

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA (UDESC)
CENTRO DE ARTES (CEART)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

SANDRO LUCIO ZONTA

MANHÃS, POENTES, ZÊNITES E NOITES:
ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO DE LUZ E SOMBRA
NA MÚSICA DE HARRY CROWL

FLORIANÓPOLIS, SC

2013

SANDRO LUCIO ZONTA

**MANHÃS, POENTES, ZÊNITES E NOITES: ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO
DE LUZ E SOMBRA NA MÚSICA DE HARRY CROWL**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

FLORIANÓPOLIS

2013

SANDRO LUCIO ZONTA

**MANHÃS, POENTES, ZÊNITES E NOITES: ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO
DE LUZ E SOMBRA NA MÚSICA DE HARRY CROWL**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Música e aprovada pelo Curso de Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC

Membro: _____

Dr. Luigi Antônio Monteiro Lobato Irlandini
UDESC

Membro: _____

Dr. Liduino Pitombeira
UFCG/UFPB

Florianópolis, 28 de março de 2013.

RESUMO

Este trabalho analisa o ciclo “luz e sombra” do compositor brasileiro Harry Crowl (1958) formado pelas obras: *Na Perfurada Luz em Plano Austero* (1992-93); *Umbræ et Lumen* (1993); *Lumen de Lumine* (1997); *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998); *Aetherius* (2002); *E que Sejam Luminárias, no Céufogoágua* (2004) e *Tenebrae et Stellæ* (2005). O objetivo foi relacionar estruturas musicais aos fenômenos de luz e sombra que inspiraram estas obras bem como situar historicamente e esteticamente os recursos envolvidos nesta representação. A obra de Harry Crowl faz uma forte alusão ao visível com uma linguagem musical que é síntese de várias referências. Primeiramente, sua linguagem é contextualizada dentro do pós-modernismo frente às características mais marcantes da música de concerto na segunda metade do século XXI. Em um segundo momento, considerações sobre a esfera do visível em música traz relações entre som, cor, luz e textura. Posteriormente, um levantamento sobre a representação musical de luz e sombra ao longo da história mostra estratégias utilizadas por outros compositores. Finalmente, mediante entrevista com o compositor, um estudo sobre a gênese das obras do ciclo em questão e análise musical com ênfase na textura procura desvendar as estruturas musicais envolvidas na representação de luz e sombra.

Palavras-Chave: Harry Crowl, análise musical, textura, representação.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the cycle "light and shadow" of the Brazilian composer Harry Crowl (1958) comprising the works: *Na Perfurada Luz em Plano Austero* (1992-93); *Umbræ et Lumen* (1993); *Lumen de Lumine* (1997) e *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998); *Aetherius* (2002); *E que Sejam Luminárias, no Céufoágua* (2004) e *Tenebrae et Stellæ* (2005). The goal was to relate musical structures to phenomena of light and shadow that inspired these works, as well as aesthetically and historically situate the resources involved in this representation. The work of Harry Crowl makes a strong allusion to the visible with a musical language that is the synthesis of several references. First, its language is contextualized within postmodernism front of the most striking features of concert music in the second half of the century. In a second moment, considerations ball visible in music brings relationships between sound, color, light and texture. Subsequently, a survey on musical representation of light and shadow throughout history shows strategies used by other composers. Finally, through interviews with the composer, a study on the genesis of the cycle in question works and musical analysis with emphasis on texture attempts to uncover the structures involved in the musical depiction of light and shadow.

Keywords: Harry Crowl, musical analysis, texture, representation.

AGRADECIMENTOS

Aos professores de pós-graduação em música da Udesc, por abrirem novas fronteiras, em especial ao professor Acácio Piedade pela profusão de idéias e orientação

Ao compositor Harry Crowl, pela atenção e disponibilidade na realização deste trabalho.

Aos cidadãos que pagam seus tributos e possibilitaram, através da Capes, financiar esta pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado, em especial ao companheirismo de Marcus Bonilla, Marcio da Costa e Marcos Dalmacio.

Aos meus tios Udecir e Neura Somensi, por me acolherem com tanto carinho em Florianópolis.

Aos meus pais Armando e Iredes e toda a minha família, por compreenderem o meu amor pela música.

À Juliana e ao Ravi, pela compreensão nestes dias difíceis e atribulados.

E acima de tudo, a Deus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO, SITUANDO HARRY CROWL	11
1.1 DO MODERNISMO PARA O PÓS-MODERNISMO.....	11
1.2 DO MODERNISMO PARA O PÓS-MODERNISMO NO BRASIL.....	18
1.3 HARRY CROWL, UMA LINGUAGEM NO PÓS-MODERNISMO.....	24
2 MÚSICA, LUZ E TEXTURA	34
2.1 MÚSICA, EXTRAMÚSICA E SINESTESIA.....	34
2.2 MÚSICA, LUZ E COR.....	39
2.3 MÚSICA, TEXTURA E LUZ.....	42
3 LUZ E SOMBRA NA MÚSICA OCIDENTAL, UM APANHADO HISTÓRICO.	48
4 ANÁLISE DO CICLO “LUZ E SOMBRA”	88
4.1 <i>NA PERFURADA LUZ EM PLANO AUSTERO</i> (1992 – 1993).....	89
4.2 <i>UMBRAE ET LUMEN</i> (1993).....	98
4.3 <i>LUMEN DE LUMINE</i> (1997).....	103
4.4 <i>NO SILÊNCIO DAS NOITES ESTRELADAS</i> (1998).....	108
4.5 <i>AETHERIUS</i> (2002), <i>E QUE SEJAM LUMINÁRIAS, NO CÉUFOGOÁGUA...</i> (2004) E <i>TENEBRAE ET STELLAE</i> (2005).....	113
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Vários títulos de obras musicais instigam por fazerem referência a um mundo que tem mais relação com o sentido da visão do que com o sentido da audição. Estas obras, normalmente, propõem descrever ou evocar este mundo, que julgamos, a princípio, existir apenas fora delas. O que há na música que tem este poder de descrever e de evocar é um dos interesses desta dissertação.

A música de concerto ocidental possui uma tradição em fazer referência ao extramusical, seja imitando o canto de um pássaro, descrevendo uma tempestade ou evocando sentimentos. Esta capacidade da música parece ter a sua raiz numa combinação entre a sua natureza intrínseca e os mecanismos de percepção, ambos mediados pela cultura. Uma das recorrentes representações ao longo da história da música é aquela envolvendo luz ou sombra. Os sons graves, relatados como escuros e os sons agudos, relatados como claros, constituem uma relação inequívoca desta possível representação cuja exploração na descrição do fenômeno luminoso perpassa os séculos. Somando-se ao parâmetro altura mais elementos da música foram sendo associados à luz ou à sombra conforme a música incorporava novas ferramentas de expressão. Este trabalho propõe uma recapitulação destas ferramentas para, posteriormente, abordar um conjunto de obras do compositor brasileiro Harry Crawl (1958), que possui uma temática semelhante.

Harry Crawl é um compositor mineiro, radicado em Curitiba, cuja música faz forte alusão ao visível. Títulos como *Imagens rupestres* (1996), *Paisagem de outono* (2005), *Paisagem de inverno* (2006), dentre outras, instigam a imaginação do ouvinte para um reconhecimento visual na experiência auditiva. Dentre as suas obras, um ciclo específico se destaca por estar relacionado a fenômenos luminosos: *Na Perfurada Luz em Plano Austero* (1992-93); *Umbrae et Lumen* (1993); *Lumen de Lumine* (1997); *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998); *Aetherius* (2002); *E que Sejam Luminárias, no Céufogoágua...*(2004) (sic) e *Tenebrae et Stellae* (2005). São peças em que o compositor procurou expressar as mudanças de luminosidade observadas durante o dia e a noite, utilizando principalmente construções texturais, envolvendo elementos de sua linguagem particular. O título desta dissertação, portanto, tem inspiração nestas mudanças de luz ao longo do dia e seus momentos singulares, resultantes da posição solar, que foram representados na música de Harry Crawl.

Entretanto, esta representação vai mais além do que uma mera intenção descritiva e se articula com estéticas tanto figurativas como abstratas¹, abordando não só o visível real, mas a fantasia e as metáforas que este visível carrega.

A introdução à poética de Crowl deu-se em 2001 quando da elaboração de minha monografia de pós-graduação *latu sensu* na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Na época, abordei a primeira obra do ciclo, o quarteto de cordas *Na Perfurada Luz em Plano Austero* (1993). Visava, a princípio, uma análise da organização das alturas que se mostrou infrutífera diante da clara importância textural da obra, mudando o foco da pesquisa para elementos imanentes na peça envolvendo o visível. A confirmação do compositor na existência de uma relação entre o quarteto de cordas com outras peças de câmara de sua autoria, inspiradas igualmente em fenômenos envolvendo luz e sombra, instigou este trabalho que hora se apresenta.

Objetivando descobrir como acontece a relação entre música, luz e sombra, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo pretende situar a linguagem do compositor Harry Crowl dentro do panorama da composição Brasileira, a partir do levantamento das principais características que definem o pós-modernismo, em especial no Brasil. Apesar de ser um conceito longe de qualquer consenso e deveras abrangente para os propósitos deste trabalho, procuro discorrer sobre o pós-modernismo musical em oposição ao modernismo como uma maneira de abordar as mudanças de paradigma envolvendo a prática composicional e, conseqüentemente, a escuta e as intenções relacionadas à expressão do visível na música. Ao final deste capítulo, introduzo breves dados biográficos bem como a linguagem musical do compositor Harry Crowl, relacionando a sua trajetória, possíveis influências e sua posição frente à herança moderna e pós-moderna no Brasil.

No segundo capítulo, emerge a questão do visível na música trazendo assuntos como sinestesia, relações entre música, cor e luz, e por último, o conceito de textura musical, seus elementos e desdobramentos relacionados à expressão do extramusical. Diante da extensão do assunto, procuro direcionar para as questões

¹ Uso os termos figurativo e abstrato ao longo da dissertação para me referir, respectivamente, aquilo que é familiar à tradição tonal da música ocidental em oposição às características que romperam ou vão além desta tradição. Tomo estes termos emprestados das artes plásticas, já que o trabalho está relacionado ao visível na música. Portanto, a tonalidade, a linha melódica, a construção temática e formal estão para o figurativismo, assim como a atonalidade, a acusmática, a construção textural estão para o abstracionismo.

mais pertinentes dentro da proposta desta dissertação, que envolvem, portanto, música e luminosidade. Na parte sobre textura, exponho a técnica analítica e os conceitos de Wallace Berry (1987), ferramenta indispensável para as análises dos próximos capítulos que fazem uma aproximação entre a densidade textural e a expressão de luminosidade.

O terceiro capítulo, por sua vez, reúne alguns exemplos musicais que de alguma forma fazem menção à luminosidade ao longo da história. Tomando algumas obras representativas, apontamos os recursos utilizados por cada compositor em uma possível representação dos fenômenos envolvendo luz ou sombra, trazendo também informações pertinentes para esclarecer esta representação dentro do universo de cada composição específica. Brevemente, coloco em pauta alguns assuntos tais como a questão do figuralismo no renascimento, a retórica no barroco, a música programática romântica, entre outros. Trata-se de uma abordagem panorâmica, com breves recortes analíticos, no intuito de reunir as soluções e pensamentos estéticos envolvidos que servirão de apoio para abordar e dialogar com a maneira com que Crowl, por sua vez, representa luz e sombra.

O quarto e último capítulo focaliza as quatro primeiras peças do ciclo “luz e sombra” de Harry Crowl, expondo a gênese de cada obra e apontando as estruturas e elementos musicais envolvidos na representação de luz e sombra. As últimas três obras do ciclo, incluídas posteriormente pelo compositor durante o andamento deste trabalho, serão apenas introduzidas brevemente. Devido ao fato desta representação em questão estar intimamente ligada à progressões texturais envolvendo homofonia e polifonia ao longo das peças, a abordagem analítica focaliza principalmente estas estruturas, buscando as variações de densidade conforme o método de análise textural de Wallace Berry (1987), conforme exposto no capítulo três. Outros recursos indicativos foram utilizados para visualizar as mudanças e o grau de luminosidade dos recortes analíticos. Apesar de serem indicações meramente sugestivas e imprecisas elas estão baseadas nas evidências relacionando elementos musicais e luz que foram coletadas ao longo da dissertação. Por último e não menos importante, os depoimentos dados pelo compositor, em especial a entrevista abordando especificamente as obras do ciclo, norteia toda a análise deste último capítulo que contrapõe o discurso de Crowl com a partitura e a escuta das obras. Não há neste trabalho análises extensivas de nenhuma das

peças em questão, apenas exemplos que julguei serem suficientes para evidenciar atributos da linguagem de Crowl envolvidos na representação de luz e sombra. Entretanto, para uma visão mais detalhada, pode-se consultar as obras na íntegra presentes no anexo deste trabalho, gentilmente cedidas pelo compositor.

1 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO, SITUANDO HARRY CROWL

Antes de abordar a linguagem de Harry Crowl julgamos necessário trazer à tona algumas mudanças ocorridas na música de concerto ao longo do século XX como subsídio para compreensão do cenário atual. Para tanto, este capítulo aborda a passagem da música do modernismo para o pós-modernismo, as mudanças de valores e atitudes que interferiram direta e indiretamente na técnica e na estética, bem como as novas posturas de conceber e ouvir música. Ciente da polêmica, abrangência e falta de consenso deste assunto, limito-me aqui apenas a levantar brevemente as questões que acredito serem necessárias para abordar a linguagem de Harry Crowl. Para facilitar ao leitor, o capítulo foi dividido em três momentos: O primeiro momento focaliza alguns personagens, escolas e movimentos historicamente reconhecidos como promotores diretos nesta passagem, o segundo momento focaliza o Brasil neste cenário e, finalmente, o terceiro momento relaciona os dois primeiros à produção e à linguagem de Harry Crowl.

A referência em que mais me apoiarei neste capítulo é a obra de Paulo Salles, *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 - 1980* (2005), por tratar do tema dando ênfase à realidade musical brasileira do final do século XX, período no qual Harry Crowl se insere no cenário da composição.

1.1 DO MODERNISMO PARA O PÓS-MODERNISMO

A música de concerto do século XX pode ser dividida em dois momentos distintos, o modernismo e o pós-modernismo. Apesar das fronteiras entre um período e outro não estarem bem definidas e o próprio termo pós-modernismo não ser uma unanimidade entre os estudiosos, pode-se relacionar várias diferenças no mundo da composição da segunda metade do século XX que caracterizariam uma ruptura, trazendo à tona novos paradigmas. O modernismo - entendido como a grande onda de inovações estéticas que iniciou no final do século XIX (GRIFTTHS, 1995) - é um período de reação contra os valores românticos, marcado por propostas radicais dentro de um compromisso com o novo, palco de polaridades engajadas ideológico-estéticas que geraram conflitos e tentaram determinar os

rumos da música. O pós-modernismo, por sua vez, pode ser entendido como uma reação ou superação do período anterior, resultado de uma aparente exaustão da vanguarda, caracterizado por uma maior tolerância e convivência de estilos outrora conflitantes onde não existe mais o compromisso com o novo e com dogmatismos estéticos (SALLES, 2005).

As novas idéias que proliferaram no final do modernismo, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, mudaram radicalmente as concepções tradicionais da música e questionaram sua verdadeira natureza, admitindo elementos estranhos à atividade musical, inimagináveis até então. Já nas décadas de 1970 e 1980 as tendências se tornaram muito menos radicais e compositores de vários segmentos estilísticos mudaram sua linguagem para uma abordagem mais convencional (MORGAN, 1996), um reflexo da capitulação da última vanguarda na década de 1960 como derradeira representação da busca pelo novo: “[...] depois de Cage, praticamente todos os limites que o modernismo buscava romper pelo estilo individual foram alcançados.” (SALLES, 2005, p.94). Morgan confirma o fim dessa exploração sistemática do novo já início da década 1970, onde “[...] a maioria dos trabalhos verdadeiramente inovadores neste extraordinário estágio da história da música já tinham aparecido.” (MORGAN, 1991, p. 481).

Esta preocupação com o inédito também supõe uma hierarquia das obras musicais no modernismo, com cada composição sendo superada pela seguinte (CANO, 2006). A busca pelo original é uma preocupação que sempre existiu ao longo da história da música, mas se radicalizou no século XX, como podemos ver na citação abaixo.

A originalidade era a contribuição do indivíduo e a isto se resignou a sociedade burguesa e primeiramente o mercado burguês. Paganini ficou rico porque era capaz de fazer o que ninguém mais era. Era obrigatório ouvi-lo. Wagner sublimou este princípio econômico [...] No expressionismo chegou-se mesmo à renúncia dos padrões de expectativa do ouvinte [...] logo após, com a dodecafonía, achou-se que todo mundo deveria construir o seu próprio sistema de tons, tudo assim muito rápido, e em seu próprio material [...] Cada obra deveria dar um passo a diante. Assim se era sempre original, mesmo em relação a si próprio. Ao final cada obra tornou-se um conceito próprio. Chamou-se isto de música. (BUCKINX, 1998, p. 52-3)

Enquanto a busca pelo inédito é um fenômeno marcante na poética das vanguardas do século XX, o pós-modernismo, por sua vez, é marcado por um descompromisso com a novidade, onde as técnicas de vanguarda que

representavam o novo entram para o plano do memorável e passam por um período de decantação e reificação. Salles indica que,

A representação dada à música não busca [mais] um novo código, mas a discussão, a “textualidade” de signos que eventualmente podem dialogar por meio de procedimentos musicais descontextualizados. (2005, p.98, aspas do autor).

A busca por originalidade no modernismo refletiu um distanciamento gradual em relação ao público na medida em que as linguagens se tornam cada vez mais pessoais. Cano (2006, p. 7) afirma que “as poéticas das vanguardas históricas do século XX nunca incluíram dentro de seus programas o espectador”. Salles (2005) vai mais longe, incluindo não só o desinteresse por parte do público, mas por boa parcela da classe intelectual e até mesmo de muitos músicos. Adorno (1974, p.38) fala que “[...] as soluções de vanguarda são um quebra-cabeça, o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-lo e compreender sua própria música”. Este distanciamento do público, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, não é somente fortuito em relação à quebra de elementos da tradição como ocorria no início do modernismo, mas uma postura admitida conscientemente, decorrente em parte do cientificismo que a música adquiriu quando os compositores passaram para dentro das universidades. Uma frase de Milton Babbitt resume muito bem este desinteresse com o ouvinte, “[...] os compositores, como os matemáticos, deveriam voltar as costas ao público e exigir seu lugar legítimo na academia.” (apud Kerman, 1987, p.135).

A modernidade inaugura um alargamento no conceito de música, admitindo elementos até então negados como a dissonância e o ruído. A vanguarda, principalmente a do pós-guerra, propôs a transcendência dos condicionamentos culturais ligados a música (John Cage) e uma escuta livre de prévias conotações simbólicas (Pierre Schaeffer). Portanto, juntamente com a dilatação do que pode ser chamado de música, uma nova postura auditiva também foi requisitada, o que ajuda também a explicar esta defasagem da música nova com o público. Se por um lado a vanguarda exigia uma postura diferente do ouvinte, a cultura do escutar cotidiano também sofreu modificações à medida que o lugar da música e sua efemeridade são vencidos pela permanência da gravação e facilidade de reprodução.

No pós-modernismo, ao contrário, existe uma preocupação dos compositores com a comunicação, uma intenção de aproximação maior com o ouvinte (MORGAN, 1990). Sedimentadas com o nascimento de uma cultura midiática, que de certa

forma justifica ou ajuda a explicar esta preocupação do compositor com a comunicação, as técnicas de vanguarda no pós-modernismo também passam a ser mais familiares ao público, talvez devido à sua utilização no cinema, principalmente.

O modernismo também foi marcado por um embate entre as escolas por uma hegemonia estética. O choque do novo com a tradição gerou pólos contrários tais como: atonalismo x tonalismo, universalismo x nacionalismo, entre outros. Estas correntes foram acompanhadas de uma visão dogmática, gerando grupos engajados, ligados a bandeiras ideológicas, por vezes político-sociais, talvez por persistirem na pretensão em apontar o caminho que a música deveria tomar, preconizando as últimas escolas. Um exemplo é o serialismo dos anos pós - segunda guerra que criou um círculo excludente, onde estilos não identificados com a estética pregada não tinham espaço. Griffiths explica a situação:

Para Boulez, nos anos de 1940, o tempo era um trilho, e a obrigação do compositor era estar no trem, preferencialmente dirigindo a máquina. A vista lateral era irrelevante. Shostakovich, Britten, Poulenc, Copland, Dallapiccola: além de outras vozes dos anos 1940 não podiam ser ouvidas por aqueles que estavam no expresso da história. (1995, p. 328, tradução minha, assim como todas as traduções ao longo da dissertação)

No serialismo do pós- segunda guerra, “o artista, para ser livre, tem de estar contraditoriamente preso à corrente da renovação.” (SALLES, 2005, p.74). Morgan esclarece de maneira muito eficaz esta contradição que acompanhou o modernismo e foi raiz de várias dicotomias,

Uma vez que alguns compositores tomaram a decisão de descartar completamente a tonalidade tradicional, a música tornou-se subitamente livre, ou condenada - de acordo com o ponto de vista - para desenvolver-se nesta forma anteriormente impensada. (1996, p. 484)

Da mesma forma, em consonância aos anos de guerra fria, muitos compositores aderiram ao Realismo Socialista, que exercia uma verdadeira ditadura estilística em favor de um tonalismo tradicional e populista. Os engajamentos, de forma geral, são um fato visto por Nattiez, como “[...] uma comunhão de atitude, uma confiança na instauração de uma nova ordem no campo estético e político.” (2005, apud Salles p.74).

No pós-modernismo acontece um arrefecimento das polaridades estilísticas e políticas que acompanharam a música do século XX, abrindo paulatinamente uma fase de coexistência e tolerância. A paixão com que alguns músicos se dedicaram a causas políticas termina com o final da guerra fria (Salles, 2005). Inicialmente, esta nova condição apareceu como o resultado de uma reação ao espírito excludente

modernista, abrindo um caminho de convivência e não hierarquia entre os estilos. Podemos apontar que a prática composicional passa paulatinamente de uma fase de agremiações - engajadas em uma linguagem ou técnica específica ou uma ideologia estética comum - para um individualismo não excludente, abarcando múltiplos estilos. O modernismo está sob os ditames e conflitos de vanguarda, como o compromisso com o novo, a exclusão da tradição e a influencia engajada das escolas. Portanto, os compositores parecem alcançar uma ampla liberdade criativa apenas no pós-modernismo.

Esta independência dos compositores é uma das causas da pluralidade de linguagens no pós-modernismo. Morgan sublinha que, apesar de um amplo número de compositores apresentarem uma tendência conservadora, com o retorno ao tonalismo,

[...] o resultado musical não é suficientemente focado em estilo ou técnica para confirmar um período histórico-crítico [Já que] a existência da música progressista ainda persiste paralelamente em meio a muitas outras abordagens simultâneas. (1996, p. 483).

Todo o legado de inovações, técnicas e concepções musicais conquistadas ao longo do modernismo agora estão disponíveis aos compositores numa grande paleta que inclui toda a história da música ocidental. A livre utilização deste legado pelos compositores no pós-modernismo tem sido denominada de ecletismo ou pluralismo, não como uma definição de estilo propriamente dito, mas como a ausência de um estilo único. Simms define tecnicamente o ecletismo como “[...] a criação de uma obra artística, selecionando elementos de várias fontes e modelos preexistentes.” (SIMMS, 1996 p.383) E complementa,

[...] o espírito eclético na música apareceu em duas formas principais: o uso de vários estilos distintos em um único trabalho e a citação de passagens a partir de várias fontes musicais existentes. Compositores de todo o século XX descobriram fontes para o seu próprio discurso musical nas obras dos outros. Apesar da originalidade acentuada de grande parte da música do século XX, houve, no entanto, uma ampla confiança em estilos pré-existent e empréstimos freqüentes a partir da musica anterior. (SIMMS, 1996, p.383 e 384, tradução do autor).

Nota-se em muitos autores que o termo ecletismo é empregado tanto para se referir à convivência de linguagens diversas, como à diversidade técnica, empregada na construção de uma linguagem pessoal em cada compositor. É oportuno abrir um parêntesis neste ponto, trazendo a visão do compositor brasileiro Marlos Nobre, que faz uma distinção entre os termos pluralismo e ecletismo, expondo duas situações

que são características na composição a partir do final do século XX e que ajudam a definir os termos empregados,

Eu não gosto da palavra ou do conceito “ecletico”, pois insinua uma sucessão de estilos de um único compositor ou de um único trabalho. O ecletismo para mim é algo horizontal. Por outro lado, o conceito de pluralismo é vertical, sugere integração, uma transformação de vários elementos, absorvidos pelo compositor durante toda a sua vida. (NOBRE, 2011, p. 139-140)

Apesar de muitos autores abusarem do termo ecletismo, como uma maneira de generalizar a música contemporânea do final do século XX e início do século XXI, contrapõem que não se trata de um fenômeno sem precedentes na história da música ocidental. Simms (1996) cita Bach como um notável eclético, manipulando diversos estilos, como o italiano e o Francês e menciona algumas figuras do início do século XX, especialmente Charles Ives. Morgan (1996) lembra que simplicidade e romantismo – características marcantes dentro do espírito eclético pós-moderno – são aplicáveis a vários compositores ao longo de toda a história da música do século XX. Simms relaciona o classicismo e o início do romantismo, como períodos de pouco ecletismo, devido à aceitação de uma linguagem estilística comum, assim como o período após a segunda guerra, onde “[...] um estilo unificado em música - frequentemente abstrato, despersonalizado, dissonante e cromático - foi insistente, através dos círculos internacionais de música moderna” (1996, p.384). Nas décadas de 1920 e 1930, ainda segundo Simms, o neoclassicismo banuiu a linguagem germânica unificada em favor de uma mistura de estilos antigos, distintos entre si, com harmonias modernas. Salles aponta o ecletismo daquela época como um germen da pós-modernidade, considerando o neoclassicismo como

[...] uma porta de entrada para a música da pós-modernidade por intermédio de várias mudanças de representações e juízo sobre as obras musicais. Tais mudanças operaram por um ponto de vista técnico, submetido por um jogo de interpretações estéticas. Suas características mais notáveis sob este aspecto são o ecletismo, via estilização das linguagens musicais e seu deslocamento histórico. (2005, p.105)

Morgan (1996), de maneira semelhante, diante do retorno às tonalidades dos séculos XVIII e XIX pelos compositores da virada do século XX, lembra que os últimos trabalhos de Richard Strauss poderiam revelar-se importantes historicamente, como elos entre a velha e a nova música.

Mesmo as vanguardas mais radicais se aproximaram do passado longínquo em detrimento do passado recente, até mesmo como justificativa de uma música possível além da tradição novecentista, Salles lembra que

A performance histórica, desenvolvida a partir dos anos 50, trouxe à luz um repertório desconhecido que colocou em xeque a supremacia da tonalidade como elemento essencial da música, o que de certa forma aproximou os músicos de vanguarda desse movimento de “restauração”. [...] Há uma intencionalidade tipicamente moderna nessa especulação “historicista” a expansão dos limites da linguagem para além da contemporaneidade. (SALLES , 2005, p. 64 e 105, aspas do autor)

Se nas primeiras vanguardas do século XX e nos anos após a segunda guerra o retorno ao passado romântico era considerado uma involução, no pós-modernismo os compositores abraçam toda a história da música (SIMMS, 1996). Morgan esclarece que, “Hoje o passado musical está entre nós tanto quanto – e talvez até mais – que o presente, fornecendo um componente substancial na mistura eclética de nossa corrente vida musical.” (1996, p. 485), e conclui que o ecletismo do presente não é somente estético (fazendo uso de muitos estilos) e geográfico (englobando a música de várias partes do globo), mas também histórico, abrangendo diferentes períodos cronológicos.

Podemos tomar o exemplo de Stravinsky como precursor de outra questão comum na composição da segunda metade do século XX, o ecletismo dentro da produção individual de cada compositor, de forma horizontal entre uma obra e outra. A necessidade de experimentação aliada a mudanças ideológico-estéticas fez vários compositores mudarem a sua linguagem de forma radical, uma prática que continua, nos dias de hoje, mas de forma menos comprometedora. Morgan justifica este fenômeno como o reflexo de uma expansão no que entendemos por cultura musical,

O que nós temos hoje é um tipo de cultura global, aparentemente ilimitada num âmbito espacial e temporal, que proporciona um vasto repertório de possibilidades estilísticas e técnicas, a partir do qual os compositores podem explorar à vontade, combinando ingredientes em qualquer mistura desejada. Isto explica porque tantos compositores parecem mudar a sua orientação técnica (e mesmo estética) de década para década, em alguns casos de composição para composição. Assim, é necessário definir uma nova maneira de se pensar o conceito de estilo. (1996, p.485).

Para Morgan (1996) a diversidade do presente sugere que não há uma cultura musical, mas culturas independentes e simultâneas, interagindo e se influenciando mutuamente, cada uma com a sua audiência e seu sistema de comunicação.

Nesta primeira seção, apontaram-se de forma geral as características da música no pós-modernismo. Algumas palavras são chaves para o seu entendimento e resumem o cenário da composição atual: ecletismo, convivência entre estilos,

liberdade, comunicação, conceito de música expandido, novas posturas auditivas, inclusão de toda a música do passado e do presente. Palavras que também ajudarão a entender a linguagem e a postura do compositor Harry Crowl frente à música de concerto contemporânea, bem como compreender o universo que envolve a representação do visível na sua produção. Na próxima seção, vamos levantar as mesmas questões dentro da realidade brasileira.

1.2 DO MODERNISMO PARA O PÓS-MODERNISMO NO BRASIL

No Brasil o século XX também foi marcado por polaridades, conflitos e engajamentos característicos do embate entre modernismo e tradição, apenas com certa defasagem, a princípio, em relação à Europa e Estados Unidos, entretanto, com uma diferença crucial, em que pese que todo o debate modernista envolve direta ou indiretamente a questão da identidade nacional.

Podemos destacar três momentos importantes para a música brasileira de concerto ao longo do século XX: a Semana de Arte Moderna de 1922, o movimento Música Viva na década de 1940 e o movimento Música Nova na década de 1960. Todos estes eventos estiveram de alguma forma sintonizados com um ideário modernista, procurando suplantiar um velho paradigma por um novo, idealizando os rumos para a música no Brasil. Já nas décadas de 1970 e 1980, em meio à gradual abertura política, evidencia-se um maior espírito pós-modernista, caracterizado pela tolerância de vários estilos musicais. Sobre o ecletismo brasileiro Salles lembra que, “basicamente, essa questão envolve não só as técnicas empregadas como a representação em torno do nacional e do universal” (2005, p.182- 183).

A semana de Arte Moderna de 1922 marcou uma nova fase, onde o modelo romântico herdado das tradições europeias de música pianística, sinfônica e operística foi substituído pela música nacionalista de caráter popular, sob os preceitos de Mário de Andrade (SALLES, 1996). O modernismo pregado pela semana de 1922 foi centrado na afirmação de uma nacionalidade, sem uma apologia ao milagre da invenção e da vida moderna, mas insistindo na gênese de uma cultura nacional identitária, “seu foco não é a máquina, como no projeto futurista de Marinetti, mas o homem, a raça, a multidão urbana.” (FABRIS, 1994 p. 98). A construção desta identidade, juntamente com certo essencialismo na busca de um Brasil original, imaculado, faz os compositores se voltarem para o folclore

rural do país, principalmente o do nordeste, eleito como uma cultura não contaminada com a decadência urbana: “a estética nacionalista irá então eleger a música folclórica (Que Mário de Andrade chama de “popular”) como a verdadeira expressão sonora do povo brasileiro.” (SALLES, 1996 p.146, parêntesis e aspas do autor). Tecnicamente, a música continuou sob o viés da tradição tonal, não admitindo as conquistas atonais da segunda escola de Viena, “a técnica musical aceita pelo nacionalismo andradiano consistia numa estratégia de adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo de Schoenberg” (SALLES, 1996 p.147). Segundo Wisnik, “assimilar as técnicas da música francesa acabou sendo “[...] uma maneira de fazer a música produzida no Brasil transitar do nacionalismo romântico de Levy e Nepomuceno para a área dos folclorismos modernos” (1983 p.142). Fabris, ao comparar com o início do século XX europeu, conclui que “o nacionalismo [...] vazado nas propostas do movimento modernista desencadeado pela semana de 1922, embora tivesse traços de renovação artística, não representou uma proposta radical” (1994 p. 20-21). José Maria Neves (1977) também confirma que a música brasileira da primeira metade do século XX não teve grandes inovações, em síntese foi influenciada pelas idéias e ideais de Mario de Andrade, calcadas em um nacionalismo populista e pouco absorveu as revoluções européias do mesmo período, mantendo-se dentro dos ideais românticos. Neves considera que a música de Mário de Andrade tinha propósitos funcionais, o compositor tinha que renunciar aos anseios pessoais em prol do nacional.

Portanto, até a década de 1950, a hegemonia no Brasil é da música nacionalista centrada na escola de Camargo Guarnieri e tendo como orientação mais evidente o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade. É somente na década de 1940 com a introdução da técnica dodecafônica por H. J. Koellreutter que se instaura no Brasil uma postura de vanguarda aos moldes do modernismo euro-americano, com uma ideologia progressista, fazendo a apologia de um artista em sintonia com a modernidade. Baseado em um abstracionismo atonal e universalista e com um discurso pretensamente norteador, a escola dodecafonista brasileira entrou em choque com a tradição musical nacionalista, então hegemônica, gerando os pólos conflitantes que acompanharam a composição no Brasil na segunda metade do século XX (NEVES, 1977). Para Salles,

Havia uma razão óbvia para isto: a grande maioria dos velhos compositores não era de grandes erudições acadêmicas. Quase todos vinham de uma formação de instrumentistas nos padrões oitocentistas. (2005, p. 164).

As polêmicas entre o dodecafonismo e o nacionalismo que se seguiram, têm o seu auge com a publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil por Camargo Guarnieri, bem como a dissidência de parte do grupo Música Viva para os ditames do Realismo Socialista - a guinada estética para o nacionalismo por parte de alguns alunos de Koellreutter, principalmente Guerra Peixe e Claudio Santoro, acabaram alimentando a polêmica dodecafônico/nacionalista. (KATER, 2001).

Posteriormente, já na década de 1960, o movimento Música Nova trás a tona novamente preceitos doutrinários em prol de uma composição que abarcasse todos os elementos da contemporaneidade. O ambiente desenvolvimentista do governo JK no final dos anos 1950 foi propício à vanguarda, que soube absorver todos os elementos de uma cultura de massa em formação, cultura “[...] que se impôs nos anos 60, estabelecendo uma mudança de valores e atitudes, principalmente a partir da maior participação dos jovens em relação ao consumo de bens culturais” (SALLES, 2005, p. 166). A experimentação do grupo Musica Nova, segundo Salles estava livre “dos dilemas que afligiam europeus – herdeiros da tradição, e norte-americanos – em sua busca de afirmação como potência cultural [...]” (2005, p.166), seguindo o mesmo raciocínio, há de certa forma uma liberdade frente ao dilema nacional/universal devido a um amadurecimento na representação do nacional. Em *Santos Futebol Música* (1969), Gilberto Mendes não deixa de abordar o nacional (o futebol), mas troca a velha menção folclórica idealizada, pela realidade de uma manifestação do seu próprio universo cotidiano – Mendes é um torcedor assíduo do Santos Futebol Clube (MENDES, 1994). Esta postura, apesar do vanguardismo, aproxima a obra de Mendes às características do pós-modernismo, devido a uma redefinição da identidade nacional, conciliando de certa maneira o conflito nacional/universal. Stuart Hall em sua obra *Identidade na Pós-modernidade* esclarece que a globalização fez o individuo não mais se identificar com instituições e o estado, passando à multiplicidade de identidades menores e instáveis: o indivíduo não tem mais um compromisso em ser igual à maioria, mas a minoria e até mesmo cultivar a sua diferença (HALL, 2006).

Tentativas de conciliar o nacional com o universal aparecem já em algumas obras anteriores, como no caso de Guerra Peixe, que tentou aproximar a linguagem

dodecafônica ao folclore e Francisco Mignone, quando da sua incursão experimental serial após a morte de Mário de Andrade (RODRIGUES, 2002). Em 1968 Camargo Guarnieri conclui o seu *Concerto Para Piano e Orquestra número 4*, apresentando em seus aspectos texturais um claro ecletismo ante os impasses universal/nacional. No concerto, o piano solista é serial, a orquestra apresenta um acompanhamento em ostinato politonal e as vozes graves apresentam uma melodia tonal (SALLES, 2005). Salles identifica esta obra como

[...] um ponto de inflexão para a pós-modernidade musical no Brasil, como uma conseqüência inadiável ante o impasse representacional atingido pela música erudita [...] uma despolarização entre nacionalismo e vanguarda, talvez uma das primeiras manifestações do pós-modernismo na música brasileira, por parte da ala mais conservadora [...]. (2005, p.168 e 182).

Ripper vê nos concertos para piano e orquestra de Guarnieri uma “[...] gradual sublimação e personalização do elemento nativo” (1997 p.79). Essa personalização atesta ao mesmo tempo um caráter típico pós-modernista de independência de escola.

As primeiras gerações da chamada Escola da Bahia também tiveram uma posição fortemente conciliadora da dicotomia nacional/universal. Em Salvador, a partir do final da década de 1950, já se constituía um movimento renovador ligado à arte contemporânea e às raízes afro-brasileiras, tendo como mentor o suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) e como grande expoente Lindembergue Cardoso (1938-1989). A música desta escola fazia uma síntese entre os elementos da música folclórica brasileira e os elementos técnicos de vanguarda (NEVES, 1977). Para Neves,

Widmer, como seus alunos, assumirá posição de ecletismo consciente e intencional, dentro da politécnica que enriquece seu universo sonoro. Para ele, todos os recursos técnicos que estão ao seu alcance devem ser usados com parcimônia, por escolha de caminho primordialmente expressivo. Widmer se afasta do nacionalismo e do neoclassicismo, mas mesmo sendo um compositor comprometido com a evolução da música atual, não pretende estar na vanguarda que nega os valores do passado. (NEVES, 1977, p. 171)

Segundo Salles (2005), com o golpe de 1964 e com a exaustão mundial da vanguarda a bandeira do movimento Música Nova perde a sua força. O regime militar instaurado dá vazão aos intelectuais de direita e à preservação do patrimônio nacional, apoiando novamente o nacionalismo folclorista e popular. A partir das décadas seguintes o cenário cultural paulatinamente começa a mudar juntamente com algumas diretrizes políticas e educacionais. Até a década de 1970 existia um apadrinhamento para produção e promoção da música de concerto. Nas décadas de

1970 e 1980 buscou-se institucionalizar esta atividade artística e as universidades passam a ser o fomento principal da música nova, apesar de orquestras e outros grupos mais estáveis ficarem sob a dependência de recursos mais tênues do poder público. A intolerância à hegemonia política também causa uma democratização do espaço aos diversos estilos musicais, os artistas de diferentes correntes precisavam se unir para pleitear a captação de recursos frente ao estado, “[...] os compositores tomavam cada vez mais consciência das estratégias necessárias para instaurar um ambiente menos centralizado [...]” (SALLES, p. 164). Uma tolerância maior entre estilos conflitantes começa com esta união de forças, refletindo os dilemas da sociedade civil brasileira durante as décadas de 1970 e de 1980, período de transição da ditadura militar para a democracia, da mesma forma que não se admitia uma ordem totalitária, não se admitia um estilo totalitário. (ARTURI, 1996)

A pluralidade e convivência de estilos nas décadas de abertura política são bem evidentes na III Bienal de Música Contemporânea em 1979, nesta ocasião, o movimento Música Viva completava quarenta anos. Dentre as linguagens representativas, temos a metalinguagem de Gilberto Mendes com sua *Opera Aberta* para cantora, halterofilista e público; o relativismo e imprecisão de *Acronon* e sua esfera de acrílico de Hans Joachim Koellreutter; a aleatoriedade, pontilhismo e micropolifonia das *Interações assintóticas* de Claudio Santoro (obra então com 10 anos na ocasião); o nacionalismo temático em *Seresta* de Camargo Guarnieri (obra com 14 anos na ocasião); o serialismo de *Biosfera* de Marlos Nobre, escrita em homenagem a Bach sem elementos de referência ao nacional. Nota-se a linguagem simples de Henrique de Curitiba com o *Concerto Amabile*, inspirada em Handel com a intenção tipicamente pós-moderna, segundo depoimento do próprio Autor, “[...] de reviver um tipo de música mais simples e direta [...]”, e inclusive com um discurso conciliador: “[...] além das grandes, complexas e eruditíssimas obras nós temos muita necessidade, no Brasil, de um repertório simples, de execução relativamente fácil, para fazer “massa crítica” para que possa oferecer o “trivial diário”, sem o que teremos apenas uma grande música brasileira de prateleira.” (III BIENAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 1979, sem paginação). Este pluralismo estilístico parece confirmar o que José Maria Neves escreveu dois anos antes:

A história da música brasileira do século XX, mostrará o antagonismo permanente, entre o cultivo do intelectualismo racional da arte clássica e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção. (1977, p. 10 e 11).

O depoimento dado pelo compositor José Penalva em 1993 resume muito bem a segunda metade do século XX no Brasil, bem como as mudanças de posição pelas quais passaram a maioria dos compositores:

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num paraíso: cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um cluster, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem eu mesmo entendia - uma música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção. Eu mesmo sou assim: eu preciso da emoção, eu sinto emoção! Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à idéia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta (sic), os recursos usados em direção a este objetivo maior que é a idéia. (PENALVA in FESTIVAL PENALVA II, 2005, p. 7)

Pode-se concluir que a música brasileira de concerto do final do século XX e início do século XXI possui também as características que evidenciam o ecletismo, a comunicabilidade e a convivência de estilos, tendo como chave para o entendimento da passagem do modernismo para o pós-modernismo, o fim do dilema nacionalista, pelo menos nas proporções das décadas de 1950, apesar de ainda estar na memória dos compositores e do público em geral. Quanto à liberdade estilística, especificamente, os compositores estão menos sob os ditames político-ideológicos e mais sob a autoridade do mercado da música de concerto brasileira.

É interessante salientar que apesar de Mario de Andrade condenar a música descritiva, preferindo o conceito de música pura (SALLES, 2005), a representação de elementos extramusicais no nacionalismo confunde-se com a própria representação do nacional: pássaros, florestas, índios, etc. povoam o imaginário de compositores e ouvintes. A geração de Koellreutter, por sua vez, introduz uma música não figurativa, enquanto que nas gerações posteriores e atuais há uma síntese destes elementos abstratos e figurativos. Apesar do generalismo aqui empregado e certo reducionismo histórico, pode-se concluir que o final da dicotomia nacional/universal também representa o convívio dos elementos figurativos da tradição com o abstracionismo das vanguardas.

Tendo como o foco da próxima seção o compositor Harry Crowl, as noções envolvendo principalmente o ecletismo, universalismo e identidade, serão fundamentais na compreensão de sua linguagem.

1.3 HARRY CROWL, UMA LINGUAGEM NO PÓS-MODERNISMO

Há, na minha música, um estado de contemplação no plano mais superficial e uma grande inquietação subliminar. Quando uso formas pré-estabelecidas, essas não são as consagradas sonata, rondó, variação, *passacaglia* etc. Busco formas em obras do século XVIII para trás e que são provenientes, na maioria das vezes, de música religiosa e utilizo a variação contínua. Há sempre uma narrativa que aponta para referências externas, como a literatura, poesia, ou imagens visuais de qualquer natureza. (CROWL apud AMARAL, 2012, p. 42 - 43)

Harry Lamott Crowl Jr. nasceu em Belo Horizonte, em 1958, onde iniciou seus estudos em música. Em 1977 foi para os EUA, onde estudou viola na *Westport School of Music, Westport, Connecticut*, e composição com Charles Jones, na *Juilliard School of Music, Nova York*. A partir de 1984, passou a residir em Ouro Preto, MG, e desenvolveu um trabalho de pesquisa musicológica sobre os compositores mineiros do período colonial, a convite do então Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, tendo sido responsável pela descoberta e reconstituição de várias obras. Em 1993, recebeu uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para estudar composição com Peter Sculthorpe, em Dartington. A partir de 1994 mudou-se para Curitiba, PR a convite da Fundação Cultural daquela cidade, e passou a lecionar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (CROWL, 2011). Como compositor Crowl tem sido muito atuante, inclusive no cenário internacional. Em 2011, além de vários locais no Brasil, teve obras apresentadas em Nova York, Nova Zelândia, Islândia, Reino Unido, Tailândia, Finlândia, China e Dinamarca (ZONTA, 2011).

Crowl é um compositor que se enquadra dentro das características da grande maioria dos compositores brasileiros com algum reconhecimento dentro e fora do país: Musicólogo e professor universitário, possui formação no Brasil e no exterior, também exerceu cargos importantes em entidades representativas como a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e vem exaustivamente promovendo a sua música e assim contribuindo para aumentar o espaço dado à música contemporânea brasileira de concerto.

Crowl situa a sua produção paralelamente a uma geração que inclui Celso Mojola (1960), Flo Menezes (1962), Luiz Carlos Csekö (1955), Chico Mello (1957), Roberto Victorio (1959), Sílvio Ferraz (1959) e Edson Zampronha (1963), alegando uma proximidade maior entre os últimos três pela comunhão na “[...] busca de uma linguagem musical independente [...] e um razoável reconhecimento no Brasil e no

exterior [...]”. Além disso, o estabelecimento de Crowl e estes compositores no cenário nacional da década de 1990 foi simultâneo, por meio das gravações realizadas pelo Grupo Novo Horizonte de São Paulo, criado em 1989 pelo regente e musicólogo inglês Graham Griffiths (CROWL, 2006).

A música de Crowl possui como ponto de partida um serialismo livre de qualquer amarra formal, admitindo a intuição e o acaso. Preponderantemente atonal, incluindo também elementos tonais e modais, seu artesanato, apesar da abrangência técnica, está delimitado esteticamente de forma consciente. Uma música que está longe das amenidades e severidades pós-modernas como o neo-romantismo e a nova-complexidade, respectivamente. Sua obra busca fugir das referências mais imediatas levando o ouvinte por caminhos em constante transformação, quase sempre contrastando texturas singulares com solos de um lirismo sutil. A sua música de câmara, em particular a abordada neste trabalho, tem uma preocupação quase acusmática, buscando o gesto textural abstrato, o timbre inusitado, utilizando formações instrumentais menos tradicionais e, por vezes, lançando mão de técnicas estendidas.

A produção de Crowl pode ser dividida em três fases, podendo-se destacar algumas obras significativas para compreensão de cada fase, segundo o próprio compositor:

- 1º Fase (1977- 1984)

A primeira fase é marcada pela formação e descoberta de uma linguagem pessoal, formada entre os anos nos Estados Unidos e nos anos que se seguiram em Belo Horizonte. Crowl destaca as seguintes obras como emblemáticas deste período: a cantata *Cantiga d'Escárneo* (1979 – Revisada em 2009 - 2011), *Canto, para violino solo* (1981) e *Taghai'urun, para piano* (1982).

- 2º Fase (1985-1997)

A segunda fase tem relação com a pesquisa musicológica do compositor, bem como o universo da região de Ouro Preto, como elementos da música antiga brasileira, portuguesa e a cultura afro-brasileira. Crowl admite a utilização nesta fase de vários recursos, tanto seriais como tonais, modais e aleatórios controlados. Segundo o compositor é o período de consolidação de sua linguagem e as obras significativas são: *Aluminium Sonata* (1985) para violino e piano, o oratório/cantata

Memento Mori (1987) e o *Concerto para Violino, 12 instrumentistas e soprano* (1988). É nesta fase que também tem início o ciclo de obras inspirados nos efeitos de luz e sombra, tema central deste trabalho: *Na perfurada Luz em Plano Austero* (1996), *Umbræ et Lumen* (1993) e *Lumen de Lumine* (1997).

- 3º Fase (a partir de 1998)

É uma fase mais cosmopolita, na qual as perspectivas estéticas se ampliaram, apesar de ainda estarem referenciadas nas características de um ambiente regional, agora o curitibano. Dentre as obras do período, o *Concerto para Clarone, percussão e piano* (1994), a cantata *Turris Ebúrnea* (1999 - 2000) e o ciclo de miniaturas para conjuntos de câmara *Flora Atlantica I, II e III* (2009-2010) são destacados pelo compositor como obras significativas. Neste período se inserem as demais obras do ciclo estudado: *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998), *Aetherius* (2002); *E que Sejam Luminárias, no Céufogoágua...*(2004) e *Tenebrae et Stellæ* (2005).

Algumas obras do início de sua carreira na década de 1980 possuem influência da escola polonesa, especialmente Penderecki, abandonada mais tarde segundo o próprio Crowl,

[...] tentei me aproximar mais da escola polonesa, mas tive uma série de problemas, entre eles a questão formal que, na época, não dominava e também não tinha certeza se queria dominar. Depois que o *Concerto nº1 para flauta* foi estreado pela Odette Ernest Dias e pela Orquestra de Brasília, percebi que o meu caminho era outro, especialmente por que sentia muita atração pelo uso de combinações camerísticas dentro do conjunto sinfônico e as obras da Escola Polonesa para orquestra se baseiam em grandes massas sonoras, que depois de certo tempo começaram a me parecer um tanto pobres e redundantes. (CROWL, 2008).

Dentre os vários fatores que levaram o compositor a desistir deste caminho, um é devido ao fato de sua arte não pretender nenhuma representação de cunho político ou de protesto, pelo menos não pela utilização de meios estéticos, como podemos ver abaixo, numa clara postura de final do século XX,

[...] percebia também que a música de compositores como Lutosławski, Gorécki, Baird e também Penderecki, é claro, só para citar alguns, tinham um conteúdo de protesto muito acentuado. Essa escola surgiu como contraposição ao realismo socialista soviético e às arbitrariedades do regime comunista. Aqui no Brasil, e na América Latina, houve um namoro muito sério entre essa música e a realidade local, na época dominada por ditaduras militares de direita. Apesar de ter testemunhado parte disso, esse não era o meu mundo. (CROWL, 2008)

Após este período, Crowl se volta mais para o universo camerístico: “Aos poucos, vi que o meio no qual me expressava com mais desenvoltura era a música de câmara e, sinceramente, não via na música de câmara desses compositores algo que me atraísse.” (CROWL, 2008).

Quanto a possíveis influências, Crowl admite a de compositores de quem é admirador confesso, como Ives, Villa-Lobos, Schoenberg, Berg, Debussy, Stravinski, Varèse, Messiaen, Lutoslawski, Berio e compositores anteriores ao século XVIII, como os polifonistas portugueses e Monteverdi. Dentre estes, o compositor aponta os três primeiros como referência mais constante. (AMARAL, 2012). Crowl também cita a escola da Bahia: “Os compositores mais contemporâneos de quem eu acompanhei o trabalho e até tentei assimilar alguma coisa foram os compositores da Bahia, especialmente o Lindembergue Cardoso.” (CROWL, 2008).

Notamos ainda em muitos relatos, que Crowl faz menção de alguns nomes e obras de forma pontual, para composição de obras específicas, como em sua Sinfonia para Banda Sinfônica (1991): “[...] Na época, estava bem interessado nas técnicas utilizadas por Messiaen, na *Sinfonia Turangalîla*; por Lutoslawski, na *Sinfonia nº3*; e por Villa-Lobos, no *Choros nº8*.” (Crowl, 2008). Esta parece ser uma prática constante, quase em regime de pesquisa, e por vezes tratam-se de obras distantes do ponto de vista histórico e estético. Na verdade, antes de escrever uma peça, Crowl lida com muitas referências musicais, extramusicais, bem como referências que cercam o seu cotidiano, que de certa forma o inspiram com elementos a serem aproveitados e elementos a serem evitados.

Um exemplo bem característico, e que ajuda a compreender o seu processo de criação, é o relato da composição de sua primeira obra baseada em elementos da música antiga. Crowl cerca-se de várias informações, algumas aparentemente distantes da prática musical, como pretexto para a composição:

A primeira obra que escrevi tentando cruzar elementos atuais e antigos de maneira consciente e definitiva foi quando escrevia a obra *Aluminium Sonata* (1985) para violino e piano. [...] Resolvi usar vários elementos na *Aluminium Sonata*. Primeiro, já tinha notado um problema no meio ambiente que afligia a cidade, que era a poluição causada pela indústria de alumínio situada no município. Depois, tinha em mãos uma sonata para piano e violino de um compositor português do final do séc. XVIII, praticamente desconhecido até hoje, Francisco Xavier Baptista de fatura essencialmente clássica, mas com somente dois movimentos. Lembrei-me também que o compositor inglês do séc. XVII, Henry Purcell, tinha escrito as *Golden Sonatas*. Desse caldeirão todo, numa verdadeira antropofagia, fiz então a *Aluminium Sonata*. Desse ponto em diante, descobri a minha linguagem, que fugia de todos os estereótipos tanto brasileiros quanto contemporâneos. (CROWL, 2008).

Esta nova linguagem tem influencia direta de sua pesquisa musicológica em Minas Gerais,

Na medida em que reconstituía obras do período colonial para poder estudá-las e percebia que havia procedimentos pouco comuns nessas composições, começava a pensar em como me apropriar dos mesmos numa linguagem atual. Já tinha notado que muitos compositores gostavam de partir de corais de Bach, ou do nome do próprio compositor para escrever as suas obras. Foi então que me ocorreu a pergunta: por que ninguém até hoje usou obras antigas brasileiras para criar composições contemporâneas? (CROWL, 2008).

Crowl reconhece que alguns trabalhos já haviam incursionado neste terreno ainda na década de 1980, como *Passos da Paixão* para coro à capela e *Concerto* para piano e orquestra de Willy Correia de Oliveira, além do *Motetos à Feição de Lobo de Mesquita* de Gilberto Mendes, todavia estas obras mais fazem citações de obras de autores coloniais do que propriamente a utilização de elementos de sua música na construção da peça. Não se trata aqui de reconstruir o passado como um Stravinski, mas de obter uma nova síntese pela fusão de elementos históricos descontextualizados, como diria Salles, constituindo num perfeito exemplo que se enquadra nas características da composição pós-moderna.

As obras que se seguiram após *Aluminun Sonata*, e que sedimentaram as técnicas utilizando características da música colonial brasileira foram *Memento Mori* (1987), *Concerto para violino*, 12 instrumentistas e soprano (1988), *Finismundo* (1991), *Sinfonia nº1* (1990-91), *Canticae et Diverbia* (1989), *Jeremia Propheta: Uma Epígrafe* (1992), *Na perfurada luz, em plano austero* (1992-93) e *Umbræ et Lumen* (1993). As duas últimas obras em especial fazem parte do ciclo “luz e sombra”. No quarteto de cordas, *Na perfurada luz, em plano austero*, as linhas de cada instrumento procuram representar os contornos das montanhas de ouro preto sob as mudanças de luz, do amanhecer ao entardecer, valendo-se da variação entre o que Harry Crowl chama de homofonia brasileira colonial e polifonia portuguesa do século XVII (ZONTA, 2001). O próprio Crowl se insere numa classe de artistas que incorporaram de alguma forma as referências antigas brasileiras,

[...] assim como Guimarães Rosa buscou elementos da literatura barroca para a sua literatura, Niemeyer, referências coloniais brasileiras na sua arquitetura, da mesma forma que Glauber Rocha e Júlio Bressane, no cinema, com seus diálogos intertextuais com o barroco e as formas musicais. Também muitos artistas plásticos brasileiros têm dialogado com a arte colonial e outras expressões artísticas, num fenômeno relativamente comum na arte dos últimos 100 anos no Brasil e no mundo. (CROWL, 2008).

Não podemos apontar essa utilização da música colonial brasileira, a princípio, como uma nova forma de representar o nacional, até porque seus elementos estão “diluídos” na linguagem e Crawl tem uma posição francamente universalista, identificada até mesmo na preferência em batizar as suas obras em latim (apesar de podermos ver aqui também uma ligação à funcionalidade religiosa das obras coloniais). Apesar de fazer referência à escola Baiana e ao nome de Villa Lobos, Crawl procura evitar as “[...] células rítmicas de cunho nacionalista [...]” numa clara posição estética que não admite qualquer menção ao nacionalismo nos moldes tradicionais. (CROWL, 2001). Ao falar de nacionalismo, Crawl faz uma crítica social subliminar que vai além dos aspectos estéticos, lembrando que sua raiz está justamente nesta polêmica histórica,

Eu não acredito mais nisso. É uma questão superada. O nacionalismo no Brasil, hoje, é uma coisa ruim, porque, por um lado, há um sentimento muito reacionário e saudosista e, por outro pior ainda, serve para encobrir problemas. Você começa a pegar no pé das questões nacionalistas para não ter que tratar das grandes questões. É uma coisa para a qual vários intelectuais vêm chamando a atenção. [...] Na verdade, eu, como compositor, procuro muito mais uma linguagem pessoal do que uma linguagem nacional. Eu não teria nem como reivindicar nada de nacionalista, pois eu sou uma pessoa completamente desenraizada do ponto de vista afetivo. (CROWL, 2008)

Realmente Crawl se apropria de elementos do seu universo identitário particular, casualmente inserido no Brasil. Não há na sua música nenhuma relação com o legado musical brasileiro nacionalista. Entretanto, mesmo que este interesse pela música colonial brasileira seja algo pessoal, sem nenhum ufanismo, Crawl escreve em 2006 a *Suíte Antiga Brasileira*, uma obra tonal, recriando o passado musical colonial brasileiro. O próprio nome Suíte “Brasileira” ao invés de Suíte Colonial Mineira, por exemplo, denota uma tentativa em dar uma importância histórica, em nível nacional e internacional, e pode ser considerada mais que um exercício de composição, mas uma nova representação do nacional. Crawl esclarece que a obra em questão

É uma releitura de obras pré-existentes. Era um projeto antigo, no qual eu queria fazer com obras do período colonial brasileiro, o que Stravinsky tinha feito em *"Pulcinella"*, ou Respighi em *"Suites de Árias e Danças Antigas para alaúde"*. É uma obra oportunista destinada a ocupar espaços onde não haveria abertura para obras mais ousadas ou numa estética mais complexa. (HARRY apud ZONTA, 2012)

Apesar da citação de *Pulcinella*, não se trata de uma guinada “stravinskiana”, pois não há o abandono da construção de obras dentro da sua linguagem usual. Constitui-se em outra atividade composicional paralela que possui um objetivo,

claramente declarado, de comunicação com um público específico, avesso às linguagens mais ásperas.

Um Artigo de Harry Crowl publicado em 1996 sob o título de *Study on Logic Principles Applied to Musical Composition*, é referido pelo próprio autor como seu método de composição. Em termos gerais, trata-se de uma tentativa de sintetizar os fundamentos técnicos de sua arte, apresentando procedimentos quanto à criação do material composicional básico, uma organização da experiência musical acumulada, na busca de uma linguagem original. No referido artigo, Crowl demonstra os alicerces seriais sob os quais trabalha, mostrando passo a passo como gera a série principal e a grade serial. O compositor também dá indicações sobre a parte harmônica, citando os tipos de acordes e encadeamentos que considera admissíveis na composição. Não há no método um modelo de organização rítmica, sendo um elemento tratado pelo compositor intuitivamente, “O ritmo para mim flui espontaneamente e uso de maneira superficial as modulações métricas. Trabalho sempre de maneira a tornar o ritmo mais solto e um tanto impreciso.” (CROWL, 2002). Mais adiante, especifica no artigo quais peças foram compostas com o método e deixa claro que as regras estão subordinadas ao resultado pretendido. O método especifica alguns pontos de partida, parâmetros que serão transgredidos, conforme os rumos que a composição vai tomando. A organização serial de um primeiro esboço será modificada de forma consciente e conseqüente, claramente numa oposição às obras com um serialismo mais estrito, consideradas por Crowl como “excessivamente lineares, previsíveis e racionais.” (Zonta, 2001, p. 15). Nos depoimentos do compositor percebe-se uma aversão com qualquer estruturação excessivamente formal dos parâmetros, enquanto confere uma importância à intuição, tudo pode acontecer dentro de uma delimitação maleável. Para tanto, Crowl se utiliza de elementos atonais, modais e tonais, admitindo, inclusive, a aleatoriedade de forma controlada. Sua intenção é de um discurso não linear, que evite a previsibilidade:

Raramente a estrutura determina como será uma composição. Somente em obras nas quais busquei uma forma pouco usual do século XVIII [...] Na maioria das obras, utilizo um processo de variação contínua. Tenho uma tendência a guiar o ouvinte por caminhos inesperados como num labirinto. (CROWL apud AMARAL, 2012, p. 43)

Entretanto, há uma preocupação em não fugir demasiado dos elementos que caracterizam a sua linguagem. O compositor salienta o que chama de coerência.

Para Crowl a coerência consiste em não se distanciar de um discurso pré-determinado, de um caminho traçado na idealização de uma obra, e principalmente, manter uma identidade composicional, como ele mesmo diz, “[...] dar uma cara minha pra tudo [...]” (CROWL, 2008).

Abrindo um parêntesis, vale a pena inserir aqui o que o compositor Marlos Nobre (1994), numa tentativa de reunir o emaranhado de estilos da composição atual em duas vertentes distintas, chamou de “linha germânica” e “linha latina”. Cada qual apresenta uma maneira diferente de pensar a obra musical numa visão mais abrangente, segundo Nobre, do que a visão polarizadora “multiserial/pan-tonal”. A primeira linha tem origem na sucessão Wagner - Mahler – Schoenberg, caracterizada pela liberação da dissonância, sendo a obra concebida ainda dentro da concepção formal do passado. A segunda linha vem da sucessão Mussorgsky - Debussy e o primeiro Stravinsky, caracterizada pela liberação da forma musical do conceito de desenvolvimento temático e também do conceito de obra como organização formal. Outra característica da linha latina é a utilização espacial do tempo e de acordes sem função tonal. Crowl se enquadra nesta segunda linha, apresentando uma obra que busca a imprecisão da forma e do pulso, objetivando esta “espacialidade” temporal.

A estrutura, em Crowl, é delineada por um impulso criativo, motivado tanto por sugestões musicais como extramusicais:

Muitas vezes a idéia vem de um elemento puramente musical, como um intervalo entre duas notas ou o timbre de um instrumento. Mas, com freqüência, formo pequenos motivos a partir de nomes ou palavras sugeridos por alguma situação específica. Também, imagens da natureza, de obras de arte ou arquitetônicas, ou mesmo imagens literárias ou poéticas me fazem transpor para o universo sonoro relações abstratas de correspondência entre estes objetos e a música. (CROWL apud AMARAL, 2012, p.32)

É a partir da segunda fase que muitas obras de Harry Crowl possuem este “suporte” (como ele mesmo diz) de fenômenos visíveis, explícitos, na maioria das vezes, nos títulos das composições tais como: *Paisagem de Inverno*, *Imagens Rupestres*, *Lúmen de Lumine*, entre muitos outros. Esta característica parece revelar uma preocupação quanto à comunicabilidade, devido às sugestões que os nomes das obras causam ao ouvinte, bem como a busca de subsídios que construam uma linguagem reconhecível e singular, baseada no universo identitário do compositor.

Apesar de declarar que não tem interesse em agradar o público e até de

sofrer de “uma certa agorafobia”² (CROWL, 2012), o compositor deixa claro esta preocupação com a comunicação, revelando consciência quanto aos níveis de escuta em relação à sua obra,

Sempre tive a preocupação de manter uma percepção da obra que se articula em três níveis: superficial, intermediário e profundo. Ou seja, o nível superficial é uma comunicação mais imediata que pode ser percebida por qualquer ouvinte. O intermediário é a articulação da forma, a qual é necessária uma atenção mais detalhada e requer mais preparo por parte do ouvinte. E o nível profundo só é possível, talvez, com o acompanhamento da partitura ou de uma análise, no qual os elementos sintáticos, como a harmonia, o contraponto, a organização das alturas e timbres, resultantes de harmônicos etc., se revelam. (CROWL apud AMARAL, 2012, p.43-44)

Um conjunto destas obras que se articulam com o visível chama a atenção por estarem relacionadas, segundo o próprio compositor, especificamente a fenômenos de luz e sombra, constituindo o foco principal deste trabalho. São composições em que a forma está condicionada à passagem do dia e da noite, envolvendo aspectos principalmente timbrísticos e texturais na representação de luz, sombra e em menor grau, cor. Ao ser indagado sobre esta relação entre imagem e música, especificamente na primeira obra deste ciclo, o quarteto de cordas *Na perfurada luz em plano austero*, Crowl responde,

Bem, como música é uma linguagem abstrata e tais relações vão invariavelmente mudar de um ouvinte para outro, prefiro usar a idéia do mundo onírico. Quero dizer com isso que não estou preocupado em descrever diretamente coisa alguma. São apenas sugestões para guiar a imaginação de quem frui a obra. Para mim, em alguns momentos, como no início, uso a idéia das várias linhas de montanhas que aparecem nas polifonias complexas que vão surgindo na obra. Os estreitamentos convergentes para uníssonos e oitavas são o desaparecimento das mesmas linhas à medida que o sol vai se pondo, até que se vê apenas uma única linha. Os momentos lentos e em *pp* são a quietude da noite e o sentido perene das montanhas. Os movimentos rápidos representam o dia, o sol a pino, etc. (CROWL, 2001).

É notório acima que, apesar do compositor negar uma simples tentativa de descrição, existe uma relação consciente entre o fenômeno visível e sua gênese musical, o que possibilita e instiga uma investigação desta relação nas demais obras deste ciclo.

A representação do visual em música tem séculos de história e sempre foi mediada pelas convenções estéticas de cada período. Durante o modernismo, houve uma aparente ruptura com qualquer representação extramusical e a música passa a referir-se a ela mesma, como extrapolação do conceito Hanslickiano de

² Agorafobia: do grego *ágora* : assembléia, reunião de pessoas, multidão e *phobos* : medo. (CUNHA, 1997)

música absoluta. A busca de algumas estéticas em romper com a tradição fez a música sair de uma esfera figurativa para um abstracionismo radical, numa procura utópica do som abstraído de seus significados históricos e culturais. Ao abordar o extramusical, e diante de um suposto desejo de comunicação, pressupõe-se que Crowl, assim como outros compositores no pós-modernismo, retomam estes significados, senão, ao menos, promovem a sua reificação. Como podemos ver ao longo do capítulo, é na segunda metade do século XX que uma “abertura” acontece, e os compositores passam a olhar novamente para toda a história da música, retomando uma postura preocupada com a comunicabilidade, gerando novos signos com a mistura do novo com o velho.

Dentro da perigosa generalidade que o conceito de pós-modernidade impõe, seria muito simplista e nada informativo taxar a música de Crowl como pós-moderna, apesar de possuir uma mistura de referências históricas que caracterizariam um ecletismo tanto horizontal quanto vertical, conforme exposto neste capítulo. Entretanto, as características generalizantes do pós - modernismo foram úteis como ferramenta para abordar o cenário da música atual e situar a linguagem do compositor Harry Crowl. No capítulo quatro, uma visão mais detalhada, mostrará a síntese dos elementos constitutivos desta linguagem relacionada à expressão do extramusical em uma dimensão pessoal.

Dando continuidade, abordarei no próximo capítulo a questão do visível na música, emergindo mais especificamente assuntos no que tange a relação da textura como elemento de expressão de luminosidade.

2 MÚSICA, LUZ E TEXTURA

Este capítulo pretende discutir brevemente como a música pode se articular com o visível. Num primeiro momento, lanço algumas abordagens cognitivas e discorro sobre a sinestesia, tomada aqui não só como singularidade neurológica, mas como um fenômeno que relaciona os sentidos, inerente a todo ser humano. Num segundo momento, levanto uma série de estudos envolvendo música, luz e cor ao longo da história, mencionando relações pontuais entre parâmetros musicais e luminosidade. E num terceiro momento, discuto o conceito de textura musical e como esta pode evocar o extramusical, mais especificamente a luz.

Não cabe a este trabalho uma investigação profunda neste vasto assunto, apenas pretendo cercear as idéias mais elementares envolvendo música e luminosidade, indispensável para compreensão dos capítulos seguintes. Utilizo reiteradamente a obra de Yara Borges Caznok, *Música: Entre o Audível e o Visível* (2008), por reunir as questões envolvendo o visível na música de forma abrangente e alinho meu pensamento com o da autora, na afirmação de uma escuta indissociável do visual.

2.1 MÚSICA, EXTRAMÚSICA E SINESTESIA.

A história da música está cheia de obras com intenções descritivas e evocativas. Há inúmeros exemplos de poéticas inspiradas no extramusical utilizando diversos recursos na tentativa de transpor para a música principalmente fenômenos visuais. Segundo Caznok “A audição sempre esteve ligada a visão, o ouvir, na tradição da música ocidental, articula-se ao ver desde há muito tempo.” (2008, p. 20). Mesmo em obras sem uma clara intenção em comunicar diretamente algo alheio ao universo musical, talvez não haja como dissociar os dois universos, qualquer som, se não faz referência prontamente ao objeto que o produz, fará referência a alguma construção mental que o situe. A capacidade da música em evocar o visível, longe de ser apenas um processo mediado pela cultura, parece estar intimamente relacionada aos processos cognitivos:

[...] a informação contida nos estímulos que atingem os órgãos sensoriais se revela freqüentemente incompleta ou ambígua. Nesse caso, o sistema perceptivo deve representar e depois comparar as informações que não estão mais diretamente disponíveis no nível sensorial. Isso é ainda mais marcante no caso da audição, pois os eventos sonoros se sucedem no tempo: a elaboração de uma representação mental se mostra indispensável para perceber sua estrutura, quer dizer, para estabelecer relações entre eventos separados por minutos ou mesmo horas (BIGAND; McADAMS, 1993, sem paginação).

Esta representação mental depende da atuação dos outros sentidos que, mesmo sem um estímulo específico, agiriam de alguma forma em conjunto com a audição. Segundo vários autores (CYTOWIC, 2002; BASBAUM, 2003; CAZNOK, 2008) os sentidos não agem em separado, mas somam forças na construção da impressão do sensível. A sensibilização de um sentido sob o estímulo próprio de outro sentido remete diretamente ao conceito de sinestesia. A palavra sinestesia deriva do grego antigo pela justaposição da preposição *syn* (σύν), denotando união, com a palavra *aisthēsis* (αἴσθησις), que significa sensação (CUNHA, 2001). “A sinestesia é considerada como um fenômeno perceptivo pelo qual as equivalências, os cruzamentos e as integrações sensoriais se expressam” (CAZNOK, 2008, 113). A sinestesia, como idiosincrasia neurológica, permite a pouquíssimos indivíduos realmente experienciarem reais cruzamentos sensoriais. São pessoas que possuem uma fisiologia perceptiva diferente da grande maioria, biologicamente inata e involuntária. Os casos mais raros envolvem mais de dois sentidos, chamados de sinestesia múltipla. A grande maioria envolve visão e audição, mais especificamente o som e a cor. Nem todos os sinestésicos experimentam a mesma correspondência entre sons e cores, mas há uma constância no que se refere à claridade da cor. Segundo Caznok (2008, p.114),

[...] o fator claridade dos matizes parece ser até mais importante que a cor em si, sobre tudo na correspondência com os timbres, os sons agudos são experimentados como claros e os graves como escuros. [...] Aliado a claridade, o parâmetro sonoro intensidade colaboraria para o aparecimento de uma sensação de corporeidade sonora, de volume plástico. Quanto mais forte for um som, maior é a sensação de preenchimento espacial, de luminosidade.

Vários músicos e pintores possuíam, provavelmente, a sinestesia como condição neurológica, tais como Olivier Messiaen, Sibelius, Duke Ellington e Charles Blanc-Gatti. Outros utilizavam idéias sinestésicas em seus trabalhos, embora, possivelmente, não possuíssem essa condição neurológica como Scriabin, Miles Davis, Kandinsky, Paul Klee e Mondrian (DAY, 2007).

Na tentativa de fundamentar e justificar o elemento extramusical, principalmente o visível, seja na escuta, na análise musical, na *performance* ou como ferramenta composicional, alguns artigos tem apontado a sinestesia como um fenômeno não exclusivo dos sinestetas neurológicos (FREITAS, 2009; BRAGANÇA, 2010; BASBAUM, 2003). Tais estudos consideram uma sinestesia, não da mesma forma e intensidade da sinestesia como condição neurológica, mas de qualquer maneira, inata, justificada pela representação cognitiva da música ou simplesmente pelo que seria uma associação natural entre os sentidos. Esta completude do sentir estaria perdida ou inconsciente devido à mediação cultural.

Basbaum (2003, p. 7) considera que

Ao fazer a evocação de um sentido nos termos de outro, como Kandinsky ou Messiaen, [...] sinestetas e não sinestetas parecem ter como referência a mesma experiência cognitiva. Descrevem uma espécie de caleidoscópio dinâmico de sons e imagens abstratas - fogos, fotismos, cores, formas angulares, névoas sensuais - superpondo-se em movimentos diversos, formando como que uma interface de sensações que pode remeter tanto aos sinestetas quanto aos artistas.

Para justificar esta condição sinestética não neurológica, Caznok (2008) menciona as correntes da psicologia que estudam a multisensorialidade. A primeira corrente enxerga o fenômeno da percepção como um somatório das possibilidades plurissensoriais dos objetos em si. Assim um objeto com um atributo de movimento pode evocar tanto sensações táteis como visuais e auditivas. A segunda corrente estabelece a interação entre os sentidos com foco na forma com que os mecanismos de percepção identificam atributos mensuráveis comuns a todos os estímulos físicos: intensidade, qualidade, duração e extensão. Diferentes modalidades sensoriais se combinam para responder a um determinado estímulo. Um som forte, por exemplo, é percebido pela audição e mesmo pela visão que recorre à sensação equivalente à da intensidade da luz. Esta interação entre os sentidos, portanto, seria um primeiro passo para a alusão extrínseca da música, sugerindo que as significações externas passam por associações entre a sensação sonora e outras sensações, como a visual (brilhos, cores, claro/escuro), de movimento (direcionais, circulares, estáticas, velocidade), densidades (denso, rarefeito), peso (leve, pesado) ou texturais (liso, áspero). Mesmo que tais associações nem sempre cheguem a se mostrar conscientes, elas influenciariam a percepção do fenômeno sonoro (BRAGANÇA, 2010).

Cytowic (1995) considera que todas as pessoas são sinestésicas, mas poucas estão conscientemente atentas para a natureza holística da percepção, constituindo em um fenômeno multidimensional, que se apresenta em cada ser humano de forma peculiar e diferenciada. Caznok (2008) baseando-se em Merleau - Ponty, afirma que para a fenomenologia todos somos sinestésicos e que se não percebemos assim é por que o saber científico desloca a experiência, separa os sentidos, abstrai os sentidos do mundo vivido para o mundo concebido.

Seguindo o mesmo raciocínio, Basbaum (2003) argumenta, historicamente, que a civilização passa de um holismo perceptivo, integrando todos os sentidos nas culturas orais, para uma paulatina individualização e autonomia dos sentidos no mundo fragmentário moderno. Esta mudança teria começado a partir da invenção da imprensa de tipos móveis por Guttemberg, em que a relação com o mundo passa a ser mediada pelo texto e o equilíbrio perceptivo da cultura oral dá lugar a supremacia da visão sobre os demais sentidos. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a razão, a ciência clássica e o estado nacional, delineia um observador idealizado, separado do seu próprio corpo, distante da natureza e do universo do qual sistematiza. Ainda segundo Basbaum, a cultura oral permanece imanente até o século XVIII, já o século XIX produz um homem e uma cultura fragmentados. Caznok (2008) reforça esta afirmação ao dizer que até o século XVIII as questões envolvendo o visual na música não constituíam um problema, sendo natural abordar musicalmente elementos externos à música.

É justamente no século XIX, portanto, que questões estéticas problematizam a expressão do extramusical, pondo em dúvida a capacidade comunicativa e evocativa da música. Surge a noção de música absoluta, ligada à música instrumental, que concebe a música como linguagem autônoma, alheia a qualquer referência que não seja ela mesma. A música não apresentaria outros conteúdos que não o sonoro, sua organicidade interna e intra-relações constituem o seu único universo exprimível. Leonard Meyer (1967) ainda divide a corrente absolutista em duas vertentes: formalistas e expressionistas, a primeira apreende a música de forma mais racional e categorizante, enquanto os últimos admitem um relacionamento emocional e afetivo à escuta. Em contrapartida à música absoluta, a música referencialista parte do pressuposto de que a música faz referência a um mundo fora dela, aos sentimentos, imagens, fenômenos da natureza, conteúdos narrativos etc.

A visão formalista é na maioria das vezes relacionada ao nome de Edward Hanslick (1825-1904) e sua obra, *Do Belo Musical* (1854). A sua maior bandeira está na afirmação de que a música é incapaz de comunicar o sentimento, condição então pregada pela estética romântica. Todavia, Hanslick não nega as potencialidades descritivas da música:

A música só pode tentar imitar o fenômeno exterior, jamais o sentimento específico que ela nos provoca. Posso pintar musicalmente o cair da neve, o esvoaçar dos pássaros, o nascer do sol, porque produz impressões acústicas análogas, aparentadas pela dinâmica desses fenômenos. Mediante a altura, a intensidade, velocidade e ritmo dos sons, proporciona-se ao ouvido uma figura cuja impressão acústica tem com determinada percepção visual aquela analogia que pode existir entre sensações de natureza diversa. [...] mas querer representar com os sons o sentimento que provoca em nós a neve que cai, o galo que canta, o relâmpago que lampeja, é simplesmente risível. (HANSLICK, 1992 p. 50-1)

Nussbaum baseando-se nos processos cognitivos afirma que "toda a música ocidental tonal desde 1650, incluindo a chamada música pura, é música de programa, devido ao conteúdo dos modelos mentais que ela motiva serem *layouts* e cenários nos quais o ouvinte atua [...]" (2007, p. 126). Isto remete à questão cognitiva exposta no segundo parágrafo deste capítulo, que expõe a provável impossibilidade de separar o extramusical da música, estando ele ligado à raiz representacional do processo cognitivo.

A estética inaugurada por Hanslick tornou-se praticamente consenso durante boa parte do séc. XX, influenciando a musicologia e mesmo a composição. Nattiez afirma que:

Antes de 1968, eram poucos os compositores notáveis que não tinham aderido à concepção estética da música como "forma em movimento" [...] ou à concepção semiológica da música como 'sistema autotélico', isto é, que se remete a si próprio [...]. Stravinsky afirmava: A música é, por sua essência, impotente para exprimir qualquer coisa. [...] A expressão não foi jamais propriedade imanente da música. [...] Varèse: Minha música não pode exprimir outra coisa senão ela mesma. [...] Boulez: A música é uma arte não significante. (2004, p.9)

Todavia existem contradições nesta postura, tendo em vista que várias obras destes mesmos compositores estão referenciadas por inspirações alheias ao universo musical. Bastaria citar os títulos ilustrativos de várias composições que estimulam a imaginação do ouvinte na formulação de padrões mentais sinestésicos, mesmo que estes títulos, a princípio, sejam oriundos de questões conceituais e não visuais. Qualquer pessoa que conheça algum fundamento de química, não poderia

ouvir uma obra sob o título *Ionization* (Edgar Varèse 1929–1931) sem buscar analogias visuais.

Portanto, concluindo este primeiro sub-item, a música relaciona-se com o além música, não somente na esfera social, cultural, mas na cognitiva, na raiz do fenômeno perceptivo. Assim, apontamos aqui uma percepção musical indissociável à visão, uma escuta ativa, sempre mediada por outros sentidos que participam inevitavelmente na apreensão da música, independente das intenções poéticas. Na sequência, alguns estudos de interesse histórico envolvendo música e luz serão importantes para introduzir os fundamentos desta relação.

2.2 MÚSICA, LUZ E COR

Dentre os vários cruzamentos sensoriais que a música pode provocar na imaginação, aqueles envolvendo as relações com a luz e a cor estão dentre os mais comuns. A simples referência à qualidade sonora remete à luz e às cores, como é o caso dos vários adjetivos timbrísticos: claro, escuro, opaco, brilhante. O timbre é muitas vezes abordado sob a simplificação conceitual como sendo “a cor do som”.

A interface da música com a cor conta com vários séculos de especulações. Desde a antiguidade clássica até os dias de hoje, vários teóricos estabeleceram relações entre as notas musicais e as cores. O fascínio pelo assunto moveu compositores e estudiosos a imaginarem as mais diversas abordagens. Basta dizer que o Dicionário Grove dedica onze páginas ao verbete cor e música (JEWANSKI, 2012).

As primeiras tentativas em estabelecer uma relação entre cor e música são baseadas em empirismos particulares, e costumam relacionar outros parâmetros como pontos cardeais, elementos alquímicos, planetas e até mesmo cartas do tarô, como é o caso de Athanasius Kircher (1601-1680) (JEWANSKI, 2012). Caznok (2008) aponta que a partir do século XVII iniciam-se algumas pesquisas dentro da ciência clássica como o estudo sobre ótica de Newton, relacionando a escala diatônica com o espectro luminoso, embora as relações pessoais, inclusive baseadas na sinestesia neurológica, ainda vão persistir. A grande maioria destes estudos não são coincidentes, por vezes completamente diversos e mesmo contrários. Muitas partem de uma correspondência entre as sete notas musicais com

as sete cores do arco-íris, porém muitas cores intermediárias aparecem, alguns autores recorrem inclusive às misturas e texturas para a descrição da cor como “azul do luar” e “aço brilhante” como é o caso de Scriabin (1872-1915) (TOMÁS, 1994).

É interessante notar que alguns destes trabalhos procuram relacionar não somente cores, mas os matizes claros e escuros, ou relacionar algumas notas ao brilho do sol, ou mesmo incluindo o branco e o negro em suas paletas, o que aproximam algumas destas correspondências ao interesse desta pesquisa, que está mais relacionada com a intensidade luminosa do que a cor em si.

Com exceção de Giuseppe Arcimboldo (1527 – 1593), que relacionou o registro grave às cores claras e o registro agudo às cores escuras, todos os outros teóricos relacionaram cores claras ao registro agudo e cores escuras ao registro grave (JEWANSKI, 2013). Dentre os mais influentes, Marin Mersenne (1588 – 1648), em sua obra *Harmonie Universelle*, relacionou o âmbito vocal às cores: a voz do soprano corresponderia à cor ouro ou vermelho e ao elemento fogo, enquanto a voz do baixo corresponderia à cor preta e ao elemento terra, reforçando a associação de luz ao registro agudo e sombra ao grave. O Tenor foi relacionado à cor branca e ao elemento água, enquanto o contralto foi relacionado à cor azul e ao elemento ar. Segundo Caznok (2008) as analogias encontradas na maioria dos repertórios renascentista, barroco e romântico estão baseadas nas relações de Mersenne. Athanasius Kircher (1601-1680) na sua obra *Ars magna lucis et umbrae*, construiu analogias entre notas musicais, cores e intensidades de luz, e em sua *Musurgia Universalis sive ars magma consoni et dissoni*, estabeleceu relações entre cores e intervalos musicais. Kircher relacionou o uníssono e a segunda menor ao branco, a segunda maior estreita ao cinza e a segunda menor larga ao preto, a terça menor ao amarelo e a terça maior ao vermelho claro, a quinta justa ao ouro (JEWANSKI, 2013). Os intervalos da tríade maior e menor, portanto, teriam cores quentes relacionadas ao sol e a luz.

Em 1704, Isaac Newton (1642–1727) publica *Optiks*, com as sete cores do espectro da luz branca relacionadas ao modo dórico, coincidindo com um sentido crescente das freqüências tanto sonoras quanto visíveis: ré - vermelho, mi - laranja, fá - amarelo, sol - verde, lá - azul, si - índigo; dó - violeta. Baseado na séria harmônica, em 1726 a 1727, Louis-Bertrand Castel (1688-1757) publica três artigos relacionando cores aos sons e explicando a construção do *Clavecin pour lês yeux*, o primeiro de uma série de aparatos inventados pelo homem relacionando som e

cores em tempo real (JEWANSKI, 2013). As escalas cromo-musicais propostas no século XIX, alinharam, com ligeiras variações, o espectro visível à escala diatônica. Scriabin é um dos que quebram com esta tendência, ao propor uma escala baseada no ciclo das quintas e considerada como resultante de sua possível sinestesia (TOMÁS, 1994).

No século XX alguns compositores trouxeram para suas obras a idéia do uso das cores com visões particulares e em nenhum momento coincidentes. (CAZNOK, 2008). É oportuno citar aqui o trabalho do compositor, professor e pianista Vincent Persichetti (1915 - 1987) que na sua obra didática *Twentieth-century Harmony: Creative Aspects and Practice* (1961), relacionou os modos numa gradação que vai do escuro ao claro conforme as notas vão sendo bemolizadas ou sustenizadas respectivamente. Portanto, o modo lócrio seria o mais “escuro” e o lídio o mais “brilhante”.

Um nome incontornável na literatura brasileira, tratando das associações entre cor e música, é Jorge Antunes (1942). Antunes propôs uma tabela "cromofônica" baseando-se em complexos estudos físicos e especulações fisiológicas como a proximidade do nervo ocular ao nervo ótico. Na relação de Antunes, os matizes vão ficando claros à medida que a escala avança para o agudo, e escuros quando vão em direção ao grave (ANTUNES, 1982).

Várias tendências contemporâneas misturam elementos visuais, e particularmente cor, com música numa enorme profusão de obras “híbridas”, tanto dentro da música como das artes plásticas (BOSSEUR, 1999). Entretanto, este universo vai além do projeto para este trabalho. Nesta breve exposição, reuni apenas alguns estudos importantes na relação entre música e cor. Longe de abranger todas as especulações, me ative especificamente àquelas que mais mencionam a questão da luminosidade, sublinhando as analogias mais elementares destas associações. No próximo sub-item entra em foco a textura como parâmetro capaz de evocar o extramusical e, conseqüentemente, luz e sombra.

2.3 MÚSICA, TEXTURA E LUZ

Dentre os vários termos usados para abordar tecnicamente a música, a palavra textura tem uma profusão de cruzamentos envolvendo referências de outros sentidos. Sinteticamente, o termo textura se refere ao resultado vertical e horizontal das relações entre as linhas individuais de uma estrutura musical, que basicamente pode ser dividida entre monodia, homofonia e polifonia (NEWBOULD, 2013), mas o seu significado e sua percepção vão muito além deste reducionismo. Envolvendo tanto uma corporeidade da obra quanto a do ouvinte, intérpretes, compositores e público recorrem freqüentemente a impressões espaciais, táteis e de movimento na tentativa de descrever eventos texturais encontrados em obras musicais. Assim a textura, trama ou tecido musical, pode ser lisa, rugosa, rarefeita ou densa, e ainda ondulante, estática ou brilhante. Estas, dentre outras características, permitem aproximar os processos texturais com outros processos extramusicais que acontecem no tempo. Segundo Ferraz (1990, p.1),

Pode-se pensar a textura também como a “sensação produzida” pelo dinamismo dos elementos presentes em fluxos sonoros específicos. Ela é uma qualidade e pode ser encontrada em parâmetros sonoros complexos: densidade vertical e horizontal, superfície e perfil, dinamismo e estaticidade, sensação de velocidade.

A proposta de Wallacy Berry define a textura, condicionada aos seus aspectos qualitativos e quantitativos,

A textura musical consiste da ressonância de seus componentes, que estão condicionados pelo número e quantidade soando simultaneamente ou em concorrência, e pelas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações e relativa projeção e substancia das linhas componentes ou outros fatores sonoros. (1987, p. 184)

A palavra textura é etimologicamente relacionada aos termos italianos *testura* e *tessitura* (DUNSBY, 2004, p. 226), porém, com um significado bem mais preciso: o registro específico de uma parte vocal ou instrumental. Isso explica a origem de parte do significado de textura, que incluiria a relação quantitativa e qualitativa entre as diversas partes, ou vozes, de uma composição.

A imensa variedade de estruturas musicais são frequentemente reduzidas à uma classificação básica, já mencionada acima: monodia, homofonia e polifonia. A monodia estaria caracterizada por uma única linha melódica, podendo ser somada em uníssono. Em texturas homofônicas, vozes com diferentes desenhos melódicos

movem-se ritmicamente juntas ou, então, ocorre uma organização hierárquica definida entre uma parte, que deve ser destacada, e as outras, que servem de acompanhamento. Na polifonia as partes se movem independentemente, ou em imitação uma das outras, de tal forma que não se pode estabelecer uma hierarquia entre elas. A heterofonia é um tipo muito especial de polifonia, onde todas as partes articulam linhas estruturadas a partir do mesmo material rítmico-melódico (NEWBOULD, 2013).

De acordo com Berry, as texturas, como expostas acima, são resultantes das inter-relações lineares, mediadas pelo conceito de interdependência ou independência das vozes, e constituem apenas um dos aspectos qualitativos dentro de uma análise textural. A interdependência significa a ausência de independência rítmica, melódica ou intervalar entre duas ou mais vozes. Entretanto, deve-se considerar o grau relativo de dissonância/consonância do trecho: em duas passagens diferentes contendo vozes que se movem em uma configuração rigorosamente paralela, uma em oitavas e outra em quintas, a primeira será mais interdependente que a segunda. A interdependência homorrítmica, por exemplo, que caracterizaria uma homofonia estrita, resulta no amalgama das vozes envolvidas, resultando no que Berry chama de um único componente real, formado por mais de um componente sonoro. Trata-se de uma maneira de considerar o número de linhas acumuladas em uma textura, sem perder de vista o resultado qualitativo deste somatório, levando em consideração as suas inter-relações. Em contra partida, numa grande independência rítmica e melódica das vozes, portanto uma polifonia, cada linha seria um componente sonoro e real ao mesmo tempo, dando um resultado qualitativamente diverso do primeiro exemplo, mesmo que o número de vozes seja o mesmo. Berry sistematiza a visualização destas inter-relações empilhando números abaixo da pauta, cada número representa um componente real e o algarismo expressa os componentes sonoros que formam este componente real, como poderá ser conferido nas análises dos próximos capítulos (vide figura 2, p. 50).

O aspecto quantitativo está intimamente relacionado ao conceito de densidade que, por sua vez, está condicionada ao número de componentes concorrentes ou simultâneos pela extensão do espaço que os abrange. A Densidade é definida por Berry (1987, p. 249) como

[...] aquele parâmetro textural, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do “espaço” vertical que os abrange [...] [Este espaço seria o] [...] *campo delimitado pelas ‘linhas’ que traçam as sucessões de alturas dos componentes exteriores combinadas com as duas ‘linhas’ verticais, ou diagonais, que ligam esses componentes às extremidades ‘esquerda-direita’ em algum dado nível da estrutura.*

Silvio Ferraz (1990) chama este espaço de “superfície”, um conceito que se confunde também com o de “envelope”:

A superfície é o parâmetro de complexos mais intimamente relacionado à configuração do bloco textural. Trata-se de uma resultante da conformidade das vozes externas de uma textura. Nela estão em jogo a distância intervalar e as relações intervalares - do ponto de vista melódico - tanto no que tange às vozes que envelopam a textura, quanto na sua distribuição interna - quando se trata de uma textura com mais de duas vozes ou estratos simultâneos. Na análise de passagens ou nuances monódicas, a superfície se manifesta como contorno ou, ainda, como perfil. (FERRAZ, 1990, p.70)

Este espaço, portanto, é bidimensional, delimitado verticalmente pelo empilhamento de linhas e a amplitude das vozes, e horizontalmente, pela duração de determinado trecho musical, já que o número de ocorrências estaria também dependente da velocidade deste trecho. Quanto mais rápido um trecho musical, no qual o número de notas por compasso se mantém constante, maior a sua densidade. Outros parâmetros também influenciarão diretamente no aspecto qualitativo da densidade textural. Além das relações interlineares, como abordado anteriormente, o grau de dissonância, instrumentação, articulação e dinâmica terão grande contribuição na percepção final da densidade textural. Para Berry a “Densidade é um aspecto quantitativo em um espaço de tempo e está diretamente relacionada à dissonância e *coloratura* (instrumentação)”. (BERRY, 1987, p.184). Berry ainda divide a densidade em dois tipos: a densidade-número, sendo o número de ocorrências ou eventos pelo espaço vertical e a densidade-compressão, sendo o número de eventos por âmbito ou tessitura, um acorde fechado, por exemplo, teria uma maior densidade em relação ao mesmo acorde aberto.

Sobre o conceito de espaço e superfície, Leonard Meyer (1996) utiliza a noção de figura e fundo na apreensão de uma textura, também adotando termos oriundos da experiência visual onde fica subentendido uma hierarquia de planos. Uma melodia acompanhada seria uma figura sobre um fundo, o acompanhamento; uma polifonia, várias figuras sem qualquer fundo e uma monodia seria uma figura sem qualquer fundo.

O conceito de espaço da textura, que a princípio tem uma concretude na própria partitura, também é construído mentalmente na esfera representacional cognitiva, conforme foi bordada brevemente no início deste capítulo. Para Nussbaum (2007, p. 82) a escuta musical sugere “movimentos num espaço virtual”. Este espaço ou cenário virtual seria um modelo mental construído pelo ouvinte para representar a música. Da mesma forma, Langer (1980, p. 124) afirma que:

As referências freqüentes ao “espaço musical” na literatura técnica não são puramente metafóricas; há ilusões definitivamente espaciais na música, isto sem se levar em conta de modo algum o fenômeno do volume, que é literalmente espacial, e o fato de que movimento envolve logicamente o espaço, que pode equivaler a tomar-se o movimento de um modo demasiado literal (LANGER et al 1980, p.124).

A concepção espaço-vertical, envolvendo as frequências é, desde o século IX até o XIX, a base da representação mental da música no Ocidente (DUCHEZ, 1951).

Esse espaço conceitual abstrato, onde pode funcionar um sistema de relações, é um espaço imaginário, onde o espírito coloca artificialmente os sons, ou melhor, sua imagem, para separá-los resguardando sua coerência. Ele tira partido, por associação, das possibilidades geométricas de outros espaços cognitivos [...] (DUCHEZ, 1951, p.55).

Este raciocínio remete à hipótese de um mundo mediado pelo texto, conforme discutido anteriormente, conferindo importância ao texto musical como componente fundamental na construção das imagens mentais associadas à música e, sobretudo à textura. Hughes Dufourt chega a afirmar que “a música ocidental só se concebeu como um ato original de criação a partir do momento em que ela submeteu o ouvido ao domínio do olhar” (DUFOURT, 2007, p.2).

Uma noção importante, que remete ao movimento espaço-virtual discutido acima, são as mudanças qualitativas e quantitativas da textura no tempo. Berry (1987) denomina esta dinâmica como progressões e recessões texturais, entendidos como acréscimos e decréscimos na densidade textural, respectivamente. Uma progressão textural é evidenciada por um aumento no número de componentes verticais, na independência das vozes, na complexidade dos eventos, no grau de dissonância e assim por diante. Em decorrência, recessão textural significa a diminuição dos mesmos fatores. Berry chega a relacionar a diminuição da distância em entradas canônicas como fator de complexidade e progressão textural. Por essa razão, um *stretto* terá maior densidade na proporção inversa do tempo decorrido entre as entradas das vozes envolvidas. A sucessão de episódios recessivos ou progressivos no tempo origina o que Berry chama de “ritmo textural”, constituindo-se

em um fator importante para que se possa compreender a função da textura como parte da organização formal de uma obra musical.

Historicamente, a textura sempre esteve em segundo plano na delimitação da forma. Segundo Ferraz (1990) é apenas com *Jeux* (1912) de Debussy que a textura começa a ser pensada estruturalmente. Mais adiante, com compositores como Webern, Ligeti e Penderecki, a textura deixa de ser elemento resultante e secundário para se tornar o foco principal, instaurando uma nova forma de ouvir a música (CAZNOK, 2008, p. 107). De acordo com Mountain (2004) alguns compositores do século XX gradualmente abandonaram a linha melódica e focaram na construção do que na música anterior seria uma textura de fundo, ao ponto de eliminar completamente a noção de melodia. Gradualmente emergiram novos conceitos texturais como *Klangfarbenmelodie*, micropolifonia e *tone cluster*. Com o surgimento da música eletroacústica e uma conceitualização de uma escuta não referente - destruindo a separação cultural entre som musical e ruído - acontecem as experiências texturais mais radicais da década de 60. Dentro destas premissas, Mountain (2004) determina o que chama de uma audição "textural" cuja atenção do ouvinte é atraída para a totalidade da imagem sonora e para interação dos elementos componentes dessa imagem, e não para uma linha individual determinada.

É a capacidade da textura musical em evocar espaço, forma, plasticidade, que faz dela uma grande ferramenta para expressão de cor e mais especificamente neste trabalho, luz e sombra. Da mesma forma que o timbre e a altura de uma nota isolada podem evocar cores específicas ou gradações entre claro e escuro, a inter-relação de várias notas soando concomitantemente multiplicam os meios para esta expressão. A própria condição de superfície da textura pressupõe uma cor que a reveste, um brilho ou uma sombra que se projeta sobre ela ou dela emana. A combinação instrumental que a compõem, a tessitura que ela abrange, a orientação das vozes, o grau de dissonância envolvida, dentre outros fatores, pode resultar em uma textura clara ou escura.

Frente aos pensamentos aqui expostos, parece haver em toda escuta uma inevitável e involuntária experiência visual. Diante desta possível realidade, Casnok questiona se é possível realmente haver uma escuta puramente musical, e argumenta que:

Pensar que algo seja extramusical revela uma concepção divisionista das funções perceptivas, reafirmando tanto o ponto de vista hanslickiano quanto o de teorias referencialistas. É pensar que o “extra” é aquilo que vem se somar aos sons, mas que mantém sua condição de elemento excedente, como se fosse uma incrustação malfeita. [...] Se, no entanto, o ponto de partida for a crença de que a percepção opera de forma plurissensorial, a idéia de que algo seja extramusical se torna incoerente e inútil. (2008, p. 138).

Pela citação acima, compreende-se que os termos: “descrição”, “evocação”, “metáfora”, ou “representação”, talvez não sejam ideais para abordar este assunto, pois indicariam esta ligação “artificial” de algo externo à música, mas que na verdade é imanente à percepção e esta, por sua vez, é indissociável do fenômeno sonoro. Mesmo que este fenômeno aconteça apenas na imaginação do ouvinte ele não perde, em essência, esta plurissensorialidade. A imaginação é a continuidade da percepção, conforme foi apontado nas citações anteriores.

Neste capítulo procurei expor a capacidade da música em evocar o visível como resultado da percepção musical, pensada como sendo sinestésica em essência. Em um segundo momento, abordei as questões envolvendo a luz e a cor como possibilidades deste visível - audível, bem como a especial relação de ambos com a sugestão espacial gerada pela textura musical.

No próximo capítulo alguns exemplos ilustrarão certos recursos utilizados na representação de luz e sombra. Dentre eles o recurso textural aparece de forma importante, seja como fundo seja como principal elemento, e servirá posteriormente para abordar a questão da representação de luz e sombra na obra do compositor Harry Crowl.

3 LUZ E SOMBRA NA MÚSICA OCIDENTAL, UM APANHADO HISTÓRICO

Este capítulo traz alguns exemplos da expressão de luz e sombra ao longo da história da música ocidental. Trata-se de uma visão panorâmica e, invariavelmente, limitada frente ao vasto repertório relacionado ao assunto. Portanto, os exemplos aqui reunidos são pequenos recortes, possíveis reminiscências que podem estar presentes na música de Cowl. Mencionarei brevemente alguns assuntos relacionados à representação ao longo da história, como o figuralismo, a retórica e a música programática, citando vários autores como Bartel (1997), Cano (2006), Nussbaum (2007), Neubauer (2008) dentre muitos outros. Em alguns momentos em que a textura está em evidência, utilizo os conceitos de Wallace Berry (1987), conforme exposto no segundo capítulo e, com menor frequência, sua técnica de análise textural, mostrando as mudanças qualitativas e quantitativas dos processos texturais. Também utilizo alguns recursos próprios para indicar as gradações de luz ao longo dos exemplos.

O início da história da relação entre luz, sombra e música no ocidente, assim como a relação da música com outros elementos extramusicais, está intimamente ligada com a palavra. É o significado do texto e as descrições poéticas que a música se preocupará em evidenciar e ilustrar. É apenas a partir do século XVI, conforme a gradativa emancipação da música instrumental (CANDÉ, 1994), que as relações sem referência textual provavelmente acontecem, utilizando as mesmas soluções derivadas da prática de ilustração textual. A princípio, os recursos utilizados pelos compositores estão na esfera mais elementar, utilizando a frequência das notas e o uso de melismas, para depois passar pelos artifícios polifônicos, cromáticos, harmônicos, retóricos, formais, timbrísticos e texturais.

Na monodia cristã da idade média, o recurso utilizado na ilustração da palavra estava intimamente ligado aos movimentos da melodia e ao simbolismo cristão. Especificamente no canto gregoriano, há

[...] uma lógica do discurso musical, baseada no tratamento melódico da palavra e encadeamento das várias fórmulas melódicas e, por outro, uma lógica extramusical que pretende evocar algo através do significado da própria palavra e de toda a carga simbólica de que a mesma se reveste, segundo o contexto. (GIGA, 1998, p. 349)

As “imagens” que a lógica deste tratamento melódico evoca, tem íntima relação com os primórdios da escrita musical, principalmente a representação

espacial das freqüências. Os primeiros *neumas* eram derivados dos sinais de acentuação: o acento agudo indicava a elevação da voz e o acento grave o abaixamento da voz. Os dois *neumas* fundamentais, dos quais os demais são derivados são o *punctum*, representando a nota mais grave de um intervalo e a *virga*, representando a nota mais aguda. Segundo Cande,

[...] no início do século X, em razão de um curioso sentimento de analogia entre sensações visuais e auditivas, imagina-se colocar os signos em alturas diferentes, conforme correspondam a sons mais ou menos agudos. (1994, p. 206).

Uma das hipóteses recai também sobre os movimentos da regência quiromônica como a “mão guidoniana”, que em combinação com a prosódia latina, podem também estar associadas à definição espacial das alturas (CAZNOK, 2008, p. 56). Dufourt salienta que “A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são mais as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que ocupa cada unidade discreta no seio do sistema de referência.” (1997, p. 181)

A representação espacial das freqüências permite a possibilidade de associações com outros fenômenos espaço-temporais. Assim a associação entre as notas baixas na pauta com o timbre grave, pesado, e as notas altas com o timbre agudo, leve, associam-se a outros adjetivos na descrição timbrística, como escuro e claro, e estes à outras dualidades como inferno e céu, sombras e luzes, lua e sol, etc. Sherman, ao apontar a relação entre os modos eclesiásticos e o âmbito vocal que deveriam ser entoados, fala que

Os oito modos foram então associados a um movimento ascendente da voz, de uma região densa e escura para uma leve e clara, e é esta a linguagem que os escritores medievais costumavam utilizar para descrever a sonoridade da voz humana à medida que sua altura aumenta. Este movimento da escuridão para luz era naturalmente ligado a mais importante e imediata associação que a mente humana faz entre emoção e som musical [...]. (1997 p. 97)

É aqui interessante salientar que a idade média, por muito tempo citada como a idade das trevas, não tinha só uma visão sombria da vida. Para Umberto Eco (2011, p. 20) a idade média é “[...] acima de tudo, a “época da luz”. Baseando-se nas descrições de vários poetas, Eco fala no gosto medieval pela luz, envolvendo a cor, principalmente a cor primária usada nas iluminuras, o brilho dos metais, vitrais, afrescos, etc. O hino cristão mais antigo de que se tem notícia chama-se *phos hilarum*, que pode ser traduzido por “luz jubilosa” (CANDÉ, 1994).

Eco aponta que

Na origem desta paixão pela luz estavam ascendências teológicas de remota fonte platônica e neoplatônica (o Bem como sol das idéias, a simples beleza de uma cor dada por uma forma que domina a escuridão da matéria, a visão da divindade como lume, fogo, fonte luminosa) (2011, p. 21).

Especificamente no canto gregoriano, segundo Giga (1998), encontram-se pequenos episódios correspondendo à ilustração de palavras específicas onde se pode atribuir um caráter descritivo ou evocativo de imagens ou de símbolos. O canto *Psálite Domino* (Cantai louvores ao Senhor) (figura 1), retirado do *Comúnio* do domingo de ascensão, apesar de não mencionar palavras que expressem diretamente luz ou sombra, refere-se simbolicamente ao nascer do sol: "Cantai louvores ao Senhor que sobe ao mais alto dos céus, do lado do Oriente, aleluia!"

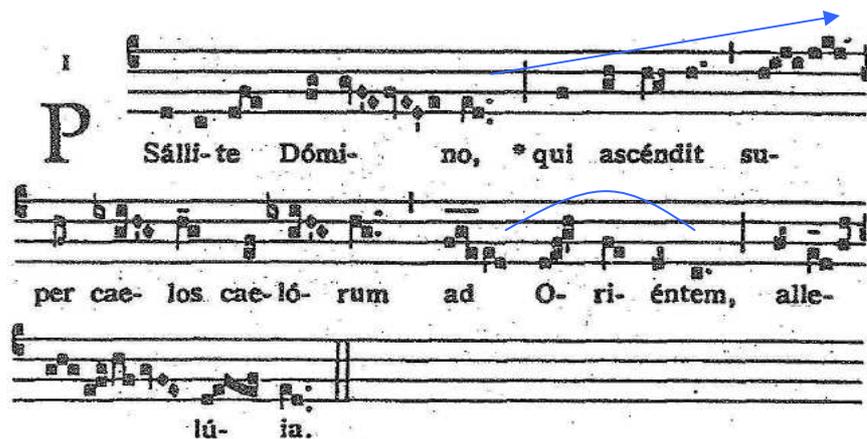


Fig. 1- *Psálite Domino*. Fonte: Giga (1998).

Para Giga (1998) há no texto uma “evocação da ascensão de Cristo nas palavras *qui ascendit super caelos caelorum* (que sobe ao mais alto dos céus), em que a curva melódica atinge a região mais aguda do modo.” Da mesma forma, Giga aponta a curva sobre a palavra *Oriente* (oriente), argumentando que “Na mística cristã, o oriente (nascer do sol) é identificado com o paraíso celeste e com o próprio Cristo. Daí os templos cristãos terem os altares orientados para o nascente.” (GIGA, 1998, p.358).

O início da polifonia, desde os primeiros *organum* até o seu desenvolvimento máximo com os mestres flamencos, está relacionada intimamente ao extramusical. Segundo Candé (1994) há uma associação com a arquitetura românica e,

posteriormente, com a gótica. Ambas seriam uma expressão do desejo de transcendência religiosa.

[...] o rude equilíbrio dos primeiros *organum* evoca as abóbadas e os pilares robustos dos edifícios românicos do século XI, enquanto as esculturas de realismo puro e ingênuo, que animam as fachadas, procedem da mesma inspiração dos versos de Saint-Martial e dos dramas litúrgicos. Mais tarde, os progressos do órgão seguirão a evolução da arquitetura, até os delírios “flamejantes” da Ars nova, passando pelas maleáveis linhas góticas dos condutos e dos motetos dos séculos XII- XIII[...] (CANDÉ, 1994, p. 255).

A diferença na escuridão das construções românicas em contraste com a luz e colorido dos vitrais da arquitetura gótica talvez reflitam uma relação entre luminosidade, espaço e textura polifônica. Caznok (2008) faz uma associação entre o desenvolvimento da polifonia no século XV e o desenvolvimento de questões espaciais, principalmente com a descoberta da perspectiva, a descrição das órbitas dos planetas e o desenvolvimento da arquitetura. O *Magnificat* de Giovanni Gabrieli (1553-1612) para três coros é citado como espacialidade incorporada à música: “[...] a oposição e fusão de timbres e densidades, o deslocamento das entradas imitativas dos coros, os efeitos de eco e os momentos acórdicos do *tutti* abriram para a percepção uma forma de fruição acústica nunca antes experimentada” (CAZOK, 2008, p. 69)

Na renascença as relações entre música e palavra, aliadas a uma maior precisão da escrita musical, levam ao surgimento do figuralismo ou *word painting*. Trata-se da aplicação de determinados gestos musicais, melódicos, rítmicos, polifônicos ou texturais que refletem o significado literal ou figurativo de determinada palavra ou texto do qual a música está relacionada. O termo é mais utilizado para música vocal, embora a música instrumental possa também se utilizar das mesmas técnicas (CARTER, 2013). O gênero de maior expressão do figuralismo renascentista é o Madrigal, apesar de estar presente em diversos outros gêneros vocais, inclusive os religiosos. Os artifícios ou “madrigalismos”, utilizados para corresponder à poesia descrevem desde riachos, pássaros, caçadas, guerras, etc., até conceitos como céu e inferno, utilizando harmonias transparentes e dissonantes respectivamente. Melismas sublinham palavras chaves e os compositores brincam utilizando notas para palavras homônimas como sol (o astro sol), si (sim), mi fá (me faz) (CANDÉ, 1994). Além de elementos descritivos, o sentimento poético se utilizava do “cromatismo”: notas alteradas acarretam a “mudança de cor”, assim como a mudança de sentimentos. O termo italiano “*colore*” designa o procedimento

de variação das alturas de uma melodia por meio de repetições, alterações cromáticas ou ornamentações. Encontrado nos motetos isorrítmicos dos séculos XIV e XV, “[...] esse termo referia-se à prática de diminuir o valor de uma nota branca “colorindo-a” (CAZNOK, 2008, p.26, aspas da autora). Esta prática de “pintar” a nota remete a outra forma de representação, difundida principalmente entre os madrigalistas italianos durante os séculos XVI e XVII, chamada de música para os olhos (*Augenmusik*). São simbolismos para serem vistos e não ouvidos, estando restritos à partitura. Um dos mais comuns explora a diferença entre notas brancas e pretas, aquelas representando o dia, luz, palidez, abrir, e estas representando noite, sombra, escuridão, etc. (DART, 2013) “Johannes Ockeghem (1410-1497), no *Credo* de uma de suas Missas, enegrece as notas na palavra *mortuorum* em sinal de luto.” (CAZNOK, 2008, p.26).

The image shows a musical score for the motet 'La nuit froide et sombre' by Johannes Ockeghem. It consists of two systems of four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in French. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 17 to 20. Below the lyrics, there are rhythmic markings: '4' for the first measure, and '2/1', '3/1', '3/1', '3/1' for measures 2 through 5. In the second system, there are rhythmic markings '2/1', '1/1', '1/1', '1/1' for measures 17, 18, 19, and 20 respectively. Several notes in the vocal lines are circled in blue, indicating specific rhythmic or melodic features. The lyrics for the first system are: 'La nuit froide et sombre couvrant d'obscu-' and for the second system: 'yeux. Puis le jour suivant, au la-beur dui-sant, au la-beur dui-'.

Fig. 2 – *La nuit froide et sombre*, compassos 1 a 5 (noite) e 17 a 20 (dia). Algumas entradas estão em azul. Fonte: International Music Score

Na *chanson* de Orlando de Lasso (1532-1594), *La nuit froide et sombre* (A noite fria e escura), sobre poesia de Joachim du Bellay (1522-1560), tem-se um exemplo de representação de sombra e luz no âmbito do figurativismo renascentista, como pode se constatar na figura 2 na página anterior. Esta peça vocal está dividida em duas partes, a primeira representando noite e a segunda parte o dia. No exemplo apresentado foram colocados apenas alguns compassos de cada parte. Há uma nítida diferença textural entre a noite e o dia, o dia tem uma maior mobilidade contrapontística e a tessitura das vozes é mais alta, o número maior de notas por espaço (compressão) e uma maior independência das vozes confere uma maior densidade vertical em relação à noite. Isso fica evidente pela análise textural, que passa de 2 componentes reais na noite (3/1) para 4 componentes reais no dia (1/1/1/1). Outra característica importante é a diferença no intervalo entre as entradas no estilo imitativo (em azul). Na parte da noite o intervalo médio é de uma semínima, enquanto na parte do dia é de uma colcheia. Segundo Berry (1987) quanto menor este intervalo, maior a densidade da textura.

Segue abaixo o poema de Joachim du Bellay

La nuit froide et sombre

<i>La nuit froide et sombre, Couvrant d'obscure ombre La terre et les cieux, Aussi doux que miel, Fait couler du ciel Le sommeil aux yeux.</i>	<i>Puis le jour luisant, Au labeur duisant, Sa lueur expose, Et d'un tein divers, Ce grand univers Tapisse et compose</i>
--	---

A noite fria e escura Cobre com obscura sombra A terra e os céus, Tão doce como o mel Derrama do céu O sono nos olhos	Depois o dia brilhante Leva ao trabalho Sua luz expõe Com matizes diversos Este grande universo Reveste e compõe
--	---

(Fonte: International Music Score Library)

O poema *Luci serene e chiare* (Luz serena e clara) de Ridolfo Arloti (1600?) foi musicado tanto por Carlo Gesualdo (1560-1613) quanto por Claudio Monteverdi (1567-1643). Ambos, ao contrário do exemplo anterior, utilizaram homofonia sob as palavras *luci* (luz) e *chiara* (clara) (figura 3).

Luci serene e chiare
(Il Quarto Libro de' Madrigali – Ferrara 1596)

Ridolfo Arloti (wirkte um 1600) Carlo Gesualdo da Venosa (1560 – 1613)

Lu - ci se - re - - - ne, e chia - - - re,
FM BbM

Luci serene e chiare Claudio Monteverdi
1567 - 1643

Lu - ci, Lu - - ci se re - ne e chia - re Voi... (h)
DM Gm Am Gm DM GM

Fig. – 3. *Luci serene*, compassos 1 a 5 e 1 a 7. Fonte: International Music Score Library.

Gesualdo ilustra abrindo o acorde de Sib maior na palavra *chiare* com um salto ascendente de terça menor no soprano, enquanto Monteverdi, por sua vez, ilustra utilizando a relação claro/escuro dos acordes maiores e menores. Há uma passagem do DM para Gm na primeira repetição de *luci*. Todavia Monteverdi abre o acorde com um salto ascendente de quarta justa no soprano. Na palavra *chiare*, sai

do acorde de Gm na palavra anterior para DM na primeira sílaba *chia-*, chegando no acorde de GM na segunda sílaba *-re*.

O período barroco, por sua vez, sistematiza o figurismo através da retórica musical juntamente com a teoria dos afetos. Mais além do uso de figuras independentes para a descrição ou ilustração de ideias isoladas contidas no texto, a retórica brindou à música uma grande quantidade de recursos para a organização temporal do discurso, que foi de grande importância no Barroco, levando posteriormente a codificação das principais formas musicais do Classicismo. (CARTER, 2013)

A partir do século XVII, a música aliada aos princípios retóricos e à teoria dos afetos torna-se uma das características mais marcantes do racionalismo e estética musical do período barroco, fornecendo muitos dos conceitos essenciais da prática composicional. “Um afeto [...] consiste em um estado emocional racionalizado ou paixão. Depois de 1600, a representação do afeto tornou-se a necessidade estética da maioria dos compositores barrocos.” (BUELOW, 2013).

De uma forma mais geral, as figuras de retórica com intenção descritiva estão reunidas dentro da categoria *hypotiposis*. Segundo Cano,

Os madrigalimos ou *word painting* são figuras retóricas musicais da classe de *hypotiposis* que foram sistematizados pelos teóricos da retórica musical do Barroco e se referem a momentos especiais de convergência intersemiótica em uma canção em virtude de um processo específico por meio do qual um plano (geralmente a música), coincide, interpreta, corrobora o apoia as características semânticas do outro (comumente a letra)” (CANO, 2001, pg 4 e 5)

A *hypotiposis*, por sua vez, é explicada como uma

[...] classe de figuras retóricas musicais, codificadas pelos tratados de música poética dos séculos XVII e XVIII, por meio dos quais se descrevem musicalmente conceitos e situações extramusicalis, pessoas, coisas e afetos, por meio de processos alegóricos. (CANO, 2000 p. 147 – 163).

Dietrich Bartel (1997, p.307- 309) comenta que a *hypotiposis* é

Uma representação musical vívida de imagens encontradas no texto. [...] Tal representação pictórica da palavra torna-se uma marca da música barroca, encontrada em virtualmente toda composição vocal. Literalmente o termo significa uma imitação ou reprodução. [...] Tanto o uso retórico, como o uso retórico-musical desta figura, reflete uma imagem, em vez de expressar um afeto [...].

Dentro da categoria *hypotiposis*, pode-se especular que as possíveis figuras de retórica que poderiam estar associadas especificamente à representação de luz e sombra, dentre outras, seriam a *catabasis* ou *descensus* para a sombra e a

anabasis para a luz, relacionadas a gestos de descida da melodia para o grave e subida para o agudo respectivamente. (BARTEL, 1997). Outra possibilidade é a *antithesis*, *antitheton* ou *contrapositun* que refere à expressão musical com oposição de afetos, harmonias e material temático (BUELOW, 1980). Bartel aponta outras:

Johann Nucius citou mais de 40 palavras, delineando-as conforme várias figuras de retórica. [...] que organizou em: Palavras afetivas: regogizando-se, chorando, implorando [...] Palavras de movimento e lugar: Levantando, correndo, dançando [...] montanhas, abismo, alturas [...] advérbios de tempo e número: rápido, de vagar, quatro vezes [...] e outras palavras como: “Luz, dia, noite, escuridão”. (BARTEL, 1997, 23- 24)

Outra questão pertinente é a dualidade maior e menor que se instaura no barroco. André Ernest Modeste Grétry (1741-1813), compositor belga e colaborador de Rousseau, declarou que

[...] os sons graves ou bemolizados causam aos seus ouvidos o mesmo efeito que as cores escuras causam aos seus olhos; os sons agudos ou sustenizados, ao contrário, causam um efeito semelhante ao das cores vivas e trinchantes. Entre estes dois extremos, encontram-se todas as cores que, em música, são o mesmo que em pintura [...]. (COTTE apud KAZNOK p. 43)

No retrospecto histórico, a redução de oito ou mais modos para apenas dois ocorreu de forma gradual, concluída na obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), onde Johann Mattheson (1681-1764) lista os modos maiores (*dur*) e menores (*moll*) para todos os 12 semitons dentro da oitava cromática. (Hyer, 2013). Com o fim do modalismo renascentista, pode se supor, a princípio, apenas duas facetas bem definidas envolvendo o modo maior e menor, que estariam relacionados respectivamente a aspectos luminosos e sombrios, devido à associação imediata ao caráter alegre e triste. Mattheson menciona que:

Aqueles que pensam que todo o segredo está na terça menor ou maior e então acreditam que todas as tonalidades menores (*moll*) são, falando de modo geral, necessariamente tristes e que, ao contrário, todas as tonalidades maiores (*dure*) são alegres, não estão de todo errados; apenas não chegaram ainda muito longe em suas investigações. (MATTHESON apud CARPENA, p. 230).

Se referindo a aspectos da *performance*, Johann Joachim Quantz (1697-1773) orienta que

Geralmente o modo maior é mais usado para exprimir o que é mais alegre, ousado, sublime, e o modo menor para a expressão do patético, melancólico e terno. A melancolia e a ternura são expressas por intervalos cerrados e ligados, e a audácia por notas breves articuladas, ou aquelas formando saltos distantes [...] “A boa execução deve ser variada. “Luz e sombra” devem ser usadas constantemente. [...] (Quantz, 1752, p.11-27).

Na cantata pascal BWV 6: *Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget*. (Fica conosco, pois a tarde cai e o dia se encerra) de J.S.Bach pode-se encontrar algumas figuras de retórica acima citadas relacionadas à representação de luz e sombra. Na primeira parte do coral de abertura, a frase *denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget* (pois a tarde cai e o dia se encerra) aparece várias vezes em *catabasis*, tanto nas vozes como nos oboés (figura 4).

The image displays a musical score for the opening chorus of Cantata BWV 6. It features multiple staves for voices and oboes. The lyrics are: "uns, denn es will A - bend wer - den und der Tag hat sich". Blue arrows are drawn across the vocal and oboe parts, indicating a catabasis (a downward melodic movement) in the phrase "denn es will A - bend". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. At the bottom, there are figured bass notations: 7, 4c, 2, 6, 6, 5, 7, 6, 5, and the signature "B.W.V. 6".

Fig. 4 – Cantata BWV 6, coral de abertura, compassos 24 a 28. Vozes: oboé 1, 2, oboé de caça, violino 1 e 2, viola, coro e baixo contínuo. Fonte: International Music Score Library.

Na ária para contralto *Bleib, ach bleibe unser Licht, Weil die Finsternis einbricht* (Fique, ah, fique sendo nossa luz, que as trevas não prevaleçam), a frase que encerra a ária está em *anthitesis*, tendo o início da palavra *finsternis* (trevas) descendente e, subitamente, ascendente, indicando a não prevalência das trevas (figura 5).



Fig. 5 – *Cantata BWV 6*, ária *Bleib, ach bleibe unser Licht, Weil die Finsternis*, parte de contralto, compassos 107 a 113. Fonte: International Music Score Library.

A *anabasis* pode ser vista na ária seguinte, *Dein göttlich Wort, das helle Licht* (Que tua palavra divina, essa radiante luz), quando o soprano canta *helle licht* (radiante luz). Além das notas ascendentes no soprano o motivo escalar do oboé reforça a subida até a luz (figura 6).

Fig. 6 - *Cantata WBV 6*, ária *Dein göttlich Wort, das helle Licht*, compassos 32 a 35. Vozes: oboé, soprano e baixo contínuo. Fonte: International Music Score Library.

A ornamentação da palavra *scheinen* (brilhar) na área do tenor *Las das Licht Deines Worts uns heller scheinen* (Deixe que a luz de tua palavra brilhe para nós), também evidencia um tipo de *hypotiposis* (figura 7).

Fig. 7 - *Cantata WBV 6*, ária *Las das Licht Deines Worts uns heller scheinen*, parte do tenor, compassos 34 a 36. Fonte: International Music Score Library.

No século XVIII, a representação do visível continua intimamente relacionada à noção de arte como imitação da natureza, porém de uma natureza idealizada, excluída de seus “defeitos” (LUCAS, 2009, p. 30). No estilo clássico, a textura musical predominantemente mais homofônica, seguindo a tendência estilística da “*noble simplicité*” é frequentemente descrita como sendo leve e “clara” quando comparada ao estilo barroco (DAHLHAUS, 2013). Um sensível aumento dos

contrastes dinâmicos, além de novos timbres como o advento do clarinete, permitiram uma maior “paleta” sonora na representação de luz e sombra. É no classicismo que as formas puramente instrumentais, e mais especificamente a sinfonia, despontam como território de intenções descritivas. Bastaria citar aqui a Sinfonia Pastoral de Beethoven como paradigma destas intenções que, segundo Schafer (2001), é uma maneira de trazer a paisagem para dentro da sala de concerto, um fenômeno decorrente das mudanças sociais ocorridas no século XVIII, que criaram novos espaços para música.

O oratório de Joseph Haydn, *Die Schöpfung*, (*A Criação*), escrito entre 1796 e 1798 é um exemplo do contraste entre luz e sombra no classicismo. Escrito para vozes solistas, coro e orquestra, o oratório celebra a criação do mundo conforme descrito no livro do gênesis bíblico. A primeira parte, *Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde* (No princípio deus criou os céus e a terra) descreve a criação da luz e em seguida a terra, os corpos celestes, o tempo, etc., conforme as palavras do livro do Genesis capítulo 1, versículos 1 ao 4. No prelúdio inicial, *Die Vorstellung des Chaos* (A representação do caos), um largo em dó menor escrito em forma sonata, Haydn representa o caos com cordas em surdina e dinâmica *pp* predominante. Ao final do prelúdio, um recitativo no baixo solo anuncia o primeiro versículo: “No início Deus criou o céu e a terra, e a terra era sem forma e vazia”. Após um gesto descendente nas cordas em tonalidade menor, segue a segunda parte da frase: “e havia trevas sobre a face do abismo” (*und finsternis war auf der fläche der tiefe*) (figura 8).

Recitativo, baixo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

and dar - knes

Fig. 8 – *A Criação*, recitativo, compassos 12 a 14. Fonte: *International Music Score Library*.

Na continuação, o coro responde em *pp*: “e o espírito de Deus pairava sobre a face das águas, e Deus disse: faça-se a luz e a luz se fez”. Sobre a última palavra *Licht*, (luz) uma surpresa: um súbito *tutti* em C maior e em fortíssimo (figura 9).

The image shows a page of a musical score for 'A Criação' (The Creation), measures 27 and 28. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in Eb, Trumpet in C, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has the lyrics 'und es ward licht' with 'licht' circled in blue. The Alto part has dynamics 'pp' and 'ff' marked. The Tenor part has the lyrics 'und es ward licht'. The Contrabass part has a circled 'ff senza sordini' marking. The Trumpet in C part has a circled 'ff' marking. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes in the second measure.

Fig. 9 - A Criação, compassos 27 a 28. Fonte: *International Music Score Library*.

Este momento criou uma sensação no público, quando da primeira apresentação em Viena. De acordo com um contemporâneo de Haydn:

[...] no momento em que a luz irrompeu pela primeira vez, alguém teria dito que raios ofuscaram os olhos do compositor. O encantamento da eletrificada platéia vienense era tamanho, que a orquestra não pode prosseguir por alguns minutos. (apud JAGER, 2007, p. 22)

Como conseqüência da emergência e independência dos gêneros puramente instrumentais do classicismo, a música programática romântica supre uma necessidade comunicacional com o público, gerada pela ausência do texto na música pura. Para Neubauer,

A separação da palavra nas formas puramente instrumentais do classicismo não foi total, permanecendo uma narrativa, um discurso subentendido. Mediante a rotulagem de música absoluta, o ouvinte entendia que não havia um texto associado, porém o ouvinte adicionava um conteúdo *a posteriori*. (2008, p. 47).

Este comentário, explicaria os apelidos dados a algumas obras após a sua publicação. De interesse para este trabalho podemos citar a sonata “ao luar” de Beethoven e o quarteto “amanhecer” de Haydn.

Para Neubauer (2008), a linguagem que desaparecera na música instrumental retorna no século XIX de várias formas, como mudança nos discursos sobre música, a utilização da língua vernácula na ópera nacional e o poema sinfônico. Dentro da tradição musical os elementos gradualmente adquiriram um significado simbólico. Segundo Mathieu Schneider (2008) as respostas para as questões descritivas na música, principalmente no poema sinfônico, não estão somente nas obras em si, mas também nas origens da música descritiva, principalmente em Beethoven (especificamente o poema sinfônico) e no figuralismo.

A partir do século XIX, a música que estava ligada à representação da natureza e dos afetos, passa a expressar imagens oníricas, alucinações e experiências subjetivas pessoais, tendo o poema sinfônico como o gênero puramente instrumental mais representativo desta estética descritiva. Embora o manifesto deste gênero esteja, originalmente, sob a bandeira da expressão dos sentimentos individuais, o seu desenvolvimento, principalmente no romantismo tardio, tenderá para aspectos puramente descritivos. Enquanto Franz Liszt considerava o poema sinfônico como uma criação autêntica, traduzindo impressões e experiências da alma e não meramente uma simples transposição de outra forma de arte, no caso o libreto, Richard Strauss (1864- 1949) faz uma descrição do conteúdo programático construindo toda uma linguagem particular dentro da obra

(SCHNEIDER, 2008). Em relação ao texto ou programa, Caznok considera ingenuidade atribuir apenas a função de “ajudar” o ouvinte a reconhecer as passagens descritivas.

O programa tem por objetivo indicar, de certo modo, a jurisdição intelectual da obra e servir de preparação das idéias e sentimentos que nela pretendeu personificar o músico. [...] Sua existência se deve a um anseio mais profundo da alma romântica: o encontro total entre compositor e ouvinte. (CAZNOK, 2008, p. 98)

A *Sinfonia Alpina (Eine Alpensinfonie)* (1915) de Richard Strauss não tem um poema específico como libreto, mas suas 22 partes são ordenadas cronologicamente contendo “cenas” descritivas. A obra é uma narrativa de um dia completo nos Alpes Bávaros, começando com *Nacht* (noite) *Sonnenaufgang* (nascer do sol) e terminando com *Sonnenuntergang* (Por do Sol) *Ausklang* (Final) e *Nacht* (noite). A Noite de Strauss abre com um uníssono em si bemol *pp* nas cordas, trompas, fagote e clarinetes, seguido de um movimento escalar descendente em Bb menor nas cordas, fagote e clarone. Nas cordas, com surdina, cada nota da escala permanece soando, conforme vão surgindo, de duas em duas, a começar pelos primeiros violinos, seguidos pelos segundos violinos e assim, sucessivamente, até o contrabaixo, criando um efeito de descida e escurecimento, com uma densa textura devido à dissonância do acorde resultante (figura 10).

Fig. 10 – Sinfonia Alpina, Noite, compassos 1 a 12. Fonte: *International Music Score Library*.

Quando a noite começa a dar lugar ao dia, o movimento inverso acontece. A partir do contrabaixo, as vozes deixam a nota do acorde e passam para um motivo em tercinas, que vão se empilhando gradativamente à partir do baixo (figura 11) até chegar ao segundo e primeiro violino, numa densidade número crescente.

The image displays two pages of a musical score for 'Sinfonia alpina', measures 13 to 25. The score is arranged in a grand staff format with five systems of staves. The instruments are: I. Viol. (vierfach), II. Viol. (vierfach), Br. (vierfach), Violonc. (vierfach), and C.-B. (vierfach). The music features a prominent triplet pattern that starts in the double bass (C.-B.) and gradually moves up the instrument list, becoming more complex and dense in each successive instrument. Blue arrows are drawn across the staves to indicate the 'luminosity' or density of these patterns, showing a clear upward trend from the bottom to the top of the ensemble.

Fig. 11 – Sinfonia alpina, compassos 13 a 25. Fonte: *International Music Score Library*.
As setas em azul indicam o grau de luminosidade. Idem para o restante das figuras

No marcador 5, com alta densidade número nas cordas e independência das vozes, flautim e oboé são introduzidos com um intervalo de quinta justa, formados por uma semicolcheia e uma mínima. Sobre esta mínima, o soar do *Glockenspiel* em

unísono evocaria o primeiro raio da manhã? Este motivo (quinta justa) aparece no restante das madeiras e nos metais (evocam a aurora por chegar?) (figura 12).

5 Allmählich ein wenig bewegter.
(II. muta in III. gr. Fl.)

2 kl. Fl.

3 Hob. I. II. III.

Heckelph.

Es-Clar.

8 Fag. I. II. III.

Contrafag.

4 Hörner (F) (B)

4 Trpt. (B) (Es)

Glockenspiel

(3 Soli)

I. Viol. (vierfach)

II. Viol. (vierfach)

Br. (geteilt)

Violone. (vierfach)

C.-B. (geteilt)

5° J (luz)

Luz

2
2
11
1
1
1
4
2
2
2
2

Fig. 12 – Sinfonia Alpina, marcador 5. (notas do compasso anterior aparecem na flauta e oboé). Ao lado, componentes reais e sonoros médios do trecho. Fonte: *International Music Score Library*.

Após a introdução inicial com o motivo da noite, a densidade quantitativa e qualitativa avança gradativamente com a inclusão paulatina de mais notas no espaço do compasso. A relativa independência das vozes em alguns momentos (heterodirecional e heterorítmicas), como evidente no último exemplo, também contribui para o aumento da densidade. Os motivos vão gradativamente se tornando escalares ascendentes (figura 13).

The image shows a page of a musical score for 'Sinfonia Alpina, marcador 5'. The score is written for a full orchestra and includes parts for (3 Soli.), I. Viol. (vierfach), II. Viol. (vierfach), Br. (geteilt), Violonc. (vierfach), and C. - B. (geteilt). The music is in 6/8 time and features a dense, ascending melodic line in the strings and woodwinds, with a crescendo marking.

Fig. 13 – Sinfonia Alpina, marcador 5. Fonte: *International Music Score Library*.

O crescendo chega ao ápice no marcador 7 sob a indicação *Sonnenaufgang* (nascer do sol), em Lá maior e em *ff*, com uma textura predominantemente homofônica e homorítmica. As cordas em trêmulo compensam o recesso qualitativo homofônico. Os instrumentos no registro agudo, junto com os metais da percussão conferem um caráter brilhante. A melodia, que é idêntica ritmicamente à da introdução, apesar de ser descendente, tem outro caráter devido ao desenho intervalar e tonalidade maior (figura 14).

Sonnenaufgang.
Festes Zeitmaß, mäßig langsam.

(7) (8)

Kl. Fl.
 I.
 3 gr. Fl.
 II, III.
 3 Hob.
 I, II, III.
 Heckelph.
 Es-Clar.
 2 B-Clar.
 Baßclar.
 (B)
 I, II.
 3 Fag.
 III.
 Contrafag.
 4 Hörner.
 (F)
 (B)
 4 Trpt.
 (C)
 4 Pos.
 I. Baßtuba.
 I. Pauker.
 Glockensp.
 Kl. Trom.
 Becken.
 2 Harfen.
 I. Viol.
 (geteilt)
 II. Viol.
 Br.
 Violonc.
 (geteilt)
 C-B.

8
4
12
2
1
3

Fig. 14 – Sinfonia Alpina, marcador 7. Fonte: *International Music Score Library*. O quadrado azul mostra a densidade média do trecho com apenas 6 componentes reais se comparado aos 11 componentes da figura 12.

Na virada do século XVIII para o XIX acontece uma revolução estética, em que a música instrumental pura, até então tida como inferior, passa a ser considerada como uma forma de arte modelo não somente entre os demais gêneros musicais, mas dentre todas as artes (NEUBAUER, 2008).

[...] pela primeira vez na história da estética ocidental uma arte abstrata assume o pináculo dentre todas as formas de arte [...] Todas as artes passam a aspirar à condição da música, isto quer dizer que a sua sintaxe, a articulação e combinação de elementos, passam a dominar a semântica, o conteúdo do todo e de parte de um trabalho. (2008, p.45)

Mais tarde o impressionismo nas artes plásticas será constantemente comparado com o impressionismo musical. Lockspeiser (1962) lembra que o crítico de arte Camille Mauclair, contemporâneo de Debussy sugeria que,

A Luz é utilizada pelos pintores impressionistas da mesma forma que um tema musical é sinfonicamente desenvolvido. [...] As paisagens de Claude Monet são na realidade, sinfonias de ondas luminosas e a música do senhor Debussy, baseada não em uma sucessão de temas mas sobre valores relativos de sons em si, tem uma notável semelhança com essas pinturas. Ela é constituída por manchas impressionismo sonoras.(MAUCLAIR apud LOCKSPEISER, 1962, p.34)

É impressionante o número de adjetivos referentes à luminosidade e cor nos textos sobre a música de Claude Debussy, bem como nos textos do próprio compositor. A existência de uma possível relação entre as suas intenções e a dos pintores impressionistas, bem como a sua ligação com a poesia simbolista, é o que parece mover estas analogias.

Para os pintores impressionistas, a cor não é uma realidade permanente na natureza, as tonalidades mudam constantemente com a luminosidade, a linha não existe, é uma abstração criada pelo homem, as sombras não são pretas nem escuras, são luminosas e coloridas, as cores se contrastam e se influenciam reciprocamente (BATISTONI, 2008).

Os neoclássicos defendiam o princípio da forma linha, isto é, a forma obtida pelo desenho, os românticos o da forma cor, isto é, a forma obtida com o colorido. Os impressionistas criam a “forma-luz” isto é, a forma obtida pela vibração luminosa das cores. (BATISTONI, 2008, p. 100)

O movimento impressionista se tornou presente na arte especificamente nas obras de Joseph Turner (1775-1851). Sua obra *Chuva, Vapor e Velocidade* (1844), foi considerada uma precursora da pintura impressionista (figura 15). Seus trabalhos têm uma qualidade misteriosa luminescente, com formas vagas, sugerido o que viria a ser as principais características dos pintores franceses.



Fig. 15 – Turner, Joseph. *Chuva, Vapor e Velocidade* (1844).

Críticos chamaram o trabalho de Turner de "imagens de nada", e "vapor colorido" (HALFORD, 1984). A influência de Turner sobre Debussy é inquestionável segundo Halford (1984). Em 1891, quando Turner era quase desconhecido na França, ele foi mencionado duas vezes em cartas de Debussy, uma vez superlativamente como o "o mais fino criador do mistério em arte" (HALFORD, 1984, p. 2). Esta indefinição refletida na mistura de cores, tons e sombras nas obras de Turner são colocados paralelamente a ambigüidade tonal em Debussy. Da mesma forma a sua aproximação com a poesia simbolista tem as mesmas pretensões evocativas, uma representação da natureza imprecisa, baseada em referências oníricas e simbólicas, evitando uma narrativa direta e objetiva, dando lugar a uma imaginação participativa de quem frui a obra. (BARBOSA, 2009, p.141). Para Carpeaux (1999), Debussy escolhe

[...] imagens evocativas, mais próximas da imaginação e do sonho. Essas imagens sonoras que serão bastante freqüentes em sua obra, não se limitariam a reproduzir a natureza em si, mas sim as correspondências entre natureza e imaginação. Torna-se importante ressaltar que a música de Debussy – apesar de seus títulos poético-literários como "La mer", "La Cathédrale Engloutie" – não pode ser classificada como música ilustrativa, música programática; trata-se de poesia puramente musical, estados sonoros onde as impressões são vagamente delineadas. (1999 p. 272)

Esta aparente contradição no pensamento de Debussy – que é contra a *mímesis* direta e programática e ao mesmo tempo sua música é inspirada em referências extramusicais - está baseada, segundo Barbosa, 2009, não na representação da natureza em si, mas numa representação do que a natureza tem de mistério e ausência de representação,

Quero para a música, uma liberdade que ela possui mais que do qualquer outra arte, não se limitar a reproduzir a natureza de forma exata, senão as correspondências misteriosas que existem entre a natureza e imaginação. (DEBUSSY apud BARBOSA, 2009, p. 142)

Barbosa conclui que Debussy não faz alusão direta ao objeto pictórico, nem busca sua reprodução reconhecível, pretende apenas introduzir o ouvinte em um determinado ambiente, em uma atmosfera, e para tal recorre à evocação de imagens.

Dentre as obras de Debussy mais significativas envolvendo o visível, os três *Noturnos* para orquestra (1893-1899) são um exemplo da realização do pensamento do compositor abordado acima. Inspirados em impressões visuais e imaginárias, tiveram influência direta da pintura e constituem um exemplo de representação de cor, luz e sombra.

Os *Noturnos* originalmente tiveram seu início como *Trois scènes au crépuscule* (1892), inspiradas em poemas de Henri de Régnier. Este tríptico sofreu várias transformações até resultar na partitura final dos *Noturnos* para orquestra em três partes: *Nuages* (nuvens), *Fêtes* (festivais) e *Sirènes* (sereias). Debussy relata em uma de suas cartas que os *Noturnos* seriam “como um estudo sobre tons de cinza em pintura” (LOCKSPEISER, 1962), provavelmente se referindo a *Nuages*.

O noturno é um gênero cujo surgimento se confunde com o do pianoforte no século XVIII. É uma peça que sugere noite, possui um caráter mais calmo e meditativo, mas não invariavelmente. (BROWN; HAMILTON, 2013). Segundo Young, 1968, seja pela narrativa, seja pela estruturação da peça, Debussy não segue este caráter. Segundo o próprio compositor:

O título *Noturnos* deve ser interpretado aqui em geral e, mais especificamente, num sentido decorativo. Por conseguinte, não se destina a designar a forma usual do noturno, mas sim todas as várias impressões e os efeitos especiais de luz que a palavra sugere. (DEBUSSY, apud HALL, 1983, p. 3).

Provavelmente os *Noturnos* foram inspirados na obra do pintor norte americano James McNeill Whistler (1834-1903) (BOTSTEIN, 2001). Whistler procurava batizar seus quadros com termos musicais, um conjunto de pinturas de

1870 foi intitulado de Noturnos (Figura 16). São estudos de luz e sombra, na grande maioria monocromáticos em tonalidades cinza ou âmbar, que exibem impressões de paisagens e objetos com imagens fugidias e silhuetas, muito semelhante às pinturas de Joseph Turner.



Fig. 16 - Whistler , James McNeill. *Nocturne: The River at Battersea*, 1878.

Debussy revela as suas intenções evocativas sobre cada um dos Noturnos, segundo Barbosa (2009), através de carta, e segundo Hall (1983), seriam notas de programa:

“*Nuages*” é o aspecto imutável do céu com a marcha lenta e solene das nuvens, concluindo em uma agonia cinza, docemente tingida de branco. “*Fêtes*” nos dá o ritmo vibrante e dançante da atmosfera e seus *flashes* repentinos de luz. Há também o episódio de uma procissão (uma visão deslumbrante e fantástica), que atravessa a cena festiva e torna a emergir. Mas o fundo permanece o mesmo: o festival com sua mistura de música e poeira luminosa fazendo parte do ritmo cósmico. “*Sirènes*” descreve o mar e seus ritmos incontáveis e em seguida, entre as ondas prateadas pela luz da lua, ouve-se a música misteriosa das sereias, que riem e passam adiante. (DEBUSSY apud Hall, 1983, p. 3-4)

É em *Nuages* que a evocação de luz e sombra é mais evidente, “uma agonia cinza, docemente tingida de branco” que remete o ouvinte à multiplicidade de tons e brilhos que as nuvens podem exibir. Várias suposições podem ser feitas aproximando o conteúdo musical às palavras do compositor na tentativa de apontar as evidências de representação tanto de sombra quanto de luz.

O motivo do início, em semínimas, seria o andar vagaroso das nuvens, a sucessão de intervalos descendentes confere uma cor escura ao motivo. Este motivo sofrerá mudanças ao longo da peça, tanto no desenho melódico quanto diferenças de ataque e articulação que, junto com sutis combinações timbrísticas, vão mudando o resultado textural (figura 17).

The image shows a musical score for two parts: 2 Clarinettes Si b (top staff) and 1^{er} et 2^e Bassons (bottom staff). The music is in 4/4 time and consists of four measures. The melody is a descending line of semibreves. The dynamics are marked as *pp très expressif* for the first two measures and *ppp* for the last two measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fig. 17 – *Nuages*, compassos 1 a 4. Fonte: *International Music Score Library*.

A textura em *Nuages* é predominantemente homofônica e homorrítmica, os recessos e progressões texturais evocariam o volume e a plasticidade dinâmica das nuvens. Os momentos puramente cordais absolutos de Debussy, sem ligação funcional harmônica tradicional, evocam sucessão de cores e reforçam a predominância do parâmetro textural da peça.

Dois temas curtos sobre a textura estão em primeiro plano na peça: o tema A realizado pelo corne inglês e o tema B realizado pela flauta e pela harpa. O tema A está em Bm e inicia com um gesto rápido ascendente, seguido de um lento descendente. Possui um trítone que, somado ao timbre do instrumento, confere um caráter misterioso e escuro ao tema. Sua primeira aparição é seguida dos violinos no registro agudo em *pp*, primeiramente contendo uma terça maior e, depois, uma terça menor que, junto com o rufar do tímpano em *ppp*, evocam, respectivamente, luz e sombra no mesmo “cenário”, característica recorrente em *Nuages* (figura 18).

FL.

COR ANG. *expressif* *p* Tema A (sombra)

CL. *pp*

1^{er} et 2^e BOIS *pp*

CORS *pp*

TIMB. *tr* *pppp* Tímpanos (sombra)

Violinos no agudo (luz) 3ªM

3ªm (menos luz)

Div. en 6

Fig. 18 – *Nuages*, compassos 5 a 10. Fonte: *International Music Score Library*.

Após este início, as próximas duas aparições do tema A serão respondidas pelas trompas com um trítono descendente seguidos pelas cordas graves com uma

quinta justa descendente, reforçando a justaposição de um clima sombrio e luminoso ao mesmo tempo (figura 19).

The image shows a musical score for three parts: COR ANG. (top), CORRS (middle), and velles (bottom). The key signature is one sharp (F#). The COR ANG. part has a blue oval around the first measure labeled "Tema A (sombra)". The CORRS part has a blue oval around measures 22-24 labeled "Tritono (sombra)", with dynamics "p >" and "3º". The velles part has a blue oval around measures 22-24 labeled "5ª (menos sombra)", with dynamics "pp >".

Fig. 19 – *Nuages*, compassos 22 a 24, (violinos e violas foram omitidos).
Fonte: *International Music Score Library*.

A luminosidade em *Nuages* é proporcional a densidade textural, registro e consonância. Há um momento em que um crescendo na dinâmica, em movimento ascendente, sugere um aumento gradativo de luminosidade. Este crescendo culmina num compasso de maior densidade número, com o motivo do início em todas as vozes envolvidas, sendo bruscamente interrompido de *f* para *pp*, com uma textura rarefeita, permanecendo apenas as cordas com o motivo inicial da peça em *pizzicato* e com o retorno do tema A (figura 20).

Mais luz

4

MATTS

COR AND

f

Tema A (sombra)

3

CL

f

BONS

f

CORS

1^o

3^o

f

4

menos luz

f

pp

pp

pizz.

pp

f

pp

pizz.

pp

f

pp

pizz.

pp

f

pp

pizz.

pp

Div.

pp

Fig. 20 – Nuages, compassos 42 a 45. Fonte: *International Music Score Library*.

O tema B ocorre em uníssono entre flauta e harpa, em F# pentatônica, o que dá ao tema B um caráter brilhante. Aparece pela primeira vez sob um longo acorde de D#m nas cordas separadas em 13 vozes, este acorde de D#m é dividido por um curto G#M. A combinação dos timbres da flauta e da harpa com os agudos das cordas reforçam o momento luminoso (figura 21).

The image displays a musical score for the piece "Un peu animé" at measure 7. The score is arranged in a system of staves. At the top, the title "7 Un peu animé" is written. The first staff is for the 1st Flute (1^{re} FL.), marked "1^o" and "très expressif". The second staff is for Clarinet (CL.). The third and fourth staves are for the 1st and 2nd Violins (1^{er} et 2^e Violons). The fifth and sixth staves are for the Harp (HARPE), with the instruction "(Sol b, Réb, Lab, Mib, Sib)". The seventh staff is for the 1st Violin (1^{er} Violon), and the eighth and ninth staves are for the 2nd Violin (2^e Violon). The tenth and eleventh staves are for the 1st and 2nd Violas (1^{er} et 2^e Violas). The twelfth and thirteenth staves are for the 1st and 2nd Cellos (1^{er} et 2^e Violons). The fourteenth and fifteenth staves are for the 1st and 2nd Double Basses (1^{er} et 2^e Contrebasses). The score is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The key signature is F# major (three sharps). The time signature is 4/4. The tempo is "Un peu animé". The score is divided into two systems. The first system shows the flute and harp playing the melody of Tema B (Luz) in unison, circled in blue. The second system shows the strings playing a long D#m chord, also circled in blue, with the label "D#m (menos luz)". The label "G#M (mais luz)" is placed above the string staff in the second system. The label "Tema B (Luz)" is placed above the flute and harp staves in the first system.

Fig. 21 – Nuages, marcador 7. Fonte: *International Music Score Library*.

Ao final da peça, a flauta executa um fragmento do tema B seguido da resposta em trítono pelas trompas e terça menor descendente pelo violino 1 e pelas cordas graves, a dinâmica vai para *ppp* e Debussy mistura *pizzicato* nos violinos e rufar de tímpanos (“agonia cinza, docemente tingida de branco”) (figura 22).

The image shows a musical score for the final six measures of 'Nuages' by Debussy. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for 1st Flute (SOLO), Horns (Sourdines), Timpani, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is annotated with blue circles and text highlighting specific musical features:

- Encore plus lent**: A tempo marking above the flute part.
- Variação do tema B (luz)**: A blue annotation above the flute part, indicating a variation of theme B.
- Trítono + tímpano (sombra)**: A blue annotation pointing to the horn and timpani parts, indicating a tritone and timpani roll.
- 3º m (menos sombra)**: A blue annotation pointing to the violin and cello/bass parts, indicating a third minor interval.

The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and articulations like *pizz.* and *Sourdines*.

Fig. 22 – *Nuages*, últimos 6 compassos. Fonte: *International Music Score Library*.

Alexander Scriabin (1872 - 1915), estabeleceu relações entre notas e cores baseado no ciclo das quintas e no espectro luminoso. Sob a influencia de filosofias místico-religiosas, dentre as quais a teosofia de Madame Blavatsky e a antroposofia de Rudolf Steiner, sua obra possui algumas características seminais que marcarão a estética da música no século XX como a ambigüidade tonal e nova harmonia. (CAZNOK, 2008). Tomás (1993) aponta que Scriabin sofreu também a influencia do filósofo místico Wladimir Soloviev. Para Soloviev, o “Belo encontra-se na natureza, e

a função da arte não é imitá-la, mas dar continuidade a ela [...] o belo deve então agir, para transformar o ser físico em um ser espiritual.” (TOMÁS, 1993, p.49).

O compositor comungava de certa forma com o conceito wagneriano de “obra de arte total” (*Gesamtkunsterwerk*), almejando a fusão de filosofia, religião e arte. Neste sentido Tomás aponta que “Assim como Wagner, Scriabin era incapaz de considerar a música como música pura, referencializada nela mesma”. (1993, p.54).

Scriabin acreditava na possibilidade da música ser mediadora de experiências mágicas e místicas. A sua quinta sinfonia, intitulada *Prometheus, O Poema do Fogo* - escrita entre 1908 e 1910 para grande orquestra, piano, órgão, coro e teclado luminoso (*tastiera per luce*)³ - seria um ritual, uma catarse místico religiosa, que transportaria o intérprete do tempo físico real para um tempo mítico, transcendente (TOMÁS, 1993). A linha superior da partitura, nesta obra, está reservada para o teclado luminoso, aonde se vê duas vozes: a inferior corresponde a mudanças de coloração/matiz que ocorrem de tempos em tempos, “simbolizando a respiração do cosmo”, enquanto a superior indica a coloração correspondente ao centro harmônico no qual se encontra a orquestra. (CAZNOK, 2008, p.45). Scriabin relacionou também um significado textual para cada tonalidade, assim o dó é vermelho intenso e o seu significado é “vontade humana”, o lá é verde, significando “Matéria!”. (TOMÁS, 1993). O coro não canta um texto, apenas vocalizes. Segundo Caznok (1993), Scriabin também relacionou as vogais às cores. A partitura orquestral possui várias indicações que sugerem estados psíquicos e imagens evocativas. A partir da análise da seqüência destas indicações, alguns autores sugeriram narrativas descrevendo a história de Prometheus (TOMÁS, 1993). Muitas destas indicações expressam luminosidade:

Compasso 1: *Brumeux* (enevoado, brumoso)

Compasso 67: *Trè animé, étincelant* (mais animado, brilhante)

Compasso 145: *Limpide* (límpido)

Compasso 239 : *Avec un splendide éclat* (com um esplêndido clarão)

Compasso 339: *Étincelant* (brilhante, reluzente)

³ Um instrumento idealizado por Scriabin, que emitia luz colorida conforme a relação entre notas e cores estabelecida por ele. Foi utilizado pela primeira vez em 1915 quando da estréia de Prometheus em Nova York. (TOMÁS, 1993).

Compasso 405: *De plus em plus lumineux et flamboyant* (mais e mais luminoso e reluzente)

Compasso 415: *Flot lumineux* (onda luminosa)

Compasso 427: *Flot lumineux* (onda luminosa)

Compasso 435: *Aïgu, fulgurant* (penetrante, fulgurante)

Compasso 468: *Avec un éclat éblouissant* (com um clarão ofuscante)

Compasso 526: *Flot lumineux* (onda luminosa)

Compasso 534: *Flot lumineux* (onda luminosa)

A obra vai paulatinamente do escuro (*Brumeux*) em direção à luz ofuscante (*Avec un éclat éblouissant*). A indicação do compasso 405 (*De plus em plus lumineux et flamboyant*) parece não indicar um trecho específico de 15 compassos até a próxima indicação, mas a intenção até o final da obra. A partir do compasso 415 dois ciclos acontecem, formados cada um por dois momentos de onda luminosa (*Flot lumineux*), o primeiro ciclo termina com um clarão ofuscante (*Avec un éclat éblouissant*) e o segundo com o acorde final. Apesar da obra não trazer mais nenhuma indicação luminosa a partir do compasso 534 (a última onda luminosa), os 69 compassos restantes caminham gradativamente para um apoteótico acorde final que seria, por comparação, o momento mais luminoso da obra, um tutti em *fff*, com todas as madeiras em trinado, cordas e percussão em trêmulo, coro e órgão, talvez o momento *flamboyant* (flamejante) de Scriabin.

No início da peça em *pp*, sob a indicação *Brumeux*, há uma baixa densidade textural se comparado ao restante da peça. Segundo Tomás (1993), este início representa o caos inicial, as cores do teclado luminoso são Lá, cor verde, representando terra e Fá#, azul brilhante, representando criatividade. A figura 23 mostra a textura das cordas em trêmolos (representando a névoa?).

The image shows a musical score for the beginning of Scriabin's *Prometheus*, measures 1 to 13. The score is for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It features tremolos in the strings and dynamic markings like *pp*, *f*, and *pp*. The tempo markings are *Lento*, *Brumeux*, *M. M.*, *piú lento*, *a tempo*, and *avec mystère*. The score includes the instruction *div. sur la touche* and *pp* markings.

Fig. 23 – *Prometheus*, compassos 1 a 13. Fonte: *Edition Russe de Music* (1911)

A onda luminosa (*Flot lumineux*), como pode se ver na figura 24, é um efeito crescente da densidade em pulsos, somando dinâmica, mudança timbrística, movimento ascendente e acréscimo de notas.

62 **44** flot lumineux

17 12 20 14

45 aigu, fulgurant

18 21 22

Fig. 24 – *Prometheus*, marcador 44, (as cordas foram omitidas). Em azul o número de notas do piano por compasso. As setas indicam a intensidade luminosa ao longo do trecho. Fonte: *Edition Russe de Music* (1911)

São quatro momentos de onda luminosa. A primeira onda possui 4 compassos e a segunda onda 7 compassos em metro ternário, a terceira onda possui 5 compassos e a quarta onda 8 compassos em metro binário. As ondas estão separadas por outros episódios musicais, mas se complementam na medida em que a próxima é sempre uma dilatação da anterior. A figura 24 mostra a terceira onda: Um motivo ascendente em semínimas é iniciado com os clarinetes, clarone e corne inglês e continuado pelas trompas e fagote, primeiramente *pp* < *mp*, depois *p* < *mf* e finalmente *pp* < *f* com o aumento da frase e entrada do oboé e da flauta em registros mais agudos. As cordas acompanham homorritmicamente em *trêmulo* desde o início e com a mesma dinâmica dos sopros. Enquanto o prato rufa acompanhando a dinâmica em pulsos, o piano solista faz uma seqüência de motivos ascendentes em quiálteras de 5 a 8 notas. Conforme aumenta a dinâmica o número de notas aumenta e vice versa. O aumento da densidade textural no piano, juntamente com a dinâmica em pulsos e o movimento ascendente evocariam a onda luminosa, que no exemplo específico, termina na indicação *Aigu, fulgurant* (penetrante, fulgurante). O teclado luminoso tem como nota inferior o Mi, cor azul do luar representando sonhos do céu azul (TOMÁS, 1993) e uma grande variação de cores na voz superior.

Mais a frente, após o primeiro ciclo de onda luminosa, aparece a indicação *Entincelant* (reluzente), coincidindo com o efeito timbrístico brilhante resultante da flauta e flautim em uníssono com o *campanelli* (*glockenspiel*) (figura 25).

66

49 animé. M.M. ♩ = 104. etincelant. de plus en plus large. M.M. ♩ = 52.

Luce

Fl. Picc.

Fl. I.

Camp.

Fig. 25 – *Prometheus*, marcador 49. Fonte: *Edition Russe de Music* (1911)

São várias as gradações de dinâmica e densidade na obra. Uma das indicações relacionada à luz, *Avec um éclat éblouissant* (com um clarão ofuscante), marca o início de um crescendo de 32 compassos, de *f* a *fff*, cuja densidade vai

aumentando gradativamente com motivos ascendentes até um *tutti* em *fff*, sob vários trinados, trêmulos e rufar da percussão. O teclado luminoso durante o crescendo, tem como cor preponderante o F# (Azul brilhante ou violeta – coincidindo com as frequências mais altas do espectro luminoso) (figura 26).

The image shows a page of a musical score for the opera *Prometheus*. The page number is 71. The score is for measures 4 to 9 after marker 52. The instruments listed on the left are: Luce, Fl. Picc., Fl. I. II., Fl. III., Ob. I., Ob. II. III., Cor. Ingl., Cl. I., Cl. II. III., Cl. Basso, Fag. I. II., Fag. III., and Cont. F. The score is written in G major and 2/4 time. A blue circle highlights the section starting at measure 52, labeled 'Tutti fff (luz)'. The score shows a crescendo in dynamics and a shift in timbre.

Fig. 26 – *Prometheus*, (madeiras) compassos 4 a 9 após marcador 52.
Fonte: Edition Russe de Music (1911)

A orquestração durante os séculos XVII e XVIII procurava o equilíbrio numa disposição adequada dos timbres, a instrumentação era subordinada à harmonia. No século XIX, inicia-se uma valorização do timbre, que irá culminar, no século XX, com uma música onde a harmonia estará subordinada ao efeito do timbre (CAZNOK, 2008). A segunda escola de Viena teve estreita relação com a questão timbrística. Bastaria citar a orquestração feita por Anton Webern (1883 - 1945) da *Ricerca* número dois da *Oferenda musical* de J.S Bach em que Webern reparte a melodia em vários timbres que se alternam continuamente. A terceira parte do opus 16 de Schoenberg, *Cinco Peças para Orquestra* de 1909, intitula-se "*Farben*" *Mäßige Viertel* (Sol da manhã no lago, "cores"), e consiste em uma gradual mudança de timbres sob um mesmo acorde central. Trata-se de um exemplo do que Schoenberg intitula "*Klangfarbenmelodie*", ou melodia de timbres. Basicamente, dois grupos instrumentais revezam suas sonoridades sob apenas um acorde: O resultado é uma textura de coloração dinâmica (GRIFFITHS, 1995). Esta atenção ao timbre na segunda escola vienense, embora já esteja latente em Debussy, inaugura um

abstracionismo que, junto com a atonalidade, desloca a representação na música - até então condicionada pela relação entre seus parâmetros tradicionais - para uma representação dela mesma, sem referências extramusicais, passando de uma *mimesis* figurativa para uma materialidade, para uma atenção à sonoridade que vai condicionar a música no século XX (CHASIN, 2013).

Olivier Messiaen (1908-1992) é um compositor singular no que diz respeito à relação entre cor e música na segunda metade do século XX. Segundo Guigue, “[...] a sua técnica composicional, ecoa e prolonga diretamente as intuições radicais de Debussy, ao mesmo tempo em que as consolida por meio de um maior formalismo.” (2000, p. 20). Sua relação de amor com a música confunde-se com o seu amor pela luz dos vitrais coloridos das catedrais parisienses, com o misticismo católico e com os pássaros (SAMUEL, 1994). Conhecido sinesteta neurológico, Messiaen não só enxergava cores a partir de sons, mas também formas e texturas associadas. Comumente seus relatos são muito detalhados: “[...] topázio amarelo, chrysoprase verde brilhante [...]” (DWORAK, 2011, sem paginação). Estudos de Jonathan Bernard (1986) apontam que a relação entre som e cor não é fortuita ou simbólica em Messiaen e que o compositor compõe a partir de sua sinestesia.

Sua poética musical está estruturada relacionando cores não a notas específicas mas aos seus modos de transposição limitada e aos acordes deles derivados. Messiaen procura orientar em alguns prefácios de suas obras a relação de cada modo utilizado e as cores específicas, no intuito de guiar o intérprete e revelar as cores relacionadas. É manifesto a sua intenção de comunicar estas cores: “Estou convencido de que se pode transmitir isso (cores) para o público ouvinte” (BERNARD, 1995 p. 203). Ao explicar os modos de transposição e as cores, Messiaen expõe a sua percepção de sinesteta com os extremos escuro e claro:

[...] quando eu movo o mesmo acorde uma oitava acima, a mesma cor é reproduzida sombreada de branco, isto quer dizer, mais clara. Quando eu movo o mesmo acorde para uma oitava abaixo, a mesma cor é reproduzida sombreada de preto, isto quer dizer, mais escura. (MESSIAEN apud SAMUEL, 1994, p. 64).

Este relato vai de encontro ao uso das altas frequências dos pratos suspensos, tão presentes em *Éclairs sur l'au-delà* (Luzes do além) (1991). Uma característica marcante em algumas obras orquestrais é a exploração ao máximo dos timbres metálicos da percussão, resultando em efeitos “brilhantes”. No último movimento da obra supracitada, *Le Christ, lumière du Paradis* (Cristo, luz do

paraíso), três triângulos de tamanhos diferentes em trêmulo acompanham um lento painel cordal homorítmico do início ao fim. Porém, a representação de luz e sombra na música de Messiaen parece ir mais além destes recursos.

Nos relatos de Messiaen há uma profusão de cores em descrições delirantes, mas, apesar de cores escuras e claras aparecerem, não há uma dialética entre sombra e luz envolvendo às cores de forma específica. Ao que parece, pelo menos textualmente, esta dialética pode estar relacionada também com outros parâmetros. No terceiro movimento do *Quarteto para o fim do tempo* (1941) - uma obra seminal na associação entre ritmo, cores e pássaros – intitulado, *Abîme des oiseaux* (abismo dos pássaros), para clarinete solo, Messiaen declara no prefácio:

O Abismo é o tempo com a sua tristeza, com a sua lassidão, os pássaros são o oposto do tempo, eles representam o nosso desejo por “luz”, pelas “estrelas”, pelo “arco-íris”, por “vocalizes jubilosas”. (MESSIAEN, 1941, sem paginação).

Apesar destas declarações, principalmente no tangente à luz, possuírem um significado simbólico - usando a luminosidade como metáfora da transcendência religiosa e não propriamente se referindo à representação da luz como fenômeno físico - elas expressam uma dualidade importante no pensamento de Messiaen representada entre tempo x pássaro, entre tempo x além do tempo, entre abismo x luz, e talvez entre sombra e luz. Segundo Mouce, o livro do apocalipse, no qual o Quarteto é inspirado, expressa a dualidade entre “o presente, que é temporal e do mal; e o que há de vir, que é atemporal e perfeitamente justo.” (1998 p. 62). O terceiro movimento, mostra o contraste entre estes dois opostos, o abismo, a lassidão do tempo representado pelo andamento lento e regular do clarinete sob as indicações: Lento expressivo e triste, *desole* (desolado) em contraste com os trilos, as coloraturas rápidas e irregulares dos pássaros, num registro mais agudo sob as indicações: *Presque vif, gai, capricieux* (Vivo, alegre, caprichoso) e ainda *Ensoleillé* (ensolarado), *brillant* (brilhante). A textura, portanto, possui alta densidade número (horizontal) com o pássaro e baixa com o tempo. A dinâmica acompanha o caráter de cada parte, piano para o tempo e forte para o pássaro, Messiaen coloca uma nota sol longa do ppp para ffff por três vezes, sempre antes do aparecimento dos motivos do pássaro, indicando que a dinâmica possivelmente pode estar relacionada nesta representação (figura 27).

Clarinette en Si b

Lent, expressif et triste (♩ = 44 env.)
p (désolé)

sombra

Sans presser, progressif et puissant
ppp cresc. molto

Presque vif, gai, capricieux (♩ = 126 env.)
f (ensoleillé, comme un oiseau, très libre de mouvement)

sombra para luz

luz

Pressez brillant

Fig. 27– Quarteto para o fim do tempo, terceiro movimento, compassos 1 a 20.
Fonte: Editions Durand & C. Paris

Pode-se deduzir, nos relatos do próprio Messiaen, que as partes mais luminosas e coloridas do quarteto estão no segundo e sétimo movimento. No segundo movimento, intitulado *Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps* (Vocalize do Anjo que anuncia o fim do tempo), Messiaen relata: “A primeira e a terceira partes (muito curtas) evocam o poder deste poderoso anjo, um arco-íris sobre sua cabeça [...]”. No sétimo movimento, *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps* (Folhas do arco-íris, pelo anjo que anuncia o fim do tempo): “O anjo aparece em pleno vigor, especialmente o arco-íris que o cobre. O arco-íris, símbolo da sabedoria, paz e toda a vibração luminescente e sonora.[...] Estas

espadas de fogo, esta lava azul-laranja, estas estrelas repentinas [...]” (MESSIAEN, 1941, sem paginação).

The image displays a musical score for the first and third parts of the Quartet for the End of Time, second movement. The score is arranged in systems, each containing vocal parts (soprano, alto, tenor) and piano accompaniment. The first system is marked with a 'C' and 'Presque vif (♩=104 env.)'. The second system is marked with an 'H' and 'Presque vif (♩=104 env.)'. The third system is marked with 'Modéré (♩=54 env.)'. The score includes dynamic markings such as *cresc. molto* and *fff*, and the instruction *fulgurant, pressez ce trait*. Blue annotations highlight specific passages and include the words 'luz' and 'Sombra'.

Fig. 28 – Quarteto para o fim do tempo, segundo movimento, primeira parte (marcador C) e terceira parte (marcador H). Fonte: Editions Durand & C. Paris

Como relatado acima, no segundo movimento temos a localização do anjo (primeira e terceira parte), a figura 28, acima, mostra uma hipótese do que seria a representação do anjo. Os cinco compassos a partir do C, correspondem à representação na primeira parte do movimento e os cinco compassos a partir do H, correspondem à segunda aparição na terceira parte do movimento. É curioso notar a escala modal ascendente na primeira parte e descendente na segunda parte, ambas em uníssono, num crescendo de *p* para *fff* e seguidas de trinados. Esta possível metáfora do arco-íris será levada a conseqüências mais radicais no que tange a trêmulos, registro agudo, trinados e escalas ascendentes e descendentes na VII parte com “o anjo a todo vigor”.

Constata-se, nos exemplos citados ao longo deste capítulo, que os elementos utilizados na expressão de luz e sombra correspondem, respectivamente, às dualidades: agudo e grave, agitação (trinados, coloraturas, melismas, andamentos rápidos) e tranqüilidade (notas longas, andamentos lentos), timbres claros e timbres escuros, orientação ascendente e orientação descendente das frases, tonalidades maiores e tonalidades menores, consonância e dissonância, dinâmica forte e dinâmica fraca. Na maioria das vezes, estes parâmetros estabelecem muito claramente oposições e contrastes que permitem apontar precisamente onde está a sombra e a luz, aproximando o conteúdo musical ao discurso sobre a obra. Quanto à textura, esta responde ao somatório destes mesmos elementos que, afinal, a compõe. Porém, aliar um aumento da densidade textural com o grau de luminosidade na tentativa de estabelecer uma correspondência direta não é tão simples. Apesar de alta densidade número estar relacionada à luz, baixa densidade número pode estar relacionada tanto à sombra quanto à luz, dependendo dos aspectos qualitativos texturais, como no caso da homofonia representando luz em Gesualdo, Monteverdi e Debussy. Da mesma forma, a representação da noite em Strauss, possui uma alta densidade qualitativa devido à combinação de instrumentos graves e dissonância.

Um procedimento que é comum nos exemplos são as progressões texturais representando um aumento gradativo de luminosidade. São crescendos dinâmicos e de densidade, com orientação ascendente, que conduzem a um clímax que representa o ápice luminoso, como podemos ver em Strauss, Debussy e Scriabin. Este ápice muitas vezes é marcado por uma redução na densidade textural, uma diminuição que pode ser tanto quantitativa (notas longas, portanto menor

compressão) quanto qualitativa (tonalidades maiores, consonância, maior amplitude, registro agudo). Os melhores exemplos são o nascer do sol de Strauss e o acorde final de Scriabin. Concluindo, há uma abrupta mudança na textura que aproveita este contraste de densidades para causar a impressão de “abertura” de “luminosidade”.

Este capítulo abordou uma parte ínfima deste universo da representação de luz e sombra. Seria necessário um estudo mais amplo, incluindo outros gêneros musicais importantes como a ópera e a música sacra, bem como um número maior de compositores para poder fazer qualquer generalização. Entretanto, pode-se dizer que, neste voo panorâmico, as ferramentas expressivas foram compartilhadas por muitos compositores, num processo histórico cumulativo. O simples ascender da melodia medieval indicando um movimento para a luz está em todos os outros exemplos deste trabalho. O que muda é a complexidade do fenômeno luminoso representado, de um simples simbolizar ou referir-se à luz, ao sol, ao dia, para um mimetizar a luz. Das sutilezas de brilhos efêmeros, ondas luminosas, para uma composição cuja matéria sonora é manipulada como se fosse a própria substância da luz.

No próximo capítulo, enfim, abordamos o ponto central deste trabalho, lançando um olhar analítico sobre o ciclo “luz e sombra” de Harry Cowl, apontando as estratégias utilizadas por este compositor na expressão de luminosidade, num confronto com as idéias até aqui expostas.

4 ANÁLISE DO CICLO “LUZ E SOMBRA”

No ano de 2001, Harry Crowl confirmou a relação entre algumas obras específicas motivadas pelo visível:

Há uma espécie de ciclo de obras sugeridas pelas relações entre luz e sombra na minha criação. O quarteto *Na Perfurada luz em plano austero* (1992), *Umbræ et Lumen* (1993), *Lumen de Lumine* (1997) e *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998). (CROWL, apud ZONTA, 2001, p. 25).

Posteriormente em 2012, o compositor incluiu no mesmo ciclo as obras *Aetherius* (2002), *Tenebrae et Stellæ* (2005) e *E que sejam luminárias, no céu fogoágua...*(2004) (HARRY apud ZONTA, 2012).

São todas obras de câmara, algumas com combinações instrumentais incomuns, revelando uma grande preocupação timbrística e textural. Formalmente constituem grandes painéis contínuos, com movimentos muito semelhantes entre uma peça e outra, revezando momentos de alta densidade instrumental com solos característicos.

Inspiradas nas mudanças de luz ao longo do dia em determinados lugares específicos, como as montanhas de Ouro Preto ou um céu noturno entre Curitiba e Porto Alegre, estas obras fazem reminiscência às práticas comentadas no capítulo anterior, expandidas pelas técnicas contemporâneas e dentro de uma linguagem pessoal. A sugestão do visível, oriunda das mudanças de luz na paisagem, corroborou para uma poética característica que une estas obras. É esta poética que aqui procuro evidenciar utilizando o texto musical, as gravações disponíveis, e os depoimentos do compositor nas entrevistas que fiz em 2001 e 2012.

Neste capítulo abordo as quatro primeiras peças do ciclo, traçando apenas alguns comentários nas restantes. A análise das obras aqui reunidas está focada principalmente nos aspectos texturais, mais especificamente naqueles que estão de alguma forma relacionados à expressão da dualidade luz e sombra. Não se trata, portanto, de uma análise extensiva, mas recortes e detalhes que julgo serem suficientes na demonstração dos aspectos da linguagem de Crowl envolvidos nesta expressão. Da mesma forma que no capítulo anterior, a ferramenta utilizada continua sendo a análise textural de Wallace Berry, por possibilitar uma visualização tanto das mudanças quantitativas como qualitativas dos processos texturais. Da mesma forma que no capítulo anterior, lanço mão de várias indicações ilustrativas na partitura para auxiliar na visualização das idéias. Todos os exemplos musicais

que seguem foram retirados de cópias em PDF das partituras originais, manuscritas ou editadas por *software* de edição, que foram gentilmente enviadas pelo compositor.

4.1 NA PERFURADA LUZ EM PLANO AUSTERO (1992- 93)

O quarteto de cordas *Na perfurada Luz em Plano Austero* é a primeira obra do ciclo e foi composta inspirada nas mudanças de luminosidade ao longo do dia sobre as montanhas de Ouro Preto, Minas Gerais. A peça tem cerca de 24 minutos de duração e sua estréia aconteceu em 27 de junho de 1996 durante o festival *Summartónar* nas Ilhas Faroé. Na ocasião, foi interpretada pelo quarteto eslovaco *Moyzes*, que também gravou a obra em 1998, lançada no CD *Quarteto de Cordas* pela gravadora *Paulus* (POZZI, 2011). O título da obra foi retirado do poema *Montanhas de Ouro Preto* de Murilo Mendes, publicado em 1945 e que segue abaixo.

Montanhas de Ouro Preto

Desdobram-se as montanhas de Ouro Preto

Na perfurada luz, em plano austero.

Montes contemplativos, circunscritos

Entre cinza e castanho, o olhar domado

Recolhe vosso espectro permanente.

Por igual pascentais a luz difusa

Que se reajusta ao corpo das igrejas,

E volve o pensamento à descoberta

De uma luta antiqüíssima com o caos,

De uma reinvenção dos elementos

Pela força de um culto ora perdido,

Relíquias de dureza e de doutrina,

Rude appetite dessa cousa eterna

Retida na estrutura de Ouro Preto. (MENDES, 1945).

Além do título, a frase: “Entre cinza e castanho” também aparece na partitura em um dos movimentos centrais da obra, como indicação para interpretação. O poema faz referência não apenas às mudanças de luminosidade e cores, mas também ao cenário da histórica cultura religiosa da cidade que tem ligação estreita com a obra de Crawl, constituída de elementos da música colonial mineira, intimamente ligada ao ofício religioso. Segundo Crawl, a homofonia e a não repetição de idéias são características marcantes desta música, relacionadas respectivamente ao estilo clássico preponderante e à brevidade da música utilizada nos ritos católicos. Outro elemento importante, incorporado à obra de Crawl, tem referência na polifonia portuguesa dos séculos XVI e XVII. (CROWL apud ZONTA, 2001, p. 27)

A idéia principal do Quarteto, segundo os comentários que Irineu Perpétuo (1998) faz no encarte da gravação da obra, vem da observação do desdobramento das névoas sobre as montanhas e a cidade, misturadas com a incidência dos raios solares ao longo do dia, causando a impressão ora de que as casas e as igrejas brotam das montanhas, ora de que a cidade e as várias linhas de relevo das montanhas desaparecem para formar um só contorno. Ainda segundo Perpétuo, a obra do pintor mineiro Carlos Bracher, que trabalhou o mesmo tema, teria influenciado a obra de Crawl (figura 29).



Fig. 29 - Fonte: Bracher, Carlos. *Paisagem de Ouro preto* (1999). Óleo sobre tela. Museu da Câmara dos Deputados, Brasília, DF.

Um constante revezamento entre partes polifônicas e homofônicas (homorrítmicas) ao longo da obra evidenciam esta “visibilidade” das linhas do horizonte, segundo Crowl,

A homofonia alternada com a polifonia tem uma relação com os contornos das montanhas no horizonte, ou seja, esta idéia foi o que inspirou o uso desta alternância. A homofonia na verdade, funciona como ponto de repouso. [...] em alguns momentos, como no início, uso a idéia das várias linhas de montanhas que aparecem nas polifonias complexas que vão surgindo na obra. Os estreitamentos convergentes para uníssonos e oitavas são o desaparecimento das mesmas linhas à medida que o sol vai se pondo, até que se vê apenas uma única linha. (CROWL apud ZONTA, 2001, p.25)

No ciclo inteiro há esta intenção admitida em contrastar constantemente polifonia e homofonia, em algumas obras menos e em outras mais, e ambas referem-se aos elementos da música antiga mencionados acima. As estruturas resultantes podem ser entendidas como processos texturais, explorando progressos e recessos qualitativos e quantitativos.

Em relação à representação de luz e sombra, Crowl admite elementos descritivos pontuais principalmente relacionados à dinâmica, ao registro e ao andamento:

Os momentos lentos e em *pp* são a quietude da noite e o sentido perene das montanhas. Os movimentos (sic) rápidos representam o dia, o sol a pico, etc. [...] Os *ff* no agudo em uníssonos são o sol do meio-dia. Os *ppp* no grave do violoncelo seriam o silêncio da madrugada. [...] O efeito “*ponticello*” do início do quarteto, com imbricação de harmônicos artificiais e naturais [...] visa criar um clima misterioso descritivo de névoa que começa a aparecer pela manhã. (CROWL apud ZONTA, 2001, p. 25)

A recorrência destes elementos descritivos na obra permite a identificação de trechos relacionados à luz ou a sombra. A luminosidade parece ser diretamente proporcional à densidade em termos quantitativos e qualitativos. Respectivamente, um maior número de componentes, andamento rápido, independência das vozes, registro agudo e dinâmica forte estão relacionados ao dia. Da mesma forma, os movimentos lentos, notas longas, baixo número de componentes e dinâmica *piano*, estão relacionados à sombra. Portanto, a polifonia estaria relacionada à luz (representa as linhas de contorno das montanhas durante o dia) e a homofonia estaria relacionada à sombra (representa o desaparecimento destas linhas para apenas uma linha no horizonte ao por do sol), ou seja: quanto maior o número, diversidade e independência das vozes (característica comum na polifonia), maior a luminosidade, e em contrapartida, o recesso textural presente na homofonia homorrítmica, corresponde a uma menor luminosidade: “Os estreitamentos

convergentes para uníssonos e oitavas são o desaparecimento das mesmas linhas à medida que o sol vai se pondo, até que se vê apenas uma única linha.” (CROWL apud ZONTA, 2001, p.25).

Dependendo da situação, dois aspectos qualitativos da textura agem na contramão, o sol a pino de Crowl apresenta alto grau de dependência entre as vozes pois está em homofonia e baixa dissonância: “Os *ff* no agudo em uníssonos são o sol do meio-dia.” (CROWL apud ZONTA, 2001, p. 25). A figura 30 mostra o que pode ser este sol do meio dia, o ápice luminoso da peça: um uníssonos homofônico, homorrítmico e homodirecional em *ff* no registro agudo (último compasso da figura), o andamento é *molto agitato* (semínima = 100).

Fig. 30 - *Na Perfurada Luz em Plano Austero*, compassos 62 a 65. Os parênteses indicam uma interdependência relativa entre as linhas. Os círculos evidenciam figuras homointervalares e homodirecionais. A seta azul evidencia o grau de luminosidade ao longo do trecho. Fonte: fac-símile cedido pelo compositor (idem para todas as figuras deste capítulo).

Na figura acima a passagem da sextina para quintina pode ser entendida como um aumento na densidade número se levado em consideração o trêmulo que, no mínimo, duplicaria as notas. Porém, há também um aumento na interdependência das vozes que culmina com o uníssonos entre as quatro partes. Uma simplificação que causa a impressão de um “clareamento” para o ouvinte.

A próxima figura (31) mostra o que seria “uma única linha no horizonte”, o solo da viola sob fundo homofônico em *ppp* exemplificam baixa densidade representando sombra. Assim, os momentos homofônicos, ou seja, de baixa densidade qualitativa, podem se referir tanto à luz quanto a sombra, sendo diferenciados principalmente pela dinâmica, além de outros fatores.

Fig. 31 - Na Perfurada Luz em Plano Austero, compasso 254.

Crowl faz progressões texturais muito características, como visto na figura 30, evidenciadas por crescendos dinâmicos concomitantes com o aumento gradual da densidade quantitativa e qualitativa. São movimentos ascendentes cujo ápice é marcado, normalmente, por recessos homofônicos. Outras vezes estas progressões são inteiramente homofônicas e homorrítmicas terminando em um longo acorde. Quando questionado sobre estas estruturas Crowl responde simplesmente que “[...] funcionam como *strettos*⁴ e reforçam a dramaticidade”. (CROWL apud ZONTA, 2001, p.25). Considerando os aspectos relacionados à expressão de luz e sombra anteriormente mencionados, a analogia entre o *stretto* de Crowl e um crescendo luminoso é imediata. Esta analogia fica mais evidente nas próximas peças do ciclo, onde o compositor explora de forma mais consciente a relação entre luz e sombra.

Fica evidente a exploração do contraste textural qualitativo e quantitativo na representação de claro e escuro no final dos crescendos. Crowl utiliza muitas vezes trêmolos ou trinados na conclusão dos *strettos*, tornando a textura do final singularmente diversa da progredção que a sucedeu em termos qualitativos. A figura 32 abaixo mostra um exemplo desta progressão paradigmática. A textura inicia com 2 a 3 vozes reais, passando para 4 vozes reais (1/1/1/1) e então abruptamente a polifonia torna-se homofonia, retornando à 2 vozes reais (2/2) e encerrando apenas com uma voz (4).

⁴ Segundo o dicionário Grove, *stretto* é um termo usado [...] para indicar um tempo mais rápido no clímax conclusivo de uma peça; essas secções são frequentemente intituladas “*stretto*” ou “*Stretta*”. [...] Brossard (Dictionaire de musique, 1703) escreveu: “*Stretto* significa *serré*, apertado, e é muitas vezes colocado para indicar que se deve fazer as batidas apertadas ou curtas e, conseqüentemente, muito rápido.” Às vezes “*stretto*” parece por extensão significar apenas um efeito climático. [...] (BULLIVANT, 2013)

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 116-120) includes dynamic markings *mf* and *ppp*, and a *sul pont.* instruction. The second system (measures 121-125) features *ppp* markings. The third system (measures 126-131) includes *f* and *p* markings. A blue highlight traces a melodic line across the staves, starting in the upper register and moving down to the lower register.

Time Signatures:

- System 1: $\frac{2}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{5}{1}$
- System 2: $\frac{5}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{1}$
- System 3: $\frac{2}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{2}$, 4

Fig. 32 - Na Perfurada Luz em Plano Austero, compassos 116 a 131.

Portanto, há no exemplo acima um aumento gradual na independência das vozes, juntamente com um aumento na densidade número e dinâmica até alcançar a homofonia. A estrutura cresce em pulsos dinâmicos: $ppp < mf > ppp$, $ppp < f, p < f$ (3x), $p < f > p$. Há momentos em que estes *strettos* se sucedem e crescem numa densidade e dinâmica cada vez maior, imprimindo um ritmo textural característico, como mostra a figura 33, abaixo.

The figure displays three systems of musical notation for the piece "Na Perfurada Luz em Plano Austero".

- System 1 (Measures 14-16):** Features four staves (treble and bass clefs). Dynamics range from *ppp* to *f*. A blue shaded area highlights the texture, and a blue arrow points rightward, indicating a gradual increase in density and dynamics.
- System 2 (Measures 20-22):** Marked "Meno mosso (♩=72)". It shows a transition to a more homophonic texture. Dynamics include *ppp* and *p*. A blue arrow continues the trend of increasing density.
- System 3 (Measures 31-34):** Marked "Movido (♩=84-96)". This section is characterized by high density and dynamic contrast, with *ff* and *f* dynamics. A blue arrow shows a complex, wavy pattern of dynamic shifts.

Fig. 33 - Na Perfurada Luz em Plano Austero, compassos 14 a 16, 20 ao 22 e 31 a 34.

Os três sistemas acima estão claramente relacionados, separados por mais compassos que foram omitidos para facilitar a visualização. Pode-se ver um desenvolvimento gradativo na densidade número entre as estruturas em quiálteras, de 5 para 19 notas. Este procedimento, além de lembrar a onda luminosa de Scriabin, também evidencia a prática da variação contínua, utilizada por Crawl.

O quarteto possui uma forma aberta, sem repetições, definida também por sugestões extramusicais. As partes da peça estão interligadas num contínuo sonoro poucas vezes interrompido. Sobre a forma, Crawl responde que,

A idéia principal era a de alternância entre agitação e tranquilidade. Pensei de uma maneira que a obra começasse como uma agitada alvorada e terminasse como uma noite que vai encobrindo tudo. Há uma longínqua lembrança de uma suíte barroca. (CRAWL apud ZONTA, 2001, p.25)

Pode-se identificar 4 partes no quarteto, podendo-se sugerir as seguintes delimitações:

Parte 1 - Compasso 1 ao 76

Parte 2 - Compasso 77 ao 102

Parte 3 - Compasso 102 ao 214

Parte 4 - Compasso 214 ao último

A primeira e a terceira parte apresentam elevada densidade quantitativa, marcadas pela sucessão de estruturas contrastantes e suas variações. A segunda e quarta parte são mais lentas e apresentam baixa densidade. Esta divisão intercalada sugere uma estrutura cíclica. Cada ciclo nada mais seria do que o desdobramento dos fenômenos luminosos que vão do nascer do sol à noite. A primeira e terceira parte, texturalmente mais densas, estão relacionadas com o dia e a segunda e quarta parte, menos densas, estão relacionadas com o entardecer e a noite. Uma evidência desta afirmação é o fato do início da primeira e terceira parte iniciarem sob o efeito "*sul ponticelli*" que está relacionado aos primeiros raios da manhã sob a névoa, segundo Crawl. Outra evidência é que ambos os movimentos terminam gradualmente em homofonia lenta, portanto, baixa densidade representando o entardecer. A parte dois é a parte central da obra e parece marcar o fim de um ciclo e o início do seguinte. Trata-se do movimento *Estático*, característico em todas as peças do ciclo, é o único momento em que aparece na partitura uma citação ao

poema de Murilo Mendes: “circunscritos entre cinza e castanho” (talvez uma alusão ao castanho do pôr do sol e o cinza da noite). A figura 34 mostra o início desta parte, caracterizada por baixa densidade textural sob dinâmica *ppp*, andamento lento e instrumentos em surdina, misturando sombra e luz.

Fig. 34 - *Na Perfurada Luz em Plano Austero*, início do movimento estático, (o asterisco indica que todos os ataques devem ser quase que imperceptíveis).

Crowl manifesta-se sobre esta parte, mostrando que a sua intenção não tem um compromisso descritivo preciso,

O próprio poema já lida com a imaginação de quem lê. Como é “circunscrever entre cinza e o castanho”? De novo entramos no universo dos sonhos e da fantasia, ou seja, do “onírico”. Tomo a liberdade de achar para mim mesmo que, aquilo que é luminoso musicalmente, pode não ser para outro compositor. (CROWL apud ZONTA, 2001, p.26)

Arriscando uma delimitação baseada no extramusical e numa forma cronológica a partir dos elementos descritivos relacionados, teríamos novamente 4 partes:

Introdução e parte 1 - Amanhecer, sol a pino, entardecer

Parte 2 - Noite (parte central)

Parte 3 - Amanhecer, sol a pino, entardecer

Parte 4 - Noite.

O compositor não descarta a possibilidade destas analogias, mas reforça novamente que sua música não tem nenhuma intenção programática, não sendo

puramente descritiva. Os elementos extramusicais estão presentes, mas não seguem necessariamente uma ordem natural de eventos. Segundo o compositor, estão

[...] numa seqüência um pouco ilógica. Está lá o amanhecer, o anoitecer, a madrugada, o meio-dia, a perda do contorno das montanhas na medida em que o sol vai se pondo ao longo da tarde, etc. De qualquer maneira, isto tudo foi um tanto intuitivo. (CROWL apud ZONTA, 2001, p.26).

Na perfurada luz em plano austero, portanto, tem como principal meio de expressão de luminosidade a diferença entre polifonia e homofonia, além de explorar também dinâmica e registro nesta representação. Por ser a obra seminal deste ciclo, funda algumas características que serão comuns ao restante das obras.

4.2 *UMBRAE ET LUMEN* (1993-1994)

Umbrae et Lumen (Sombra e luz) é uma peça para flautas, clarinetas, saxofones, fagote, trombones, violino e contrabaixo. É a segunda peça do ciclo, e segundo Crowl, “também tem a intenção de transpor para a música as diferentes cores do dia refletidas nas montanhas que cercam Ouro Preto” (CROWL, 2012). Foi a última obra escrita completamente na cidade mineira, atendendo a uma solicitação do trombonista Paulo Lacerda, ex-professor da UFMG. A estréia se deu em Porto Alegre, RS, em 1996, durante o V Encompôr (Encontro de compositores Latino-Americanos) pelo grupo *Cantus Firmus*, sob a regência de Pedro Boéssio. Em 2005 também foi executada em *Lyon*, por ocasião do ano do Brasil na França.

Apesar de Crowl ter mencionado “as diferentes cores do dia”, não há relações diretas entre som e cores específicas, mas a utilização de recursos texturais para evocar cores, entendido aqui de forma genérica e metafórica. Para tal, Crowl se preocupou com os graus de dissonância, alternando, segundo o próprio compositor, “dissonâncias duras e brandas” e acordes abertos e fechados. (CROWL, 2012). Todavia não há uma relação entre dissonância e luminosidade,

Não pensei na relação dissonância/luminosidade, mas na altura/luminosidade. No clímax da obra, com todos os instrumentos tocando no agudíssimo, seria o sol a pino, a luminosidade absoluta. A música começa e acaba na escuridão. A idéia é parecida com a do quarteto de cordas, porém não há intenção descritiva de linhas de montanhas. Fui explorando a gama timbrística possibilitada pela troca de instrumentos até o extremo agudo, fazendo um movimento espelhado retrógrado no que diz respeito às alturas. (CROWL, 2012).

A obra possui uma duração em torno de 21 minutos. É uma exploração timbrística onde Crowl faz várias combinações instrumentais na medida em que a peça se direciona do grave ao agudo e vice versa. Assim, a peça inicia com flauta baixo, trombone tenor, fagote e contrabaixo passando para flauta em sol, violino, clarinete Bb, sax alto, trombone alto, fagote e contra baixo; depois, flauta em dó, violino, requinta, sax soprano, fagote, trombone alto e contrabaixo; e finalmente, para flautim, violino, requinta, sax soprano, fagote, trombone alto e contrabaixo atingindo o clímax luminoso.

A concepção da peça, em geral, é a de um universo sonoro grave e muito contemplativo que vai adquirindo movimento e os timbres vão subindo. A troca constante de instrumentos leva a obra a um ápice intenso que representa a luz total. A partir daí, a obra começa um retorno "às trevas" (CROWL, 2012).

Portanto, a forma em *Umbræ et Lumen* tem uma cronologia descritiva diferente da peça analisada anteriormente. *Umbræ et Lumen* caminha num crescendo para um ápice luminoso, enquanto Na Perfurada Luz em Plano Austero existem vários ciclos de luz e sombra. A peça possui 3 momentos distintos: sombra, luz e sombra, que estão divididos em 7 partes se considerarmos as diferentes instrumentações.

O movimento estático marca o início da peça com uma instrumentação grave, registros com baixa amplitude, melodia com intervalos descendentes e dinâmica em *pp*. *Baixa densidade, vozes reais entre 1 e 4 (5 se considerado o harmônico no terceiro e quarto compasso), maior interdependência relativa (homorritmia homodirecional), notas longas e baixa complexidade polifônica. Todas estas características representam sombra (figura 35).*

- Umbræ et Lumen - Harry Crowl (1993/99)

Adagio estático (♩ = 72)

3 (4) 1 1/3 1 1/3 (5) 2 1/3 1 3 (4) 1

Fig. 35 - *Umbræ et Lumen*, compassos 1 a 6.
Em azul intervalos descendentes com notas bemolizadas.

No final da introdução há um solo do fagote, e após, tem início uma nova instrumentação, entrando instrumentos mais agudos: a flauta baixo muda para flauta alto, o trombone tenor muda para trombone alto e ao longo da sessão os instrumentos mais graves caminham gradativamente para um âmbito mais agudo. Há um aumento na densidade vertical, com o acréscimo de mais vozes (figura 36).

Fig. 36 - *Umbrae et Lume*, compassos 30 a 35.

Segue-se um desenvolvimento textural com gradual aumento na densidade/número, todavia de forma não linear, alternando recessos e acréscimos texturais, partes homofônicas e polifônicas caminhando paulatinamente, de forma descontínua, para um âmbito mais agudo e denso, com o aumento gradual da dinâmica. Luz e sombra estão constantemente se revezando, numa exploração de várias possibilidades texturais.

Fig. 37 - *Umbrae et Lume*, compassos 110 a 120.

A figura anterior (37) mostra um exemplo deste contraste entre polifonia luminosa (densidade qualitativa 1/1/1/1/1: quatro componentes sonoros e quatro componentes reais) seguido de homofonia sombria (densidade qualitativa (5): cinco componentes sonoros que, apesar da aleatoriedade rítmica, a fixação das alturas em *ppp* causa o efeito de apenas um componente real).

A figura 38 mostra o último *stretto* antes da parte mais aguda da peça. Há um aumento na densidade número, com as figuras rítmicas passando de semicolcheias para quintinas e depois sextinas. O trinado na voz superior aumenta mais ainda a densidade número no último compasso. Qualitativamente a densidade é reforçada pela independência das vozes que defasam misturando figuras de 4 semicolcheias com quintinas. Após a pausa súbita, um acorde “claro” em *pp* formado por um intervalo de terça maior, evocando luz e cor.

Allegro con moto (♩ = 100)

Fl.
Req.
Sax S
Tbn. A
VI.
C.B.

(4) 4 (4) (4) 1/3 1/2 1/2 1/3

1/2 (2) (2) (3)

cor 9

Fig. 38 - *Umbræ et Lume*, compassos 156 a 162.

Outra característica marcante da plasticidade na textura em Crowl pode ser vista acima: timbres indo de *f* para *p* ao mesmo tempo em que outros vão de *p* para *f*. Esta é uma maneira de dosar matizes na formação de um resultado timbrístico dinâmico. O suspense da pausa, após um corte no ápice dinâmico, reforça a atenção do ouvinte na fruição da consonância em *pp* como luz e cor. O aumento na amplitude textural deste último acorde também contribui para esta percepção.

Esta preocupação com a cor textural é característico em *Umbræ et Lumen* e acredito esteja relacionada principalmente com os momentos homofônicos. A figura 39 abaixo mostra uma sucessão de acordes que evidenciam uma sucessão de cores, provavelmente indo em direção a um matiz mais escuro devido ao cerramento maior dos últimos acordes. Uma análise classificando as dissonâncias empregadas talvez ajudaria a revelar melhor esta afirmação.

Fig. 39 - *Umbræ et Lume*, compassos 89 a 95.

Após o último compasso da figura 38, a flauta muda para flautim e a peça sobe até o extremo agudo em *ff* atingindo o clímax luminoso, ao cargo dos executantes. Novamente, este clímax é homofônico (figura 40).

Fig. 40 - *Umbræ et Lume*, compassos 175 a 182.

Após o ápice luminoso a peça inicia seu retorno aos timbres e registros graves, voltando a ter uma orientação descendente, a figura 41 mostra as vozes graves sendo somadas paulatinamente, em acordes evocando mudança de cor. Esta adição de timbres graves lembra o procedimento usado por Strauss (figura 10).

Fig. 41 - *Umbræ et Lume*, compassos 191 a 200.

Ao final da peça retornam as características do início, homofonia, baixa densidade, timbres graves e andamento lento e dinâmica *pp*. Terminando com solo da flauta baixo (figura 42).

Fig. 42 - *Umbræ et Lume*, último compasso.

Umbræ et Lume marca o início de uma poética mais especificamente pensada na expressão de luz e sombra. Da mesma forma que na obra anterior, textura, dinâmica, e agora principalmente, registro e timbre estão relacionados à luminosidade. A formação instrumental em *Umbræ et Lume* resulta numa maior atenção com relação a evocação de cor, principalmente nas partes mais homofônicas.

4.3 LUMEN DE LUMINE (1996-1997)

Lumen de Lumine, concerto de câmara para violoncelo e 5 instrumentistas (flautim, flauta, flauta em sol, clarinete Bb, clarone, violão, baixo elétrico, percussão e piano), foi encomendada pelo *Ensemble Nord*, Copenhagen, Dinamarca. Estreou

na XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e foi apresentada posteriormente também em Curitiba e nas cidades dinamarquesas de Aalborg e Copenhagen.

Nesta peça, com cerca de 17 minutos, o compositor procura representar a passagem do dia para a noite, começando por um período de maior luminosidade até chegar à escuridão. A obra tem inspiração nas ilhas Faroé na Dinamarca, quando o compositor vivenciou a ausência de noite devido à posição geográfica da ilha no Atlântico norte. Este fato resultou em uma peça que não tem extremos luminosos e sombrios tão contrastantes quanto em *Umbræ et Lumen*, como o próprio compositor relata: “A música começa explorando as diferentes nuances de luz intensa e vai descendo até atingir a escuridão quase total.” (CROWL, 2012). Portanto, os elementos estão mais “misturados” a noite é mais agitada e o dia é mais sombrio.

Crowl utiliza toda a extensão do violoncelo e vai substituindo os timbres mais agudos pelos mais graves à medida que a obra avança. A peça está dividida em três partes: a primeira inicia com a instrumentação mais aguda (flautim, clarinete Bb, violão, pratos, tantam, vibrafone e piano). A segunda parte é o característico movimento estático, com solo do violoncelo acompanhado pelo vibrafone e carilhão e pratos. A terceira parte termina com a instrumentação mais grave (flauta em sol, clarone, contra baixo elétrico, tímpanos e piano).

É interessante notar a presença da percussão, antecipando de certa forma a peça seguinte do ciclo, *No Silêncio das Noites Estreladas* para 9 percussionistas, em que Crowl relaciona sombra com as peles e luz com as madeiras e metais. Neste aspecto, o vibrafone, assim como outros instrumentos idiosônicos como o xilofone, *glockenspiel*, carrilhão, marimba, etc., (podendo neste caso estender até ao piano) assim como os pratos e tantã, parecem estar relacionados à representação das estrelas. Em *Lumen de Lumine*, o instrumento de percussão mais presente é o vibrafone, acompanhado de pratos no início da peça e de tímpanos ao final, o que confere a presença de um timbre brilhante mesmo na parte grave da peça, uma das várias evidências que reforça a coerência poética de *Lumen de Lumine* em expressar uma noite “branca”, nas palavras do próprio compositor.

O início da peça (andante tranquilo) é marcado pelo registro agudo num crescendo de densidade com o somatório de vários timbres (figura 43).

Andante tranquillo (J-ca 72)
piccolo

1	1	1	1	2	2	3
	1	1	1	1	1	1
		1	1	1	1	1
			1	1	1	1
				1	1	1
				1	1	1

Fig. 43 – *Lumen de Lume*, compassos 1 ao 10. A marca no início do primeiro compasso, linha do flautim está no original.

Na primeira parte de *Lumen de Lumine* há um constante revezamento nos timbres, que aparecem e somem como curtos adensamentos verticais em variadas combinações de instrumentos e dinâmicas, por vezes respondendo ao solo do violoncelo, por vezes somando-se a este. A figura abaixo mostra um exemplo deste revezamento, característico nas partes polifônicas.

Fig. 44 – *Lumen de Lume*, compasso 40 (senza misura).

Há um gradual aumento na densidade número e na dinâmica ao longo da primeira parte, todavia, o final do *stretto* característico de Crowl tem orientação descendente. Apesar do recesso qualitativo no segundo compasso, há um aumento na densidade número antes do recesso conclusivo (figura 45).

1
1
4

2
2
1
2

2
5

4
2

Fig. 45 – *Lumen de Lume*, compassos 1 ao 10.

Na segunda parte (*com moto*), acontece a mudança do flautim para flauta, a orientação final descendente se acentua, indicando que a peça esta gradativamente descendo a região mais grave. O *stretto* abaixo não apresenta grande variação de densidade, permanecendo com 3 componentes sonoros reais até a conclusão (figura 46).

(2)
2

1
2

(2)
3

1
3

1
3

2
3
1

2
3
1

Fig. 46 – *Lumen de Lume*, compasso 74.

Na terceira parte (estático) há um longo solo de violoncelo acompanhado pela percussão. Como nas demais peças do ciclo o movimento estático representa sombra pela baixa densidade, registro relativamente mais grave e notas mais longas que as demais partes, porém, no movimento estático de *Lumen de Lumine* há também a presença de gestos que estão ligados à luminosidade, como escalas ascendentes, agitação, registro agudo do violoncelo, bem como a presença do vibrafone e do carrilhão, como já foi dito, instrumentos ligados provavelmente a luminosidade dos astros (figura 47).

The image shows a musical score for Cello and Vibraphone. It consists of two systems of staves. The first system has a Cello staff on top and a Vibra staff on the bottom. The second system also has a Cello staff on top and a Vibra staff on the bottom. Blue circles and arrows highlight specific melodic lines in the Cello part, indicating 'gestuais luminosos' (luminous gestures). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *mf*, and *ad libitum*.

Fig. 47 – *Lumen de Lume*, movimento estático, parte do compasso 106 (senza misura).
Em azul alguns gestuais luminosos

De maneira geral, *Lumen de Lumine* possui uma densidade textural mais “transparente” que as demais peças do ciclo devido principalmente ao seu feitiço mais polifônico, caracterizado pelo revezamento de timbres e a utilização de instrumentos de sons não contínuos, como o violão, contrabaixo e piano, bem como os instrumentos de percussão. Outra característica desta transparência é a menor presença dos *strettos*, estruturas que apresentam grande densidade na música de Crowl.

Na última parte (misterioso) retorna o revezamento de timbres semelhante ao início da peça, com forte presença dos tímpanos na percussão. A flauta é substituída pela flauta em sol, clarinete pelo clarone e o violão é substituído pelo contrabaixo elétrico, evidenciando os timbres mais escuros da peça, todavia o recesso na densidade textural é menor se comparado às demais peças do ciclo, e a descida para o registro grave não é tão acentuada (figura 48)

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{(3)}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{5}{1}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$

Fig. 48 – *Lumen de Lume*, último compasso.

Lumen de Lumine, da mesma forma que *Umbræ et Lumen*, explora principalmente o timbre e o registro na expressão de luminosidade. Crowl mantém a densidade da peça entre extremos menos contrastantes, utilizando uma malha textural diversa das outras peças, caracterizada pelo revezamento de timbres e uma menor frequência na utilização de *strettos*.

4.4 NO SILÊNCIO DAS NOITES ESTRELADAS (1998-1999)

Na última peça do ciclo, *No Silêncio das Noites Estreladas* para 9 percussionistas, o compositor explora a relação luz e sombra com instrumentos de percussão. O título da obra foi retirado do soneto *Invulnerável* do poeta simbolista João Cruz e Sousa (1861 – 1898), que segue mais abaixo, e marca o início de uma relação entre a música de Crowl e a poesia simbolista.

Dedicada ao PIAP (Orquestra de Percussão do IAP/Unesp), a obra foi estreada no Teatro São Pedro, São Paulo, no dia 27 de agosto de 1999, durante o Festival Música Nova. Em dezembro do mesmo ano foi incluída no CD duplo: *Sonatas e Austrais*, contendo 12 obras do compositor, lançado com patrocínio da Companhia Paranaense de Eletricidade (COPEL), através da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

Invulnerável

Quando dos carnavais da raça humana
Forem caindo as máscaras grotescas
E as atitudes mais funambulescas
Se desfizerem no feroz Nirvana;

Quando tudo ruir na febre insana,
Nas vertigens bizarras, pitorescas
De um mundo de emoções carnavalescas
Que ri da Fé profunda e soberana,

Vendo passar a lúgubre, funérea
Galeria sinistra da Miséria,
Com as máscaras do rosto descoladas,

Tu que és o deus, o deus invulnerável,
Resiste a tudo e fica formidável,
No Silêncio das noites estreladas!

A inspiração para *No silêncio das noites estreladas* veio de uma paisagem noturna durante uma viagem entre Porto Alegre e Curitiba, “No meio da noite, me dei conta da amplidão da paisagem plana sob um luar intenso e um céu deslumbrantemente estrelado. [...] Foi uma visão muito privilegiada”. (CROWL, 2012)

Crowl relacionou os instrumentos de pele (tímpanos, tontons, bombo e caixa clara) com sombra e madeira e metais (Xilofone, Vibrafone, Marimba, glokspiel, pratos, tantã, carrilhão, blocos e gongos) com luz. “A escuridão da noite está presente nas peles e as luzes das estrelas vão surgindo até a explosão final de luminosidade cósmica.” (CROWL, 2012). Existe uma organização no revezamento timbrístico ao longo da obra que reflete esta intenção de ir do escuro para o claro, notadamente a peça inicia somente com as peles e termina somente com metais.

Outra evidência deste caminhar para a luz são os interlúdios (inserções de solo instrumental), o primeiro interlúdio é com instrumento de pele, o segundo é com instrumento de madeira e o terceiro com instrumentos de metal, o que leva a situar

as madeiras como intermediárias na relação claro/escuro. A disposição no palco é de uma ferradura com todos os instrumentos de pele à esquerda, os de madeira no centro e os de metal à direita. Os teclados ficam na frente. A obra começa com apenas 4 músicos e os demais vão entrando progressivamente (CROWL, 2012).

A peça tem uma estrutura dividida em 7 partes:

Parte 1: Misterioso (4 percussionistas: Bombo, tímpanos, tontons e caixa clara.)

Parte 2: Interlúdio I, Misterioso: Solo de tímpano

Parte 3: Um pouco agitado (6 percussionistas: Xilofone, Vibrafone, Marimba, pratos, tantã, carrilhão e blocos)

Parte 4: Interludio II, *andante moderato*: Solo de Marimba

Parte 5: *Alegro* (6 percussionistas: Xilofone, Vibrafone, Marimba, pratos, tantã, carrilhão, blocos, gongos e peles)

Parte 6: Interlúdio III, Estático, (2 percussionistas: vibrafone, pratos suspensos e tantã)

Parte 7: Com mais movimento (9 percussionistas: pratos, gongos, carrilhão, tantã, vibrafone, glokspiel e tambor de freio)

Embora a relação de luz e timbres esteja mais evidente, a densidade textural continua relacionada à luz. Na parte 1 é fácil reconhecer a linguagem de Crowl: na figura 49 vê-se um *stretto* bem ao seu feitio, trata-se do primeiro clímax da peça. As figuras rítmicas estão em defasagem, e gradativamente vão ficando mais independentes. Nota-se a primeira entrada da caixa clara, último instrumento a entrar na primeira parte da obra por ser a mais “clara” das peles. Sua entrada é justamente num momento de alta densidade textural relacionada à luz, inicialmente sem esteira (timbre mais escuro), posteriormente aparecerá à indicação de aro e esteira (timbres mais claros) em um momento de baixa densidade.

No final da peça, tem-se a “explosão de luminosidade cósmica”, com alta densidade quantitativa e qualitativa. É o único momento que a peça vai a *fff*. Uma última linha apenas com os gongos (muito estático) termina a obra com uma contrastante baixa densidade (figura 50).

Improvizando (sem misura)

10

pp

30 (intermediários)

ppp

40

ppp

pp

mf

ff

fff

50 (mais graves) pp

ad infinitum

Fig. 50 – *No Silêncio das Noites Estreladas*, últimos compassos.

Nesta quarta obra do ciclo Crawl se mantém fiel à sua linguagem, notadamente nas construções texturais e mesmo nos momentos solos, no caso, os interlúdios. Novamente, timbre, densidade e dinâmica estão intimamente relacionados na representação de luz e sombra.

4.5 AETHERIUS (2002), E QUE SEJAM LUMINÁRIAS, NO CÉUFOGOÁGUA (2004) E TENEBRAE ET STELLAE (2005),

Como visto na introdução deste capítulo, em 2012 Crowl introduz mais três obras no ciclo “luz e sombra”, portanto, durante o andamento deste trabalho. Conforme a delimitação desta dissertação, detive-me apenas nas quatro primeiras obras, sendo que sobre as demais seguem apenas informações iniciais para uma posterior análise em um trabalho futuro.

Aetherius (2002) para orquestra de cordas foi estreada no dia 17 de maio pela Orquestra Sinfônica da USP sob a regência de Benito Juarez durante o Encontro Latino-Americano de Música Contemporânea em Belo Horizonte, Minas Gerais. Esta obra também abriu a XIV Bienal de Música Contemporânea Brasileira na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, com a interpretação da Orquestra de Câmara da UNISINOS (São Leopoldo, RS) sob a regência de Roberto Duarte.

É uma homenagem a um primo meu, Erich Mathias, que morreu num trágico acidente de carro nos EUA, com menos de 40 anos. Éramos como irmãos e quando eu morava nos EUA, ele sempre reclamava do meu estudo de viola até tarde da noite. Num momento da obra, há uma predominância do naipe de violas como referência a isso. A idéia da luz aqui seria a da transmutação da matéria em luz. Acrescento que esse tipo de composição sugerida por uma experiência pessoal, não muito do meu feitio. Essa obra foi uma exceção. (CROWL, 2012)

E que sejam luminárias, no céufogoágua (2004), música concertante para violão e 2 percussionistas, foi composta para o violonista Fábio Zanon *in memoriam* ao poeta Haroldo de Campos, e até o momento continua inédita.

Fiz uma homenagem ao Haroldo de Campos, pois tive muito contato com ele e trabalhei sobre um texto dele antes. Pensei na imagem sugerida pelo verso "e que sejam luminárias no céu fogoágua", do poema bíblico, como chamou o Haroldo, "Beresith - a cena da origem". São imagens difusas e fantásticas sobre a cidade de São Paulo. O pôr-do-sol, o dia começando com o movimento da cidade acelerando gradualmente depois do amanhecer e também, os espaços vazios enormes em construções abandonadas. (CROWL, 2012).

Tenebrae et stellae (2005), para conjunto de câmara, foi composta para o *Ansambel MD7* da Eslovênia. A obra foi estreada em Liubliana, Eslovênia, pelo *mesmo grupo*. Na ocasião, o concerto foi gravado pela TV Estatal da Eslovênia.

De uma certa maneira, repeti aqui o que já tinha feito em *Umbræ et Lumine e Lumen de Lumine*. Parti de um coral de Lobo de Mesquita instrumentado de forma inusitada, pois queria homenagear o compositor no bicentenário de sua morte (1805/2005). Explorei os timbres em toda a sua extensão através da obra. (CROWL, 2012)

Em todo o ciclo estudado, parece haver uma gradual consciência do compositor quanto aos recursos empregados na representação de luz e sombra. O que era uma simples sugestão na primeira obra, abordada com ressalvas quanto a um discurso que evidenciasse uma descrição ou um “programa”, torna-se algo assumido nas obras seguintes e incorporado na linguagem do compositor. Isso fica evidente ao compararmos as respostas de Crowl em 2001 sobre o quarteto *Na perfurada Luz em Plano Austero* com as respostas em 2012 sobre as demais peças do ciclo. Ao falar sobre *No Silêncio das Noites Estreladas*, Crowl admite que,

Essa obra foi um momento muito particular. Ainda não tinha tomado consciência completamente dessa relação, um tanto barroca, de claro/escuro, mas foi um passo decisivo neste sentido já trabalhado em *Umbræ et Lumen* e *Lumen de Lumine*. (CROWL apud ZONTA, 2013).

Portanto, trata-se de uma poética que parece ganhar consistência metodológica gradativa ao longo do ciclo. É preciso explicar que, na realidade, Crowl não pretendeu fazer um ciclo específico, as obras foram surgindo e sendo reunidas posteriormente por tratarem de um tema semelhante. A inclusão das últimas obras também deixa claro que esta poética é algo em aberto, faz parte de um universo que continua inspirando Crowl e talvez seus elementos já tenham sido absorvidos pela sua linguagem, independente das relações explícitas com fenômenos luminosos. É interessante, por exemplo, notar que a peça *Visões Noturnas* (2002) não foi relacionada pelo compositor no mesmo ciclo.

Em 2001, havia um receio em abordar o visual de forma direta, Crowl chegou a criticar a música cromofônica de Jorge Antunes (ZONTA, 2001). Entretanto, os títulos de suas obras passam a se referir cada vez mais ao mundo visual e em 2009, compõe *Flora Atlântica I*, miniaturas sobre ilustrações de flores da mata atlântica, utilizando a relação entre notas e cores de Scriabin e Kandinski. Sobre esta obra, que compõe outro ciclo específico, declara:

Não busco referências científicas ou sinestésicas. As vezes uso a relação de Scriabin ou de Kandinsky. Ou ainda, chego aos nomes das cores através de nomes das notas em alemão, ou mesmo, por pura intuição. Busco sempre uma relação poética (*poiesis*). (CROWL, 2012).

A expressão de luminosidade em Crowl segue de certa forma esta *poiesis*. Ela é mais importante como uma sugestão para a composição do que uma pretensão descritiva. Entretanto, este ensaio analítico mostra que há muitos pontos em que se pode evidenciar uma *mímesis* direta, seja na forma global, seguindo a luminosidade do dia, seja descrevendo o sol a pino ou uma noite estrelada. Neste

sentido, a representação em Crowl segue a tendência inaugurada por Debussy, de uma descrição da natureza não idealizada, baseada em impressões e fantasia, como o próprio compositor define usando o termo “onírico”. Da mesma forma, Crowl deixa uma abertura significativa para a imaginação do ouvinte, ao evitar uma representação precisa e programática.

Basicamente seus *strettos*, partindo da polifonia para homofonia, resumem a questão da densidade textural na expressão de luz e reúnem os elementos descritivos usados dentro da tradição ocidental da música de concerto. Tanto homofonia quanto polifonia dependem de outros fatores como registro, andamento, direção e dinâmica da textura, para serem classificadas como luz ou sombra. A tabela abaixo (figura 50) relaciona de maneira simples os parâmetros utilizados por Crowl na representação de luz e sombra e os utilizados nos exemplos do capítulo anterior.

Crowl		Outros exemplos (cap. 3)	
Luz	Sombra	Luz	Sombra
Polifonia		Polifonia	Polifonia
Homofonia	Homofonia	Homofonia	Homofonia
Alta densidade textural		Alta densidade textural	Alta densidade textural
Baixa densidade textural	Baixa densidade textural	Baixa densidade textural	Baixa densidade textural
Dinâmica forte	Dinâmica fraca	Dinâmica forte	Dinâmica fraca
Acordes abertos e fechados relacionados à cor		Acordes abertos	Acordes fechados
Consonância e Dissonância	Consonância e Dissonância	Consonância	Dissonância
Timbres claros	Timbres escuros	Timbres claros	Timbres escuros
Registro agudo	Registro grave	Registro agudo	Registro grave
Andamento rápido	Andamento lento	Andamento rápido	Andamento lento
Linha melódica ascendente	Linha melódica descendente	Linha melódica ascendente	Linha melódica descendente
Trêmulos/trinados	Notas longas	Trêmulos/trinados	Notas longas

Fig. 50 - Tabela de relações entre parâmetros, luz e sombra.

Analisando a tabela, percebe-se que são poucas as diferenças nos recursos empregados por Crowl e os outros exemplos do terceiro capítulo. A mais importante e significativa diferença talvez seja a utilização da polifonia exclusivamente nos momentos de luz, assim como a não utilização de alta densidade textural nos momentos relacionados à sombra. Da mesma forma, o fato da utilização da dissonância ou consonância tanto na luz quanto na sombra, como uma expansão contemporânea desta representação. Entretanto, são generalizações que, invariavelmente, são muito superficiais, pois os parâmetros agem em conjunto e não isolados e estão na dependência, na maioria das vezes, de seus antecessores e sucessores dentro do tempo musical. Os recursos, dentro da poética característica de cada compositor, tomam feições próprias no devir de cada obra.

Neste capítulo realizamos uma análise preliminar das quatro primeiras obras do ciclo “luz e sombra”. Informações mais profundas necessitariam de uma análise integral, envolvendo também a organização das alturas e o grau de dissonância. Entretanto, as informações aqui coletadas foram suficientes para evidenciar uma maneira particular de se referir à luminosidade e identificar várias estratégias históricas que também fazem parte desta representação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Funda-se um ato de composição quando o músico que escreve música abandona seu ouvido absoluto em prol daquele ouvido que ouve conexões inusitadas entre som e som, som e imagem, sons e movimentos, sons e nomes, fatos, lugares. [...] Muito embora o som seja a paixão de um grande número de compositores, entre os quais me coloco. O elo entre o pensamento musical e a sonoridade muitas vezes pode estar naquilo que o compositor Salvatore Sciarrino chama de uma visibilidade audível. (FERRAZ, 2012, p.297 e 299)

Ao longo dos capítulos que se seguiram procurei trazer subsídios que evidenciassem paulatinamente o universo da composição de Harry Crowl para desvendar o que há por trás dos títulos sugestivos de suas obras mencionando luz e sombra. Numa curta retrospectiva, abordei o universo composicional contemporâneo sob uma perspectiva comparativa e histórica, levantando as características que diferenciam o modernismo do pós-modernismo musical para localizar a música de Crowl neste contexto. Há na linguagem do compositor elementos que refletem o panorama pós-moderno, com a busca de uma identidade estética particular e independente, desraizada, como o próprio compositor menciona, e coincidente com o panorama da música brasileira após a dicotomia nacional/universal. A mistura de elementos historicamente descontextualizados, como é o caso das referências da música colonial mineira junto com procedimentos de vanguarda em obras onde a textura e a sonoridade estão em primeiro plano, pode ser apontada como outra característica pós-moderna. Da mesma forma, as reminiscências de elementos históricos na representação de luz e sombra trazem a tona gestuais culturalmente estabelecidos que refletem uma preocupação com a comunicabilidade, característica marcante no pós-modernismo. Há na música de Crowl uma articulação coerente entre a sugestão extramusical e o que é realizado composicionalmente, confirmando uma evocação do visível à fruição do ouvinte.

Ao trazer as questões do visível na música entrei brevemente tanto em questões cognitivas como estéticas e históricas relacionadas à expressão de cor e luz por meios musicais. Dentre os parâmetros utilizados nesta expressão, focalizamos a textura e sua plasticidade, que envolve vários sentidos na sua percepção. Pôde-se concluir que o extramusical está invariavelmente na natureza da música e do fenômeno cognitivo, e que a evocação de qualquer aspecto visual é inerente ao ato de ouvir música. Imaginação e percepção andam juntas cognitivamente, estando separadas apenas conceitualmente.

A evocação de elementos pontuais como luz e sombra é mediada por elementos musicais específicos, enraizados na cultura musical ocidental. Para descortinar estes elementos, várias obras relacionadas à luminosidade foram investigadas procurando, de maneira rápida, abordar a estética descritiva de cada período histórico. Pelos exemplos, Debussy mostrou ser uma fronteira entre uma arte figurativa descritiva e um abstracionismo evocativo, que inaugura uma estética da sonoridade, tendo a textura como uma importante ferramenta nesta expressão, uma postura que alcança no tempo a música de Crawl.

Por fim, um olhar analítico sobre o ciclo “luz e sombra” de Harry Crawl revelou a gênese das obras, as intenções do compositor e os elementos particulares de sua linguagem envolvidos na expressão de luz e sombra. O discurso procurou focar os processos texturais, principalmente os seus *strettos* característicos, momentos de clímax das obras, que ao mesmo tempo revelam crescendos luminosos. Ao contrastar o apanhado histórico com as análises de Crawl, concluiu-se que, apesar de muitos parâmetros envolvidos historicamente nesta representação estarem presentes na sua música, há uma intenção que vai além de uma descrição direta. Esta intenção envolve a fantasia como mediadora entre o visual real, sugestivo da composição, e as ferramentas com potencial evocativo. Sob esta perspectiva, cabe mencionarmos o pensamento de Deleuze e Guattari:

É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente [...] não representamos, não referimos, intervimos de algum modo, e isto é um ato de linguagem. A independência das duas formas, a de expressão e de conteúdo, não é contradita, mas ao contrário, confirmada, pelo fato de que as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocede-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo. (2002, p. 26 -27)

Portanto, esta fantasia em Crawl, que transpõe o visível para sua linguagem, poderia ser entendida aqui como este intervir no conteúdo. Sobre este intervir, denota-se um prazer na expressão do material em si, evidente nas declarações do compositor, que atenta para a utilização do extramusical como forma de *poiesis*. Sobre isso, Costa é esclarecedor:

Um pintor pinta uma paisagem, mas a sua paixão, o seu objeto, são as tintas, as cores e o pincel (os materiais e os procedimentos de sua linguagem sempre em contínua transformação). Sua paixão é, principalmente, o “como”. Sua paixão pelo material em si é que o leva eventualmente à pintura abstrata. [...] A pintura não comunica a paisagem. Ela comunica, principalmente, a forma de pintá-la. [...] Cada artista, neste

caso, apaixonado pelo seu meio de expressão (paixão pela cor, pelo som, pela palavra, pelo corpo, etc.) constrói um bloco de sensações que pode ser encarado, a nosso ver, equivocadamente, como uma tradução desta paisagem. (2004 p. 87-88).

Na atualidade, num mundo cujo fator visual é preponderante sobre os demais sentidos, referir-se ao extramusical na música de concerto é uma estratégia impar para provocar o ouvinte e estabelecer uma escuta ativa, uma comunicação. Os múltiplos fatores envolvidos nesta escuta condizem com uma fronteira interativa entre os elementos da tradição e da vanguarda, figurativos e abstratos, acumulados e resignificados no seio da cultura. Ao abordar a música de ontem e a atual, este trabalho levantou algumas questões preliminares envolvendo ambos os lados desta fronteira. Investigações com uma fundamentação teórica mais focada em áreas específicas, como antropologia, psicologia, semiótica, entre outras, poderão aprofundar mais as relações entre estruturas musicais e representação de luz e sombra, respondendo questões referentes tanto ao universo criativo composicional quanto ao universo da escuta.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

AMARAL, Carlos Eduardo. O Macrocosmo do Compositor Brasileiro: Da Atuação Profissional às Concepções Estéticas. In: TRAGTEMBERG, Livio. (Org.). **O ofício do compositor hoje**. Livio Tragtemberg. São Paulo, Perspectiva: 2012. p. 27 - 6.

ANTUNES, Jorge. **A correspondência entre os sons e as cores**. Brasília: Thesaurus, 1982.

ARTURI, C. S. Transição política e consolidação da democracia: notas a partir da experiência brasileira. In: REIS, E. et al. **Política e cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas**. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 42-280.

ATLAS, Allan W. **Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600**. New York: W.W. Norton, 1998.

BARBOSA, Sonsoles Hernández. Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy. **Quintana**, Madri, n. 8, p. 135-145, 2009.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poética**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BASBAUM, Sérgio Roçlaw. **Sinestesia e Percepção Digital: Subtle Technologies Festival**, Toronto, 2003. Disponível em: <http://www.musicossonia.com.br/aulas/sinestesia_e_percepcao_digital.pdf> Acesso em: 12/01/2013

BATISTONI, Duilio Filho. **Pequena história da arte**. 3 ed. Campinas SP: Papirus, 1989.

BERNARD, J. Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence Between Color and Sound Structure in His Music. **Music Perception**, IV, 1986.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover, 1987.

BIENAL de música brasileira contemporânea III, 1979, Rio de Janeiro: Funterj, 1979.

BIGAND, Emanuel; McADAMS, Stephen. **Introduction to Auditory Cognition**. Hospedado em < <http://articles.ircam.fr/textes/mcadams93b/index-e.html> >. Acesso em 13/01/2013.

BOTSTEIN, Leon. **Beyond the illusions of realism: Painting and the Debussy's brake with tradition**. In Debussy and his world. Princenton University Press, New Jersey 2001, p. 141 – 180

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts: de l'Antiquité au XIX siècle.** Paris: Minerve, 1999.

BRAGANÇA, G. F. F. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.80-89.

BROWN, Maurice J.E.; HAMILTON, Kenneth L. Noturno. In: **Grove Music Online.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20012?q=nocturne&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit> Acesso em 01/01/2013.

BUCKINX, B. **O pequeno pomo: ou a história da música do pós-modernismo.** São Paulo: Giordano, Atelie Editorial, 1998.

BUELOW, Jorge J. Rhetoric and music. In: **Grove Music Online.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> Acesso em 16/01/2013

BULLIVANT, Roger. Stretto. In: **Grove Music Online.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53899?q=stretto&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit> Acesso em 15/01/2013.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música.** Martins Fontes, SP, 1994.

CANO, Rubén López, **Música y retórica en el Barroco.** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CANO, Rubén López, La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música. In: **Revista Boletín Música.** n.17, 2006, p. 42 – 63.

CARPENA, Lucia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos affecten: Johanes Mattheson, 1713. Tradução e breve introdução. In: **Revista Música.** v.13, n.1, p. 219-241, ago. 2012.

CARPEOUX, Oto Maria. **Uma Nova história da Música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARTER, Tim. Word-painting. In: **Grove Music Online.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acessado em: 16/01/2013.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: Entre o Audível e o Visível.** 2 ed. São Paulo, SP: Unnesp, 2008.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista: aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Rogério. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: A musica é linguagem? O que deve comunicar a música? In: **Musica Hodie.** vol. 4, n. 1, 2004. p.75 - 90

CROWL, Harry Lamott. Pruralidade Estética, Produção musical erudita no Brasil a partir de 1980. **Textos do Brasil**, Brasília, n. 12, 2006. p. 130-139. Disponível em: <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista-12-mat19.pdf> Acesso em: 12 de novembro de 2011.

CROWL, Harry. Study on logic principles applied to musical composition. UFPR Arts Department. **Electronic Musicological Review**. vol.1, n. 1, September 1996. Acesso em: 04/04/2000.

CROWL, Harry, **Aos 50 anos de Harry Crowl**. 2008. Entrevista concedida a Wellington Müller Bujokas,. Disponível em: <http://umtantocinzento.wordpress.com/2008/09/13/aos-50-anos-de-harry-crowl/>. Acesso em: 11 de novembro de 2011.

CROWL, Harry, **Harry Crowl**. Entrevista concedida a Jardel dias Cavalcante em 2010. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=37&titulo=Harry_Crowl Acesso em: 11 de novembro de 2011.

CROWL, Harry. Entrevista concedida a Sandro Zonta em 2012.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CYTOWIC, Richard E. Touching tastes, seeing smells – and shaking up brain science. In: **Cerebrum**, v.4, n.3, p.7–26, 2002.

DAHLHAUS, Carl. Harmony. In: **Grove Music Online**. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818?q=harmony&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Acesso em 12/12/2012

DART, Thurston. Eye music. In: **Grove Music Online**. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09152?q=Eye+music.&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Acessado em 16/01/2013

DAY, Sean. **Synesthesia**: the American Synesthesia Association. Disponível em: <http://home.comcast.net/~sean.day/Synesthesia> Acessado em 01/05/2007.

DUFOURT, H. O artifício da escrita na música ocidental. In: GUBERNIKOFF, C. (Org.). **Debates**. v. 1. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997. Trad. Carole Gubernikoff.

DUNSBY, Jonathan. Texture. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (Org.). **Musiques – une Encyclopedie pour le XXIe Siècle**. Paris: Les Savoirs Musicaux. Actes Sud/Citi de la Musique, 2004.

DWORAK, Paul E. **Color Harmonies and Color Spaces Used by Olivier Messiaen in Couleurs de la cité celeste**. In: Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition, 2010. College of Music, University of North Texas. Disponível em: http://www.pauldworak.net/publications/music/RCE/icmpc11_full_paper_dworak.pdf Acessado em: 12/11/2012

ECO, Umberto. **Idade Média: Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos**. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2011.

FABRIS, A. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERRAZ, Silvio. Análise e Percepção Textural: o Estudo VII para sopros de Ligeti In: **Cadernos de Estudo: análise musical**, São Paulo: Através, n. 3, p. 68 – 79, 1990.

FERRAZ, Silvio. Escutas e reescritas. In: TRAGTEMBERG, Lívio. (Org.). **O ofício do compositor hoje**. Lívio Tragtemberg. São Paulo, Perspectiva: 2012. p. 286 - 306.

FESTIVAL PENALVA II. 2004, Curitiba, PR; Mostra da Música Paranaense 1., 2004, Curitiba, PR. **Anais**. Curitiba: Art. EMBAP, 2005.

FREITAS, A. S. O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas. In: **Per Musi**, n.19, 2009, p. 91- 96.

GIGA, Idalete. O simbolismo no canto gregoriano. In: **Humanitas**, vol. 50, 1998

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. Oxford: Oxford University Press, 1995

GUIGUE, Didier. Sobre a estética sonora de Messiaen. In: **Opus 7**, Revista Eletrônica da Anppom versão pdf issn – 1517-1717 set. 2000. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/anppom/opus>> Acessado em: 15/10/2012.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALFORD, Margery. **Debussy: An introduction to his piano music**. Nova York: Alfred Publishing Co. Inc. 1984.

HALL, Stuart, **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Shannon K. **An Analysis of Nocturnes for Orchestra by Claude Debussy**. Dissertação de mestrado. Kansas State university, 1983.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Tradução de Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HYER, Brian. Tonality. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=Tonality.+&button_search.x=22&button_search.y=12&button_search=search&search=quick> Acessado em: 12/12/2012

JAGER, Colin. **The Book of God: Secularization and design in the romantic era**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2007

JAMESON, F. **O pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In: KAPLAN, E. A. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

JEWANSKI, Jörg: Colour and Music. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06156?q=colour&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit> em: 12/12/2012.

KATER, Carlos, **Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. Tradução de Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LESTER, Joel. **Enfoques analíticos de la música del siglo XX**. Madrid: Akal, 2005.

LOCKSPEISER, Edward. **Debussy; His Life and Mind**. London: Cassell, 1962

LUCAS, Mônica, O ensaio sobre a imitação da natureza na música de Johann Adam Hiller (1754). In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n. 2, 2009. p. 27-46.

MENDES, Murilo. **Contemplação de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, 1954. p. 71.

MESSIAEN, Olivier. **Quatuor pour La fin du Temp**. *Editions Durand & C. Paris*

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: U. of Chicago, 1967.

MEYER, Leonard B. **Style and Music**. Chicago: U. of Chicago, 1996

MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America**. W. W. Norton & Company, New York, 1990.

MOUNCE, Robert, **O Livro do Apocalipse**. ed Grand Rapids: Erdmanns, 1998.

MOUNTAIN, Rosemary. *Periodicity and Musical Texture*. Disponível em: <http://music.concordia.ca/Music_Faculty/Rosemary/WRITINGS/PERIODICITYMUSICAL_TEXTURE.PDF> Acessado em: 2/11/2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.9: p.5-46, 2004.

NEUBAUER, John. The Aftermath of Music's Emancipation from language: Berlioz's Introduction from Roméo et Juliette. In: BRUHN, Siglind. (Ed.) **Sonic transformations in the literary texts: From program music to musical ekphrasis**. Pendragon Press, 2008.

- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1977.
- NEWBOULD, Brian. Texture. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6743?q=texture&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> Acessado em 01/12/2012.
- NOBRE, Marlos. Tendências da criação musical contemporânea. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**. Goiânia, GO: v. 1, n. 1, 1994. p. 71 - 86
- NOGUEIRA, Marcos Vinício Cunha. **Comunicação em música na cultura tecnológica**: o ato de escuta e a semântica do entendimento musical. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2004.
- NUSSBAUM, Charles O. **The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion**, MIT Press, 2007.
- OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI J. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 2, 2009. p. 27- 46.
- PALISCA, Caude V. Baroque. In: **Grove Music Online**. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=baroque&button_search.x=-925&button_search.y=-65&button_search=search&search=quick> Acessado em 16/01/2013
- PERSICETTI, Vincent **Twentieth-century Harmony: Creative Aspects and Practice**. New York: W. W. Norton, 1961.
- PERPÉTUO, Irineu. In: CROWL, Harry e BAUER, Guilherme. **Quartetos de Cordas**. São Paulo: Paulus, 1998. 1 disco compact.
- POZZI, Luiz Guilherme, **Estudo interpretativo do ciclo para piano 'Marinas'**. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, SP, 2011.
- QUANTZ, Johann Joachim. **On Playing the Flute**. Tradução de Edward R.Reilly, London: Faber and Faber, 1976.
- RIPPER, J. G. Pós-modernismo na música latino-americana. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**. Goiânia, n. 4, p.78 -79, 1997
- RODRIGUES, Esdras. Francisco Mignone: experimentação nas três sonatas para violino e piano (1964-63). In: **Per Musi**, Janeiro 2002, p. 5 – 6
- ROSEN, Charles. **A geração romântica**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 -1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SAMUEL, Claude. **Olivier Messiaen, Music and color: conversations with Claude Samuel**. Portland: Amadeus Press, 1994.

SCARAMBONE, C. Interview with Marlos Nobre. In: *Latin American Music Review*, vol. 32, n. 1, Spring/Summer 2011.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHNEIDER, Mathieu. Kunstkritik and Tonmalerei in de Tone Poems of Richard Strauss. In: BRUHN, Siglind. (Ed.) **Sonic transformations in the literary texts: From program music to musical ekphrasis**. Pendragon Press, 2008.

SHERMAN, Berard D. **Inside Early Music: Conversations with Performers**. Oxford University Press, Inc. New Yourk. N.Y. USA, 1997

SIMMS, Bryan R. **Music of the twentieth century: style and structure**. Belmont, Wadsworth Group/Thomson Learning, 1996.

TOMÁS, Lia. **O Poema do Fogo: Mito e Música em Scriabin**. São Paulo SP: Annablume editora, 1993

WILSON, Black. Rhetoric and music. In: **Grove Music Online**, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> Acesso em 16/01/2013

WISNIK, J. M. **O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades 1983.

ZONTA, Sandro Lucio. **“Na Perfurada Luz em Plano Austero”**: Luz e sombra em Harry Crowl. Monografia (Especialização em Estética e Interpretação da Música do Século XX) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2001.