

A análise como fundamentação da coerência e completude na música vocal

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX¹, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX²

¹XX

²XX

XX

Abstract. *The totality formed by voice-text-instrument in the vocal music, appear when the performer based the execution in the coherence and intelligibility elements. The performance must transcend the decoding of the score in mechanical processes, and realize it according to its constructive possibilities. From the deep knowledge of the score, is possible recognize the organization of the composer's musical thought, and identify which elements contribute to inseparability of the three dimensions. This work intends to recognize this kind of organization of the musical thought in the Cesar Guerra-Peixe's music called "Resta, sim, é remover", original to voice and guitar. We will looking for the relationship between the coherence elements and the way that it contribute to maining building. We will consider the formal, textural and Schenkerian analyses and the relationship of music-text. The textural analyses will contribute specially to knowledge about this music.*

Keywords: *Vocal Music, Guitar, Analyse, Music-text, Guerra-Peixe*

Resumo. *A totalidade formada por voz-texto-instrumento na música vocal se realiza quando, no momento da sua execução, o(s) intérprete(s) fundamenta(m) sua interpretação nos elementos de coerência e inteligibilidade. Isto é, a execução da obra deve transcender a decodificação da partitura em processos mecânicos, e realizá-la de acordo com suas possibilidade de atribuições construtivas. A partir de um conhecimento profundo extraído de sua escrita, é possível reconhecer a organização do pensamento musical do compositor, e identificar quais aspectos contribuem para a inseparabilidade das três dimensões da obra. Este trabalho visa elencar essa organização na música "Resta, sim, é remover." De Cesar Guerra-Peixe, original para voz e violão, a fim de identificar a relação dos elementos de coerência e a maneira como contribuem na construção de sentido na obra. Serão consideradas as análise formal, textural, Schenkeriana, bem como considerações a respeito do texto-música. Perceberemos uma relação íntima entre texto e música do ponto de vista textural, de tal forma que, as outras ferramentas analíticas vão confirmar as conclusões a que nos leva a análise textural.*

Palavras-chave: *Música vocal, Violão, Análise, Texto-música, Guerra-Peixe*

1. Introdução

No momento em que a realização musical transcende, de maneira sistemática e embasada, a decodificação do grande número de informações da partitura, pode-se dizer que há, naquele instante, uma interpretação musical. Contudo, não se trata aqui das inspirações subjetivas e singulares de cada executante, quando em contato com a obra, mas antes, sugere a possibilidade de que a simples execução do código da partitura, não dá conta do discurso musical, Picchi diz que “Os atos de decodificação por si só não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza” (XXXXX). Comenta ainda que:

A validade da interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução. E passa pela consciência das significações assignadas por ele como únicas e abrangentes a cada momento da execução. E, por fim, traduz-se pela ciência de que a verdade, contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados intelectualmente, da obra, revela a coerência, a inteligibilidade e a completude da própria obra a cada momento da sua execução.

Certamente a dialética entre a obra e o ouvinte, da qual o intérprete é realizador, deve configurar um espaço de fruição (Barthes, 2015). Deve-se ressaltar que as possibilidades de realização deste espaço não se encontram na execução rigorosa e fiel do código musical, como tampouco no impulso meramente intuitivo. Encontram-se na escrita e nas relações internas e externas que ela mantém, enquanto registro físico da obra. Justifica-se portanto, a preocupação com a análise enquanto meio de compreensão, e vislumbre das possibilidades de atribuições construtivas que a escrita oferece ao intérprete.

No âmbito da canção os elementos da arquitetura interpretativa encontram-se em relações mais complexas, dado sua natureza inseparável da linha vocal. O instrumento não se apresenta como acompanhador apenas, cada vez mais ele constitui uma unidade de texto-voz-instrumento, de forma que sua inseparabilidade exerce papel fundamental na interpretação. Há de se considerar também que, não raras vezes, o sentido literário do texto está diretamente relacionado a elementos musicais como ritmo, articulação, direção melódica, ornamento, funções harmônicas, dentre outros. De forma que a expressão artística da canção apresenta um texto-música no qual um é indissociável do outro.

Dessa maneira, justifica-se a necessidade de uma análise que dê conta de pôr em evidência as relações que existem na composição. Tanto as relações como a especificidade do instrumento em virtude da voz, quanto as relações mais profundas que envolvem elementos textuais e musicais. A compreensão do paradigma da escrita para voz e instrumento, permite delinear uma metodologia de análise que fundamenta a execução interpretativa enquanto atitude realizadora. Conforme diz xxxxx: “(...) talvez a análise não seja efetivamente determinante da interpretação, como sendo uma causa do efeito da outra. Porém, sem qualquer análise, não há interpretação” (XXXXXXXXXXXX).

2. Análise comentada

Dessa forma, vamos analisar a obra “Resta, sim, é remover”, original para violão e voz, de Cesar Guerra-Peixe, a fim de elencar suas relações de coerência, que devem ser

levadas em conta frente às possibilidades interpretativas, bem como fundamentar as escolhas que aí forem feitas.

Esta música tem a forma A-B, sendo que a primeira parte apresenta uma primeira sessão de 8 compassos que se repetem com as mesmas figurações e mesmas direções, apesar de algumas alterações nas notas.

Fig.1 Compassos 1 ao 16.

A segunda parte apresenta ostinatos e notas pedais. Tanto na primeira parte quanto na segunda, encontramos, na linha instrumental, arpejos escritos para os quais a mão do violonista permanece fixa. Há portanto, uma organização de “desenhos” de acordes. Temos, na segunda parte um ostinato de acordes arpejados com movimento cromático descendente e notas pedais. Neste final a voz intercala entre um trecho quase recitativo e um melismático, a cada dois compassos a figuração se repete um tom abaixo, finalizando com uma linha melódica descendente, e uma condução cadencial para nota de repouso.

Es-ta-rás as-sim mais no-va Que a á-gua re-cém-ra-cha-da,
 Co-mo há-s-tea de le-nha ver-de Que a-ca-bou de ser cor-ta-da.

Rio: 31-8-69

Fig.2 Compassos 18 ao 26.

Esta música utiliza-se de um texto do poeta amazonense Elson Farias (1936). Trata-se de um poema com três quadras heptassílabas e sem rima. O texto trata de um momento epifânico desencadeado pelo remover as cinzas do olhar da pessoa a quem o eu-lírico se dirige. Há, nesta revelação, um aspecto também doloroso, pois o “sabor de puro ver”, inflama a chama de uma dor interior e tudo torna-se novo como lenha verde recém cortada, conforme poderemos ver no poema:

*Resta, sim, é remover
 As cinzas do teu olhar,
 De modo a inflamar a chama
 Da tua dor interior*

*Limparás o campo claro
 Do teu corpo, largo mar,
 Tudo terá aos teus olhos
 Um sabor puro de ver*

*Estarás assim mais nova
 Que a água recém rachada,
 Como hástea de lenha verde
 Que acabou de ser cortada.*

O compositor não trabalhou o texto ampliando ou reduzindo, encontramos na música o texto na íntegra. A linha melódica delimita os versos utilizando-se de notas curtas e notas longas, de forma que, todo final de verso está marcado por uma nota longa. O compositor, portanto, apoiou-se na métrica e na prosódia do poema, para organizar os elementos musicais, a tal ponto que podemos perceber, na escrita musical, a divisão de estrofes original do poema. Cada início de estrofe é marcado por algum elemento musical novo, ou por uma citação do início da música, sugerindo um novo começo.

Notamos que em alguns momentos o tratamento musical deixa transparecer a rítmica poética. Como, por exemplo, no verso “Que a água recém rachada”, cuja escansão seria “quea / a / gua / re / cem / ra / cha / da” com a tônica na 7ª sílaba, musicalmente foi tratado assim:

Que_a á - gua re - cém - ra - cha - da,

Fig.3 Compassos 20 ao 21.

Uma única figura musical para as sílabas gramaticais cuja escansão demonstrou estarem unidas e a sílaba tônica colocada no tempo forte do compasso, e com mais movimentação melódica do que o trecho que a antecede.

Não há na partitura consultada uma indicação específica para o tipo de voz, porém a considerar sua extensão, ela se adequa tanto às vozes soprano e contralto, quanto ao tenor. Sua extensão é basicamente de uma nona, do si³ ao ré⁵.

Percebemos também, o uso das capacidades de ressonâncias típicas do violão, por meio do uso de cordas soltas e intervalos de reverberação de efeito. O uso dessas particularidades do violão na música vocal é bastante relevante, pois favorece a relação do instrumento com a voz. Recursos como arpejos que mesclam cordas soltas e cordas presas, intervalos de segundas menores feitos em cordas diferentes e ostinatos com notas pedais em cordas soltas, provocam a sensação de continuidade sonora e contribuem para a configuração de uma ambiência. Além de que nos momentos em que a voz faz uma linha melódica descendente, o violão faz um contraponto com um arpejo ascendente, o que permite maior clareza para a articulação da voz.

O eixo principal escolhido para compreensão desta obra, e em especial, para compreensão de sua unidade, voz, violão e texto, é o aspecto textural. Temos uma predominância de textura homofônica, contudo, sua densidade sofre uma rarefação ao longo da obra. O movimento poético da revelação e redescoberta da percepção supõe um constante crescimento da clareza, este movimento se materializa musicalmente na rarefação da densidade sonora, especialmente da parte instrumental. Os acordes de arpejos escritos e harmonia variada, se reduz a arpejos não escritos e cordas soltas. Bem como a relação da linha melódica com o violão fica mais clara, a medida que seu centros de apoio estão o tempo todo sendo tocados pelo violão. Portanto, além da rarefação da densidade sonora e do estreitamento da relação entre voz e violão como suporte imagético da epifania do “remover as cinzas”, ainda temos o contraste com a parte A da música, que confere à segunda parte o aspecto de novidade, tal como diz o texto “estarás assim mais nova”, além do ostinato que dá fluidez ao trecho, tal como a fluidez da água recém rachada. Por fim, podemos considerar uma relação entre a direção melódica e o texto da última frase da música, que diz “Que acabou de ser cortada”. A medida que, todo galho verde de árvore que venha a ser cortado, seca e morre, a linha melódica acontece de maneira descendente com uma cadência final, tal como o violão.

A fim de confirmar a análise textural e oferecer-lhe melhor fundamentação, toma-se como ferramenta analítica a Análise Schenkeriana que traz à luz os aspectos texturais supracitados. Tais aspectos revelam também a totalidade de voz, texto e instrumento, em função da expressão poética condensada pelo compositor, no sentido de que cada uma das três dimensões suporta e contextualiza a existência das outras duas.

Fig.4 Gráfico da Análise Schenkeriana dos compassos 1 ao 5.

Neste plano frontal dos 5 primeiros compassos da música, percebemos que a linha fundamental da voz é rerepresentada pelo violão e se encontram concluindo simultaneamente na nota de tônica da cadência autêntica. Nesta primeira frase da música, já percebemos o estreitamento da relação entre a linha da voz e do instrumento. Nota-se, por exemplo, que a progressão linear da voz interna do violão dá suporte e movimento ao trecho conduzindo-o para a linha fundamental. Ainda que Nicholas Cook (1950) tenha se referido à análise Schenkeriana como uma metáfora, na qual a composição é uma ornamentação em grande escala de uma progressão harmônica básica (1987), a aplicabilidade das conclusões dessa dita metáfora se concretizam quando orientam a execução em direção à coerência da obra.

Pode-se supor, inclusive, que a reincidência de estruturas atua como elemento de coerência ao longo da obra, sobretudo quando tais estruturas conectam outros elementos díspares. Ao longo dos próximos onze compassos, com uma condução harmônica na qual as relações de dominante-tônica se dão tanto por cromatismos, quanto por dominantes secundárias, notamos que a linha fundamental é uma progressão de quinta que se repete, constantemente tanto no violão quanto na voz.

Fig.5 Gráfico da Análise Schenkeriana dos compassos 6 ao 18.

Percebe-se também que, apesar do gráfico representar o plano frontal, a linha da voz se assemelha ao plano de fundo, pois neste trecho da peça, a linha melódica é pouco ornamentada. O gráfico coloca em evidência a, já referida, rarefação da textura a medida que o texto descreve a epifania da pessoa a quem o eu-lírico se dirige. Bem como deixa claro que, cada vez mais o violão suporta a linha melódica, ficando também cada vez menos ornamentado. Ao final da peça, percebemos que, através de um cromatismo descendente em direção a dominante e sua resolução, a linha fundamental da voz se apoia na linha fundamental do violão. Pela primeira vez elas coincidem temporalmente e, conseqüentemente, trazem clareza para a relação que há entre elas. O fato da urlinie feita pelo violão estar incompleta (uma progressão de quinta que termina na terça) pode, inclusive, sugerir que a complementariedade entre voz e violão supre essa incompletude.

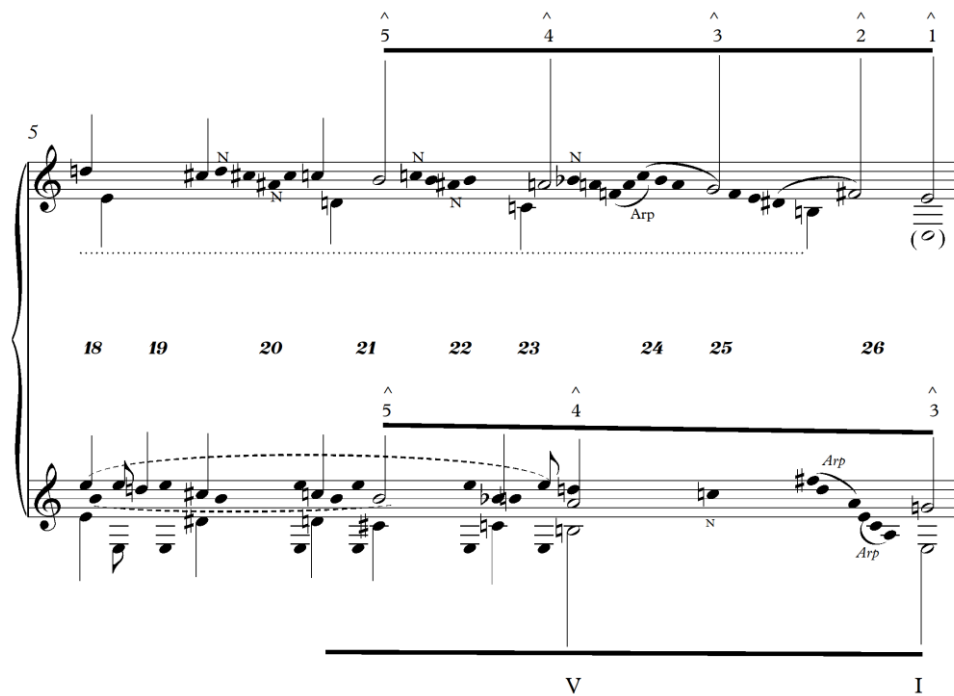


Fig.6 Gráfico da Análise Schenkeriana dos compassos 1 a 5.

Por fim, o movimento poético da epifania conduz a pessoa a ver tudo com ares de novidade, pois “tudo terás aos teus olhos um sabor puro de ver”. E essa novidade se materializa em uma ponte cromática ligada por uma nota pedal (de corda solta), que leva a um ciclo de dominantes secundárias que descendem cromaticamente, não resolvendo antes do último compasso. Esse processo harmônico contribui para a fluidez do trecho, no qual o poema diz que, a revelação deixará a pessoa mais nova que a água recém rachada. O paralelo imagético da água que brota da fonte com fluidez e continuidade é realizado quando as dominantes são conectadas por nota pedal e não se resolvem. A percepção dessas relações pode ser reafirmadas pelos gráficos da análise Schenkeriana aqui apresentados.

3. Conclusão

Dessa forma, portanto, a análise transcende a decodificação da partitura, no sentido de que a escrita musical não é apenas traduzida em processos mecânicos de execução. Nesse ponto, pode-se afirmar que a escrita dessa obra carrega consigo um complexo significações da qual emerge um leque possibilidades de execução. O conhecimento da obra pode conduzir sua execução em função de sua inteligibilidade, de forma que as escolhas interpretativas, a partir de então, vão elencar quais dessas possibilidades serão eleitas como verdade pelo intérprete. A inseparabilidade de texto-voz-instrumento, neste ponto, pode ser manifestada como resultado da coerência entre os elementos da obra, que são realizados pelo intérprete. Por fim, pode-se afirmar que a completude da obra, se concretiza na maneira como a atitude realizadora do intérprete transcende o código da partitura, a partir da fundamentação dada pelo conhecimento adquirido através da análise.

Referências

- Barthes, Roland. 2015. O prazer do texto. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva.
- Cadwallader, A. Gagné, D, 2011. Analysis of Tonal Music. New York: Oxford University Press.
- Eco, Umberto. 2015. Obra aberta; formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo [et al.]. 10 ed. São Paulo, Perspectiva.
- Forte, Allen; Gilbert, Stephen E. 1982. Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W.W. Norton.
- Neumeyer, D. Tepping, S. A, 1992. Guide to Schekerian Analysis. Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Picchi, Achille Guido. 2010. As serestas de Heitor Villa Lobos; um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. 2010. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas, SP.
- Salzer, Felx. Structural Hearing, 1952. Tonal Coherence in Music. New York: Dover
- Schenker, Heinrich, 2012 Five Graphic Music Analysis. Nova York, Dover.
- Schoenberg, Arnold. 1996. Fundamentos da composição musical. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP.
- Zampronha, Edson S. 2000. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: Fapesp.