1 *f* *pp*

Fl. 2 *f* *pp*

Alto *f* *pp*

Baixo *f*

Cl. 1 *pp* *f*

Cl. 2 *pp* *f*

Cl. 3 *pp* *f*

Clm.

16

## VISITAÇÃO

41

Solo 1 *f* (trillo) *mf*

Solo 2 *f* (trillo) *mf*

Picc. *p* (no cresc., no vib.)

Fl. 1 (trémolo)

Fl. 2 (trémolo) (as fast as possible) *f* *pp*

Alto (trémolo) (as fast as possible) *f* *pp*

Baixo (trémolo) *p*

Cl. 1 (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY) *ff* *pp*

Cl. 2 (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY) *ff*

Cl. 3

Clrn. *p*

## VISITAÇÃO

17

43

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

(tremolo)

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

ord.

18

## VISITAÇÃO

47

45

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

*p*

*mf*

*pp* (no cresc., no vib.)

*f*

*pp* (no cresc., no vib.)

*f*

*p*

*p*

(trillo)

(trillo)

(h)

## VISITAÇÃO

[illegible]



## VISITAÇÃO

21

56

54

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clrn.

*pp* (no cresc.)

*mf*

*pp* (no cresc.)

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*pp* (no cresc.)

*p* (no cresc., no vib.)

*f*

22

## VISITAÇÃO

57

Solo 1

*f*

(tremolo)

Solo 2

*f*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

Detailed description: This page of a musical score for 'VISITAÇÃO' contains measures 57 and 58. The score is for a large ensemble. Solo 1 and Solo 2 are in the top system, both marked *f*. Solo 1 has a tremolo marking over measures 57 and 58. Solo 2 also has a tremolo marking. The Piccolo (Picc.) part is in the second system and is silent. The Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) parts are in the third system, both playing a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The Alto and Baixo (Bass) parts are in the fourth system, both playing a steady eighth-note accompaniment. The Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2) parts are in the fifth system, both playing a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The Clarinet 3 (Cl. 3) and Clarinet mellophone (Clm.) parts are in the sixth system, both playing a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## VISITAÇÃO

23

**59**

(no sound at all, only air sound and key clicks) (tremolo)

Solo 1 *f* *fp* *f* *mf*

Solo 2 *fp-f*

Picc. *p* (no cresc., no vib.) *f* (slap tongue)

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1 *f* (no cresc., no vib.)

Cl. 2 *f* (no cresc., no vib.)

Cl. 3

Clm.

24

## VISITAÇÃO

62

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

## VISITAÇÃO

25

66

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clrn.

*portato*

*mf*

*f*

*p*

26

## VISITAÇÃO

68

Solo 1

*mf* portato

*p* sub.

Solo 2

*mf* portato

*p* sub.

Picc.

Fl. 1

*mf* portato

Fl. 2

*mf* portato

Alto

*mf*

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

## VISITAÇÃO

27

71

70

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clrn.

*f* *p* *p sub.* *portato* *mp* *p* *f* *sf*

72

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

*mf*

*f*

*p*—*portato*

*fp*

VISITAÇÃO

29

74

74

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

74

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

(trillo)

(trillo)

30

## VISITAÇÃO

**78**

**Solo 1**

**Solo 2**

**Picc.**

**Fl. 1**

**Fl. 2**

**Alto**

**Baixo**

**Cl. 1**

**Cl. 2**

**Cl. 3**

**Clrn.**

*f* (trillo)

*f* (trillo)

*ff* 7

*f* (no cresc., no vib.) 6

*f* (no cresc., no vib.) 6

*p* (no cresc., no vib.)

*p* (no cresc., no vib.)

*p* (no cresc., no vib.)

*p* (no cresc., no vib.)

*p* (no cresc., no vib.)

*ff* (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

*pp*

*ff* (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

*pp*

*ff* (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

*pp*

*ff* (blow among the upper-body keys; produce air-sound ONLY)

*pp*

*p* (no cresc., no vib.)

*ff*

## VISITAÇÃO

31

81

80

Solo 1 *p sub.* *f* (trillo)

Solo 2 *p sub.* *f* (trillo)

Picc.

2\* W.T.

Fl. 1 *as f as possible* W.T.

Fl. 2 *as f as possible* W.T.

Alto *as f as possible* W.T.

Baixo *as f as possible* W.T.

ord. *as f as possible*

Cl. 1 *p* *f*

ord.

Cl. 2 *p* *f*

Cl. 3 *p* *f*

ord.

Clm. *p* *f*

\*For the Whistle Tones (W.T.) section, flute players should breathe as fast as possible and continue. NO stable whistle tone should come out, but a faint floating melodic line over the harmonics produced with the indicated noted fingering (low C). Alternate breathing among players is recommended in order to make the effect sound continuous.

82

Solo 1

Solo 2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Alto

Baixo

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Clm.

*(eolian sound - lots of hissing!)*

**ppp**

*as f as possible*

W.T.

**f**

*as f as possible*

*lontano*

**ppp**

*lontano*

**ppp**

*lontano*

**ppp**

*lontano*

**ppp**

ANEXO 3 – PARTITURA DE *FOLIA***FOLIA**

para Grupo de Flautas

(ou quaisquer instrumentos capazes de tocar as notas escritas, em quaisquer oitavas, e Flautas solistas)

RAFAEL FORTALEZA

**INSTRUÇÕES**

A peça é formada por dois Grupos: (1) o Grupo das Vozes; e (2) o Grupo dos Solistas.

O Grupo das Vozes toca aquilo que está escrito na partitura em formato de trio, conforme a ordem das letras enquadradas, sendo que cada letra deve ser tocada 2 (duas) vezes, no mínimo, e 4 (quatro), no máximo. Não há limite de executantes por Voz, sendo requerido apenas equilíbrio no número de dobras de cada Voz. Ademais, os instrumentos podem ser variados entre as diferentes Vozes e mesmo em uma única Voz (ex.: flauta doce, flauta transversal de diversas afinações, desde que respeitada a altura soante, *piccolo*, pífaros etc.). O Grupo das Vozes segue a pulsação dada pelo diretor e inicia e para a execução de cada letra conforme suas indicações. Oitavas podem ser alteradas para acomodar a linha melódica à tessitura dos variados instrumentos. A letra G deve ser repetida antes do último compasso (compasso ternário).

O Grupo dos Solistas deve ser composto por 4 (quatro) a 6 (seis) executantes, que tocam os Excertos. Cada Excerto deve ser repetido entre 3 (três) e 7 (sete) vezes. O número de repetições deve ser escolhido pelo solista no exato momento da execução de cada Excerto. Dentre os Solistas, um deverá ser o Líder, e é ele quem escolhe qual dos Excertos será executado após a indicação de iniciar do diretor, de modo que os outros Solistas devem estar atentos em ouvir o líder para identificar no ato o Excerto a ser executado, e iniciar sua execução imediatamente após a identificação auditiva. Desaconselha-se a combinação prévia sobre a ordem de execução dos Excertos. A pulsação para a execução dos Excertos deve ser independente entre os Solistas, a fim de que haja defasagens entre eles. Após tocar todas as

repetições, cada Solista deve permanecer em silêncio (*tacet*) até que seja indicado ao líder, pelo diretor, conforme sinal combinado previamente, o momento da execução do próximo Excerto. Os Solistas devem ser posicionados, preferencialmente, em torno do público, se possível, senão, eles devem ser posicionados nos fundos, atrás do público, observando-se a possibilidade de enxergar o diretor. Os números dos Excertos não indicam qualquer ordem de execução, mas somente servem para enumerá-los.

O diretor pode indicar a entrada dos Solistas ao final de cada primeira execução (último compasso) de cada letra enquadrada do Grupo das Vozes, ou imediatamente após o início da repetição (primeiro ou segundo compassos), ou ainda, precisamente junto (primeiro tempo do primeiro compasso) à execução de sua repetição.

O último compasso do Grupo das Vozes, mais precisamente, o último acorde, deve ser tocado após a finalização da última intervenção dos solistas. Isso significa que a *fermata lunghissima* corresponde à espera necessária até que o último Solista termine de tocar.

### **DIRECTIONS**

The worked is played by two Groups: (1) the Grupo das Vozes [Voices Group]; and (2) the Grupo dos Solistas [Soloists Group].

The Grupo das Vozes [Voices Group] plays what is written on the trio score, following the squared letters order, in a way that each letter should be played at least twice (2), and 4 (four) times at maximum. There is no limit for players for any Voice, but balance on doubling is required. Furthermore, instruments may vary between Voices and also in a single Voice (e.g.: recorder, flutes in different intonations, if sounding pitch is respected, *piccolo*, fifes etc.). The Grupo das Vozes follows the pulse given by the director and starts and stops each squared letter execution in according to his/her indications. Octaves may be altered in order to accommodate melodic line to various instruments range. Letter G should be repeated before last bar (ternary time-signature).

The Grupo dos Solistas [Soloists Group] must be composed by 4 (four) to 6 (six) players that play the Excertos [Excerpts]. Each Excerto should be repeated from 3 (three) to 7 (seven) times. The number of repetitions should be chosen by each Solista at the very moment of playing an Excerto. Among Solistas, one should be the Leader, and he/she is the one who chooses the Excerto to be played after director' starting cue, in a way that other Solistas should be aware about listening in order to identify the Excerto to be played in the very moment of playing it, and start playing it immediately after its auditive recognition. Previously arranging

the Excertos order of execution is unadvised. Performing pulse should be independent among Solists, in order to create delay among them. After playing all the repetitions, each Solista must remain in silence (*tacet*) until director's cue to the Leader, according to a previously accorded signal, to play the next Excerto. Solistas should be positioned, preferably, around audience, if possible, otherwise, they should stand in the rear, behind the audience, and the possibility to see the director should be observed. The Excertos numbers do not indicate any playing order, but only serve to enumerate them.

Director may indicate Solistas starting in the end (last bar) of each first squared letter of the Grupo das Vozes execution, or immediately after the beginning (first or second bar), or even precisely together (first beat of the first bar), of its repetition.

Last bar of Grupo das Vozes, more precisely, the last chord, should be played after the last intervention of the Solistas. That means that the *fermata lunghissima* corresponds to the necessary waiting until the last Solistas finish its playing.

## GRUPO DOS SOLISTAS

### EXCERTOS

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*p* < *f* > *p*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*mp*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*pp* < *f* > *n*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*tr*

*mp*

(thrill with C# key while changing fingering according to written notes - a sliding tremolo should be heard)

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*f*

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*p*

(harmonic tremolo - finger lower notes in a quick tremolo and increase air pressure to obtain the high pitch)

♩ = 54 - 132 (3x - 7x)

*sffz*

(jet whistle - cover entirely the blow hole and blow with high air pressure while typing the written fingering; a strong glissando whistle should be obtained)

# FOLIA

Grupo das Vozes

Rafael Fortaleza

**A** ♩ = 92

VOZ 1

VOZ 2

VOZ 3

*p*

*mp*

*p*

**B**

*p*

*p*

*p*

## FOLIA

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The first staff has a *mf* dynamic marking in measure 2 and a *p* dynamic marking in measure 4. The second staff has a *mf* dynamic marking in measure 2 and a *p* dynamic marking in measure 4. The third staff has a *mf* dynamic marking in measure 2 and a *p* dynamic marking in measure 4. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The system is marked with a *p* dynamic marking in measure 9. The system ends with a repeat sign.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. The system has *mf* dynamic markings in measures 13 and 14, *f* dynamic markings in measures 15 and 16, and *p* dynamic markings in measures 13 and 14. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The system ends with a repeat sign.

## FOLIA

**D**

Section D consists of four measures in 4/4 time. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

Section D continues with measures 5-8. Measures 5 and 6 are marked with mezzo-forte (*mf*) dynamics, while measures 7 and 8 are marked with piano (*p*) dynamics. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Three empty musical staves in 4/4 time, likely for a second system or a continuation of the piece.

**E**

Section E consists of four measures in 4/4 time. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

## FOLIA

The first system of the musical score for 'Folia' consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef with a key signature change to one flat, and the bottom in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has dynamics *mf*, *f*, and *p*. The second staff has dynamics *mf*, *f*, and *p*. The third staff has dynamics *mf*, *f*, and *p*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score for 'Folia' consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef with a key signature change to one flat, and the bottom in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has dynamics *p*, *mf*, and *p*. The second staff has dynamics *p*, *mf*, and *p*. The third staff has dynamics *p*, *mf*, and *p*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

## FOLIA

**G**

div. V. 1

*ff* *pp*

div. V. 2

*ff* *pp*

div. V. 3

*ff* *pp*

div. V. 1

*ff* *lungheissima* *ffp* *n*

div. V. 2

*ff* *lungheissima* *ffp* *n*

div. V. 3

*ff* *lungheissima* *ffp* *n*