

O princípio de profundidade estrutural na tonalidade expandida

Rafael Fortes (UNIRIO)

Resumo: A partir da separação entre os conceitos de função linear e função tonal propostos por Wallace Berry para a realização de análises redutivas, pretendemos discutir o princípio de profundidade estrutural nas obras pré-seriais dos compositores da segunda escola de Viena. O emprego de diferentes (embora confluentes) ferramentas de análise nos servirá como estratégia para iluminar pontos diversos do princípio aqui discutido.

Palavras-chave: Análise Schenkeriana, Segunda escola de Viena, Profundidade estrutural-tonal, Plano pictórico.

The Principle of Structural Depth in Music and its Relation with the Concept of Pictorial Planes

Abstract: from the separation between the concepts of linear function and tonal function proposed by Wallace Berry, we pretend to discuss the principle of structural depth in pre-serial works by the composers of the second Viennese school. The employment of distinct (although closely related) analytical tools will serve as a strategy to illuminate several sides of the principle discussed in the article.

Key words: Schenkerian analyses, second Viennese school, Tonal-structural Depth, Pictorial plane.

O princípio de Profundidade estrutural e a coexistência de sistemas tonais.

Para desenvolvermos nossas reflexões acerca do princípio de profundidade estrutural em contextos de tonalidade expandida (ou atonalidade) é importante primeiramente nos depararmos brevemente com este princípio do modo como foi abordado através do conceito de *regiões harmônicas* sob a égide do *princípio de monotonalidade* (Schoenberg, 1954, p. 19).

A partir do princípio de monotonalidade, entende-se por sistema tonal o conjunto de funções tonais provenientes da escala diatônica principal (T,SD,D...etc.) e o conjunto de regiões que se relacionam com o polo tonal principal (T). Entende-se por região as funções tonais provenientes das escalas diatônicas secundárias, advindas de sistemas tonais entendidos como subalternos ao sistema tonal principal, com suas respectivas armaduras de

clave diferenciadas. Regiões são "segmentos da tonalidade que se apresentam como tonalidades independentes" (Schoenberg,1954, p.19). Observamos que os acordes provenientes das regiões distantes e vizinhas estabelecem uma relação de dupla função: subalternidade indireta com o polo tonal principal (por estabelecer relação de subalternidade direta com alguma região) e subalternidade direta com o polo tonal principal¹. Desta forma se estabelece o princípio de monotonalidade, que compreenderá toda a gama cromática e suas respectivas armaduras de clave como pertencentes à um único sistema tonal.

A figura 1 nos demonstra a tabela de regiões no sistema tonal de dó maior:

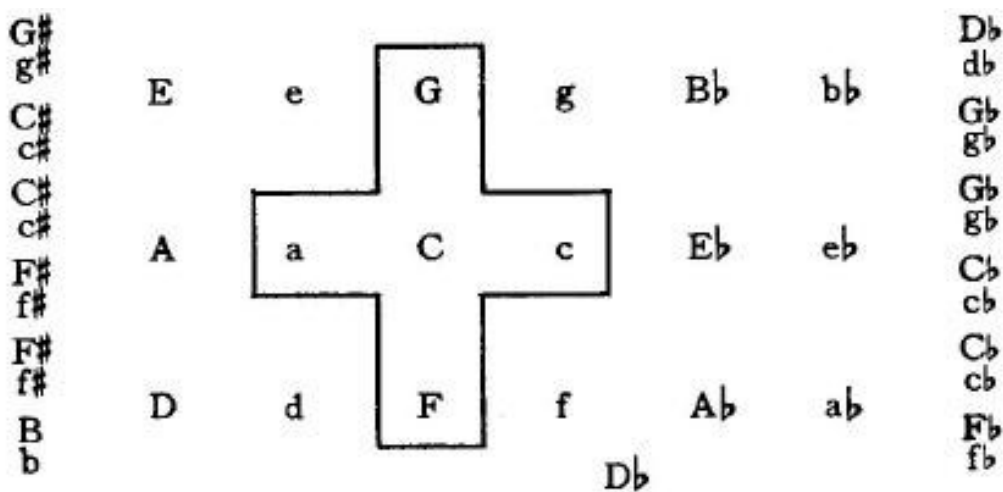


Fig. 1 - Tabela de regiões realizada de acordo com o princípio de monotonalidade (Schoenberg,1954, p.20)

O sistema tonal de dó maior compreende dessa maneira as regiões próximas e distantes. Essas regiões, por sua vez, sob um recorte analítico no nível da região, possuem também autonomamente suas sub-regiões, em relação de subalternidade àquela. Desta forma, uma região, sob um recorte analítico menos amplo, desconsiderando o contexto geral da peça, pode também ser interpretada como um sistema tonal autônomo. Um sistema tonal secundário, subalterno ao sistema primário, que também exerce força de atração entre diferentes regiões, ligadas por proximidade ou distancia, à sua escala diatônica principal e suas respectivas funções principais. Temos assim no interior de um sistema tonal uma tensão entre polos de diferentes regiões com potencial de se afirmarem como sistemas tonais autônomos. Em outras palavras, as tonalidades vizinhas e distantes do sistema tonal principal exercem, sobre este, relações de auxiliaridade e conflituosidade no que concerne

¹ No primeiro caso o seu polo de atração mais forte é a região subalterna, p. ex., um acorde de lá maior entendido como possível dominante de ré menor (super tônica), acorde proveniente do sistema tonal de dó maior (D/st/T). No segundo caso, o seu polo de atração mais forte é o sistema tonal principal (dó maior), p. ex., o mesmo acorde lá maior, entendido como relativo maior da tônica (TR).

ao estabelecimento auditivo do polo tonal principal.² Nos deparamos assim com o conceito de *coexistência de sistemas tonais secundários no interior de um sistema tonal primário* (Berry,1976, p.40-44).

Análise de funções tonais em múltiplos níveis de profundidade estrutural

O Conceito de *múltiplos níveis de funções tonais* (Berry,1976, p.37) evidencia a noção de coexistência de sistemas tonais. A figura 2, através de uma análise reduativa, demonstra a coexistência de possíveis tonalidades no quarto movimento da segunda sinfonia de Beethoven (compassos 303-12).

m.303

iv, IV ————— V

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------|----|------|-------|-------|-----------------|-------|---------|----|------|----|------|----|---|
| *D,d: | iv | IV | IV/IV | vii | IV ₄ | iv/iv | vii | i | V/iv | iv | VI | IV | V |
| g: | i | V/iv | IV | vii/V | I ₄ | iv | vii/V | v? | V | i | (A6) | | |
| C,c: | | V | I | vi | V | i | vii/ii? | ü? | | | | | |

Fig. 2 - Identificação dos múltiplos níveis de funções tonais em ordem hierárquica

Na figura 2, os possíveis sistemas tonais são apresentados em uma ordem de importância hierárquica que leva em conta fatores como insistência de apresentação e pertinência analítica para a determinação do sistema primário. Essa concepção do sistema tonal aponta para a noção das diferentes matizes e "taxas de flutuação pelas quais o sistema primário é expandido e enriquecido" (Berry,1976: 41). Desta forma compreendemos que "a identificação dos múltiplos níveis de funções tonais é um reflexo do significado da profundidade tonal-harmônico e o modo como a harmonia é ouvida na música tonal" (Berry,1976, p.67).

A partir do conceito de múltiplos níveis de funções tonais, a concepção de coexistência de sistemas tonais pode ser aplicada a análise de obras evidentemente baseadas nos

² O capítulo "modulação" do livro Harmonia de Arnold Schoenberg oferece também diferentes pontos de vista e metáforas interessantes acerca destes processos de expansão do sistema tonal. A diferença da nossa exposição reside na utilização de conceitos desenvolvidos por Wallace Berry em *Structural Functions in Music*, que realizam um confluência entre a tradição analítica Schenkeriana e as ideias desenvolvidas por Arnold Schoenberg.

preceitos do tonalismo tradicional. A forma Sonata, sob essa perspectiva, seria o exemplo básico dessa relação conflituosa entre sistemas tonais. Na exposição, a região que estabelece função de dominante em relação ao sistema tonal principal, sob o nível amplo de análise da obra, é apenas uma região subalterna ao sistema tonal principal. Sob o ponto de vista mais estrito, pontual, no entanto, ela pode ser compreendida como um sistema tonal autônomo. O desenvolvimento é a seção que, através de um direcionamento harmônico com menor tendência ao repouso, evidencia este conflito - o conflito das forças de atração exercidas pelos polos dos diferentes sistemas tonais que habitam no sistema tonal principal através da aproximação e articulação dos motivos e temas provenientes das diferentes tonalidades. Segundo Berry (1976, p 44-45), "A tônica central é então proeminente no nível mais amplo; a dominante, neste nível, é um componente ornamental mas de significância principal no âmbito da área de sua emergência".

Nesse caso, a relação de coexistência de sistemas tonais é hierárquica e nos apresenta um sentido de profundidade muito similar àquele concebido pela técnica da perspectiva utilizada na pintura onde todos os eventos se relacionam com os vetores que apontam para um único ponto de fuga. Essa técnica permite que se gere um espaço virtual no interior do quadro, criando a ilusão de tridimensionalidade em um plano bidimensional. Não podemos deixar de observar a analogia entre a concepção de perspectiva na pintura, com seu potencial de direcionalidade do olhar através de vetores que apontam para "o raio cêntrico... o eixo da pirâmide visual cujo vértice coincide com o ponto de fuga" (Argan, 1984, p.87); e a noção de *ursatz* (composição primordial) desenvolvida por Heinrich Schenker, também apontando para a direcionalidade, no caso da escuta, através da constatação dos vetores subjacentes (*Umlinie*, linha primordial e *bassbrechung*, arpejo do baixo) à percepção do tempo na música.³ Estes apontamentos nos levam ao conceito de *profundidade estrutural* na música tonal e à prática de análise redutiva desenvolvida por Heinrich Schenker e levada adiante por teóricos como Wallace Berry.⁴

Essa epistême de análise nos permite diferentes seções da obra em suas camadas de profundidade estrutural. Sob essa perspectiva, a obra pode ser vista em suas camadas mais superficiais, aparentes, sob recortes mais pontuais e suas camadas mais profundas, subjacentes, sob recortes mais amplos, como uma pintura que analisamos de longe e de perto para obtermos sobre ela diferentes pontos de vista. Assim, podemos dizer que na concepção tradicional a coexistência de sistemas tonais é organizada respeitando o sentido de profundidade estrutural-tonal, e que é esta coexistência dentro da arquitetura sonora que imprime à essa música seu sentido de direcionalidade, movimentação, deslocamento e, mais importante, a sua consciência de duração no Tempo.

³ Reflexões baseadas no prefácio do livro *Harmony*, de Heinrich Schenker, escrito por Oswald Jones em 1954.

⁴ Sobre a relação entre o processo composicional e sua disposição no plano gráfico: "a música ocidental só se concebeu enquanto ato original de criação a partir do momento em que ela submeteu o ouvido ao domínio do olhar." (Dufourt, 1981, p.1).

A compreensão de que mesmo as composições tonais mais fundamentadas na concepção de um polo tonal único também apresentam uma tensão na coexistência entre suas regiões harmônicas e que, logo, apresentam uma coexistência de sistemas tonais evidenciada pelos múltiplos níveis de funções tonais, nos possibilitará o desenvolvimento de uma análise redutiva em contextos nos quais estes conflitos são extremamente densificados através de uma sobreposição não hierárquica dos múltiplos níveis de funções tonais. Nesses contextos os preceitos do tonalismo e sua disposição hierárquica são menos, ou nem um pouco, relevantes. A partir desta perspectiva analítica, o conceito de profundidade estrutural-tonal e sua analogia com a profundidade permitida pela técnica da perspectiva na pintura deverão ser repensados. O questionamento desta analogia se dará através da separação entre os conceitos de função linear e função tonal.

A Conjunção não-complementar entre função tonal e função linear na peça para piano op. 1 de Alban Berg

A utilização de materiais não triádicos e encadeamentos não-diatônicos, (acordes e motivos quartais, aumentados, cromatismos e relações mediânticas)⁵ no interior de estruturas provenientes do período da prática comum auxiliou o desenvolvimento da prática composicional da tonalidade expandida.⁶ Essa prática levou ao extremo a tensão entre os materiais empregados e a arquitetura baseada nos preceitos da profundidade estrutural-tonal que os abrigava. Esse procedimento não se deu apenas nas obras dos compositores da segunda escola de Viena. Ele pode ser encontrado com cada vez maior abrangência no decorrer da história do desenvolvimento e da dissolução do tonalismo. No entanto, observamos as obras desses compositores como bastante significativas na problematização e desenvolvimento desse procedimento vigente na prática tonal. Suas obras, levando ao extremo e incorporando essas entidades sonoras estranhas ao período da prática comum, puseram em questionamento as bases do fazer composicional vigente há mais de dois séculos na música europeia de tradição escrita.

Para desenvolvermos nossas reflexões, primeiramente é importante definir os conceitos de função linear e função tonal:

As Funções harmônicas e melódicas existem em duas categorias: a primeira tem a ver com posição, identidade, e status hierárquico em cada um dos componentes do

⁵ Sobre a utilização destes materiais, uma passagem interessante de Schoenberg: "Mostrei que o sistema de construção por terças tem uma fratura e desmascarei o ajuntamento dos acordes não classificáveis sob o título de 'sons estranhos à harmonia' como uma tentativa mal dissimulada de tapar o buraco no sistema através de um monte imponente de restos de materiais não discriminados; um monte tão grande que nem o buraco em questão nem o próprio sistema são grandes o bastante para admiti-lo." Em "Harmonia" Schoenberg, Arnold 1922 Ed. UNESP. São Paulo, 1999, p. 549.

⁶ O conceito de emancipação da dissonância, embora não seja aprofundado neste artigo dialoga estreitamente com os apontamentos aqui levantados. Uma explicação concisa deste conceito é realizada por Norton Dudeque em "Shoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Friede auf Erden, op. 13", revista debates: Rio de Janeiro, 2007, p. 7-10.

sistema de uma particular tonalidade em questão (função tonal); a segunda é o papel do evento em um encadeamento linear melódico-harmônico (função linear), também hierarquicamente definido em relação a um dado nível de referência. Função linear é a relação do evento com o enquadramento ou base linear estrutural, ou a sua relação auxiliar (subsidiária, elaborativa, embelezamento, prolongamento) com um evento de ordem maior. (Berry, 1976, p.29)

A concepção de função linear vem da prática de análise redutiva Schenkeriana com sua preocupação em observar as diferentes camadas estruturais em uma peça tonal. Berry observa que “funções lineares e tonais quase sempre aparecem em conjunção complementar na música tonal” (Idem, *Ibidem*, p.29). É a partir dessa conjunção complementar que a análise redutiva percorrerá seus processos de identificação de elementos como principais ou auxiliares e, pertinentemente, chegará a constatação de uma *Ursatz*, uma estrutura profunda que servirá de amparo para a construção temática e seu desdobramento temporal na música tonal. A concepção de uma função linear nasce justamente desse processo de redução que se concentrará em encontrar o “papel do evento em um encadeamento linear melódico-harmônico” (Idem, *Ibidem*, p.29), reduzindo-o, dessa forma, à uma abstração gráfica que denotará os contornos desse encadeamento. Em outras palavras, o processo de redução de uma peça tonal, amparado pela observação destas conjunções, poderá associar identidades e status hierárquicos tonais com seus posicionamentos em relação à base linear estrutural e assim encontrar as camadas da arquitetura musical em seus níveis superficiais, intermediários e profundos.

No entanto, o autor aponta para a possibilidade de uma análise redutiva na qual as funções tonais e lineares não necessariamente se relacionam em conjunção complementar; sugere a possibilidade de observar “instancias de arranjos e ordens hierárquicas lineares na qual a tonalidade possui nenhuma, ou quase nenhuma, importância” (Berry, 1976, p. 40). A partir desta perspectiva analítica podemos encarar o papel da função linear em seus diferentes graus de conjunção complementar com a função tonal, e assim pensar em uma análise redutiva para um repertório não necessariamente tonal; um repertório que trabalha tanto em sua construção motivica (fatores horizontais) quanto em suas formações acordais (fatores verticais) com os materiais não triádicos e os encadeamentos não-diatônicos. É a função linear que em uma obra com o tonalismo desta forma expandido, como na Sonata op. 1 de Alban Berg, será a condutora dos materiais não passíveis de análise de suas possíveis funções tonais. Afirmamos que nesta peça a função linear será intercalada com sistema tonal e suas funções tonais em relações de auxiliaridade e de conflituosidade, oscilando entre os diferentes graus destas duas extremidades. Desta forma, o desenvolvimento da prática da tonalidade expandida pode ser entendido em uma via de mão dupla: do exterior para o interior, com a incorporação de materiais pensados enquanto entidades abstratas propiciadores de cores diferentes à palheta do tonalismo - e do interior para o exterior, com uma função linear pensada em uma outra disposição que não a estrutural-tonal e que encontrará nestes materiais novas possibilidades de conjunções.

Na figura 3 através da perspectiva analítica dos múltiplos níveis de funções tonais, é possível discutir a funcionalidade tonal que cada um dos cinco acordes desempenha e observar uma função linear que em algum nível ainda presta serviço à cadência e às articulações tonais. Cabe também ressaltar a prática de condução de linhas melódicas respeitando as regras tradicionais de encadeamento de acordes (sem movimentos paralelos e se utilizando da "lei do menor esforço" quanto aos saltos das vozes):

| | | | | | |
|------------|-------|--------------|-------|--------|-----|
| Bm: | sr | s de tAR? | s/5 | D/3 | t |
| GM: | T/5b | s | Tr/5 | (D/3) | Tar |
| Cm: | D (?) | t | Tar/5 | (D/3)? | |

Fig. 3- Cadencia inicial da peça para piano op. 1 de Alban Berg (Moscow: Muzyka, n.d.(c.a 1970))

tab.1 identificação dos múltiplos níveis de funções tonais

A coexistência de sistemas tonais nesse caso possui uma disposição hierárquica mais conflituosa do que no caso de Beethoven previamente analisado. O conceito de monotonalidade deve ser entendido aqui em sua forma mais expandida, no qual o "raio cêntrico" (Argan,1984, p.87) da tabela de regiões representado pela tônica já não desempenha uma relação de "autocracia" (Schonberg,1922) em relação as suas regiões. Nesse caso, a primazia de um sistema em relação aos outros é menos evidente e as já citadas "taxas de flutuação pelas quais o sistema primário é expandido e enriquecido" (Berry,1976: 41) se caracterizam por uma atividade bem mais intensa do que em uma peça evidentemente tonal. A análise das possíveis tonalidades conflitantes se confunde com a pressuposição da escolha dos acordes por parte do compositor meramente em razão do encadeamento cromático exercido pelo baixo e sua qualidade contrapontística ao invés de sua funcionalidade estrutural harmônica. Escolhas essas que concordam com "o entendimento de Schoenberg de que a estrutura musical é percebida principalmente na sua superfície, no nível imediato" (Dudeque,2007, p.10).

Nos compassos 6 e 7 (figura 4), podemos observar uma função linear em conjunção com materiais não passíveis de uma análise de funções tonais, devido à construção por movimentos paralelos (cromáticos e por tons inteiros), incorporando um dos materiais motivicos do tema: o arpejo da tríade de quinta aumentada:



Fig. 4 - Excerto do op. 1 de Alban Berg (Moscow: Muzyka, n.d.(c.a 1970))

Nesse caso, a noção de profundidade estrutural garantida pela relação hierárquica da coexistência de sistemas tonais passa a não ter mais validade. Segundo a definição de função linear como "a relação do evento com o enquadramento ou base linear estrutural" (Berry,1976), entendemos aqui o evento em uma relação com as camadas mais superficiais de uma possível análise reducionista, já que, não havendo uma disposição de profundidade estrutural-tonal, a "relação auxiliar com um evento de ordem maior" (Idem, Ibidem) se torna menos evidente. A função linear, nesse caso, tem como evento de ordem maior o princípio de traços, arcos e direcionamentos, e não as disposições harmônicas embasadas nos preceitos do tonalismo. Dessa forma, é abordada na prática composicional a proposta de uma composição de gestualidades e figurações que dialogam de modo mais independente (ou totalmente independente) com a disposição hierárquico-tonal. Tal proposta sugere uma diferente concepção da noção de espaço e textura musical na prática composicional.⁷

Voltamos assim à analogia estabelecida entre o conceito de profundidade estrutural-tonal (servindo de base à construção motivica dependente dessa arquitetura) e a tridimensionalidade permitida pela técnica da perspectiva (servindo de base à construção da verossimilhança das figuras representadas no espaço pictórico). Ao invés de uma composição fraseológica embasada na disposição textural de melodia acompanhada, que teria seu paralelo pictórico na relação figura-fundo, nos deparamos aqui com disposições texturais de camadas, linhas e pontos. Essas disposições texturais têm seu paralelo pictórico em uma pintura que deseja emancipar as estruturas subjacentes de sua função estruturadora (linhas e pontos a serviço da técnica da perspectiva) para trabalhá-las em primeiro plano (a partir da composição de construções pictóricas livres da figuração).⁸ Pretendemos assim pensar como esta nova configuração do espaço musical sugere uma diferente concepção do papel desempenhado pelo pentagrama, e conseqüentemente da escrita notacional, na tradição da música ocidental.

⁷ Webern desenvolve uma genealogia bem sucinta e clara sobre a noção de espaço musical na história da música escrita ocidental em sua série de palestras intitulada "caminhos para a nova música".

⁸ Nos referimos aqui ao projeto artístico defendido por Wassily Kandinsky em seu livro ponto e linha sobre plano Ed. Martins Fontes,1970. A série de correspondências entre Schoenberg e Kandinsky escritas entre os anos de 1911 e 1914, demonstram a forte influencia entre a pintura expressionista abstrata e os compositores da segunda escola de Viena.

Pontos, linhas e camadas em relação com a profundidade estrutural através da análise redutiva de Wallace Berry da peça para violino e piano op.7 de Anton Webern

Reconhecemos na peça para piano e violino op.7 de Anton Webern a proposta de alcançar o máximo de expressividade e comunicabilidade de ideias musicais⁹ com o mínimo de materiais possíveis. A proposta de concisão do material é tão efetiva que uma sequência pequena de intervalos é capaz de desempenhar a função estrutural de uma transição para um determinado clímax, que por sua vez pode ser efetuado com uma sequência de apenas três acordes. Temos, assim, em Webern a busca por uma expressividade potencializada por um processo de redução constante do material, sobrando deste apenas o sumo, o mínimo necessário para que a direcionalidade seja sentida e a função do evento no todo seja percebida. Há também uma extrema preocupação para que nenhum elemento seja percebido como desnecessário, ornamental, passível de ser renegado à um plano secundário. A construção dessa poética redutiva de Webern realiza uma busca onde todos os elementos exerçam uma função estrutural de semelhante hierarquia em relação à totalidade da obra. Dessa forma, a busca por um “lirismo absoluto” (Adorno, APUD, Safatle 2011) nas peças em estilo aforístico de Webern se faz evidente.

A partir desta perspectiva comentaremos a análise redutiva, realizada por Wallace Berry, da peça para piano e violino op. 7 de Anton Webern (Fig. 3).

A análise de Wallace Berry leva em conta as funções lineares sob uma certa óptica do conceito de tonalidade, descrito como um “sistema formal no qual uma gama de notas é percebida como relacionada funcionalmente à uma específica classe de nota, ou à um complexo de classes de notas, resolutive” (Berry,1976, p.27). Essa concepção leva em consideração as sugestões implícitas de gravitações em torno de polos, mesmo que estas sejam apenas projeções perceptivas do analista e/ou do ouvinte. Em outras palavras, o conceito de função tonal é encarado aqui como pontos esparsos no espaço gráfico que desempenharam, em algum nível, a função de polos gravitacionais. Nesta peça, que se preocupa mais com disposições texturais de camadas, linhas, pontos e planos do que com uma construção de disposições acordais funcionais e encadeamentos melódicos, a tonalidade está presente de modo muito mais sutil, à espreita de cada evento sonoro, tangenciando as escolhas de articulação destes pela mão consciente do compositor. Dessa forma, é possível afirmar que, mesmo não sendo uma peça construída sob os preceitos do tonalismo tradicional, a peça “se orienta em direção à uma tônica primária em mi bemol” (Berry,1976, p.164). A partir destes apontamentos é realizada esta análise redutiva (Fig. 4).

⁹ A importância do conceito de ideia musical para Webern se faz evidente em “caminhos para a nova música”: “Deve ter havido alguma necessidade subjacente para o que nós chamamos de música ter surgido. Que necessidade? A necessidade de dizer algo, expressar algo, expressar uma ideia que não poderia ser expressada de nenhuma outra maneira que não a sonora.” Em “Path to the new music”, Webern Anton

Sehr langsam (♩ = ca 50)
mit Dämpfer

Geige *)

Klavier

pp *ppp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp*

espress. *3*

5

col legno
weich gezogen

ppp sempre *äußerst zart* *s* *pp* *ppp* *rit.* *pizz.* *ppp* *pp*

*) Eine eigene Geigenstimme wurde nicht herausgegeben. Als solche dient das beiliegende zweite Exemplar.
Copyright 1922 by Universal Edition
Renewed Copyright 1950 by Anton Webern's Erben

Fig. 5 - Peça para piano e violino op. 7 de Anton Webern (Copyright,1950, Anton Webern's Erben)

Fig. 6 - Análise redutiva realizada do op. 7 de Anton Webern (Berry,1976, p.165)

A problematização se inicia com a proposta de uma possível análise redutiva dessa peça que trabalha justamente com processos de condensação do material, ou seja, processos de redução. O que mais nos interessa aqui são algumas possíveis reflexões que essa análise infere. Primeiramente devemos defender que a prática de uma análise redutiva para esta peça será mais convincente quanto menos camadas de redução forem efetuadas. A pertinência da *ursatz* de três notas alcançada pela análise redutiva de uma peça tonal está garantida pelo princípio de profundidade e hierarquia tonais. O processo redutivo tradicional realizado pela tradição Schenkeriana demonstra o direcionamento, o telos da música como bem demonstra o conceito de *Auskomponierung* (desdobramento composicional) através de sua ilustração: a *ursatz*.¹⁰ Não havendo nesta peça esses princípios do modo que geralmente se estabelecem em peças evidentemente tonais, o processo de redução deve ser efetuado aqui de outra maneira; deve ser encarado como um conjunto de reduções/enjanelamentos locais, que compreendem uma situação em que a distância entre a estrutura profunda, subjacente, e a peça “concreta”, a peça mesma, é mínima.

A afirmação de que, "de fato, não há nenhuma significativa flutuação: nenhum desvio real das referências insistentes ao *mi bemol* em diversos níveis" (Berry, 1976, p.164) é bastante significativa. Seguindo essa linha de pensamento deveríamos afirmar que a redução máxima dessa peça, a possível realização de uma *ursatz*, seria apenas a representação gráfica de uma nota estática, sem o telos demonstrado pela *ursatz* tradicional. De forma mais relevante, o processo redutivo realizado por Berry nos demonstra um pólo ao qual diversos eventos se relacionam de maneira diferenciada; nos demonstra a tensão de inúmeros vetores apontando para diferentes direções, que se relacionam constantemente em função ambígua de complementaridade e conflituosidade com a sugestão tonal. Esse processo terá menos camadas intermediárias para retirar, porque, nesse caso, muitos elementos não podem ser entendidos como subordinados ou o nível de subordinação deles não pode ser extremamente distante dos pontos principais. O conceito de profundidade e hierarquia tonais são extremamente rasos (e por isso ainda mais pertinentes) nesta análise redutiva. Desta forma, o princípio de profundidade estrutural-tonal é aqui atomizado em pontos dispersos no espaço pictórico da partitura; pontos que fazem referências próximas ou distantes à tonalidade. O cerne da questão que observamos no trabalho de Berry é a proposta de realizar uma análise redutiva para demonstrar que o que prevalece nesta peça é a sugestão de uma emancipação: a utilização dos materiais não tem a intenção de submeterem-se à estrutura subjacente baseada no telos tonal. Ao invés disso, observamos uma disposição dos materiais que passam a ser trabalhadas por Webern em uma relação mais imediata com níveis estruturais da superfície; que se relacionam com as camadas mais superficiais de uma possível análise redutiva.

Para concluir, afirmamos que o compositor desse expressionismo redutivo, esse compositor que busca o “lirismo absoluto” (Adorno apud Safatle, 2011) de cada nota, o

¹⁰ Reflexões baseadas no prefácio de Oswald Jones 1954 do livro *Harmony*, de Heinrich Schenker.

compositor que busca essa nova gramática¹¹ aforística, trabalha em uma relação mais imediata com estruturas em disposição mais direta com as camadas superficiais de uma possível análise redutiva. Referindo-nos agora à peça para piano op.7 de Anton Webern, reafirmamos a reflexão de que, não havendo uma disposição de profundidade estrutural-tonal, a "relação auxiliar com um evento de ordem maior" (Berry, 1976, p.29) se torna menos evidente. A função linear, nesse caso, tem como evento de ordem maior os princípios de traços, arcos e direcionamentos, e não as disposições harmônicas embasadas nos preceitos do tonalismo tradicional. Seu material de construção já não é mais o tema e o acompanhamento em sua relação figura-fundo, o tonalismo, a função tonal em conjunção com a função linear.... Seus materiais agora são as linhas, os pontos, as camadas, as texturas, e uma concepção diferente, mais próxima de seu potencial pictórico não figurativo, da função linear em conjunção com esses novos materiais.

Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New Jersey: Dover Publications, INC., New York, 1976 (tradução nossa).
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP. São Paulo, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Great Britain: Faber paperbacks, 1983.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.
- SAFATLE, Wladimir. *Morton Feldman como crítico da ideologia*. No site <http://zagaiaemrevista.com.br/>, 2011.
- DUFOURT, Hugues. "O artifício da escrita na música ocidental." In: *Revista Debates do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio*. Edição n 1. Rio de Janeiro: ed. , 2007. tradução Carole Gubernikoff.
- WEBERN, Anton. *Path to the New Music*. Pennsylvania: Theodor Presser Company, 1963.
- DUDEQUE, Norton. "Shoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Friede auf Erden, op. 13." IN: *Revista Debates do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio*. Edição n 1. Rio de Janeiro: ed. , 2007.

¹¹ "Gramática entendida aqui não apenas com conjunto de regras estruturais de harmonia e contraponto, mas maneira de pensar a organicidade da obra e sua expressividade." em <http://zagaiaemrevista.com.br/morton-feldman-como-critico-da-ideologia-uma-leitura-politica-de-rothko-chapel/#>

.....

Rafael Moreira Fortes é compositor e pesquisador. Cursa o bacharelado em composição musical pela UniRio e cursou 4 semestres do bacharelado em saxofone pela UFRJ. Atua como membro do grupo Tríptico que realiza performances sonoro-cênicas. for.rafael@gmail.com