

# Introdução a um Estudo sobre o “Estudo V - *Die Reihe Courante* ” - para Piano\*

Jorge Peixinho

O Estudo V (“die Reihe - Courante”) foi escrito em 1992 e situa-se cronologicamente, no âmbito da minha obra de compositor, entre um núcleo de peças, algumas delas para piano, como a “Glosa I” e o “In Folio / para Constança” (1990-92), outras para conjuntos instrumentais - “Mediterrânea” e “Floreal” -, além de uma obra de música eletrônica, “A Floresta Sagrada”, de 1992.

O fato da composição destas obras situar-se num período tão curto de tempo (apenas três anos) não obsta a que qualquer delas - e o “Estudo V” em particular - possua um cunho muito peculiar e um rosto inconfundível. Tal não significa, é evidente, a inexistência de laços de parentesco, não só entre as obras mencionadas, como também com outras situadas antes e depois do período referido (o triénio 1990-1992). Esses laços existem seguramente, eu assumo-os, e considero que não seria possível nem desejável anulá-los: elementos estilísticos comuns, gestos e impulsos muito concretos no misterioso domínio da criatividade, problemas e preocupações típicas do compositor (propostas e soluções técnicas, opções estéticas), equilíbrio entre rigor e liberdade, fantasia e autodisciplina e tantas outras.

O “Estudo V” herda, assim, sempre qualquer coisa de obras minhas anteriores e deixa traços em obras posteriores. Encontramos embrionariamente, em peças como “Villalbarosa” e “Glosa I”, elementos estilísticos que irão atingir uma sistemática plenitude no “Estudo V”,

---

\* Esta obra foi apresentada em primeira audição mundial no XI Seminário Internacional da Música, UFBA, em Salvador, no dia 20 de setembro de 1993 e em primeira europeia no Instituto Franco-Portugais de Lisboa, no dia 11 de outubro do mesmo ano pelo pianista José Eduardo Martins.

do mesmo modo que, nesta última obra, antever-se-ão gérmens de figuras e situações musicais que irão constituir pontos nucleares numa composição posterior (“Nocturno no Cabo do Mundo”), de 1993.

\* \* \*

Como qualquer Estudo que se preze, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vetores fundamentais, a saber: ser um “estudo” simultaneamente de execução para o instrumento respectivo (neste e naqueles casos, o piano) e para o compositor igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação dos seus limites técnico-expressivos.

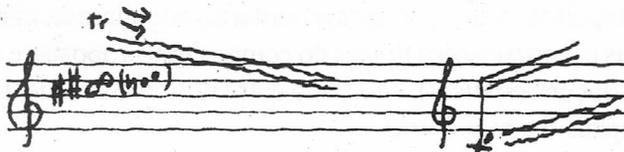
Passemos a analisar sumariamente estes dois aspectos (obviamente, complementares entre si) no “Estudo V”.

No plano da técnica instrumental, ele pretende constituir um verdadeiro “estudo” de novos processos de execução, bem como um aprofundamento de princípios técnicos composicionais:

## I

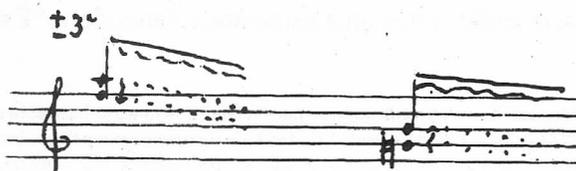
a) trilos encadeados em glissandos direcionais (em “cascatas” descendentes e ascendentes):

Ex. 1



b) movimentos aleatórios em 3<sup>as</sup> (arpejadas ou não) ou em 4<sup>as</sup>:

Ex. 2



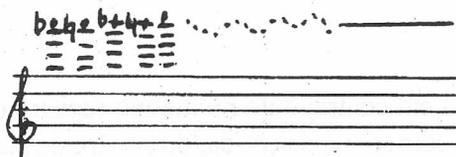
c) glissandos maciços com a mão aberta:

Ex. 3



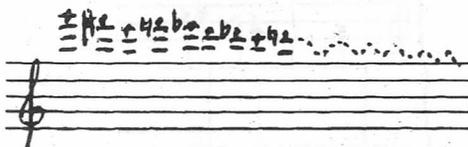
d) permutações de desenhos melódicos *ad libitum*:

Ex. 4



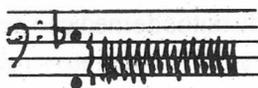
e) movimentos descendentes “em cascata” com permutações internas num âmbito fixo ou homogêneo:

Ex. 5



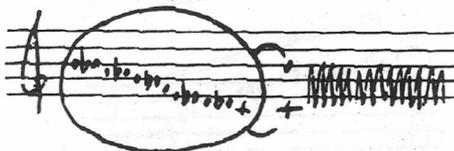
f) *clusters* com movimento interno aleatório:

Ex. 6



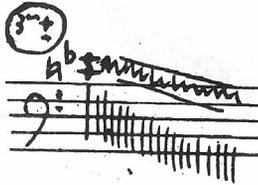
g) glissandos de *clusters* “em cascata” com movimentos internos aleatórios:

Ex. 7



h) trêmolos aleatórios em glissando:

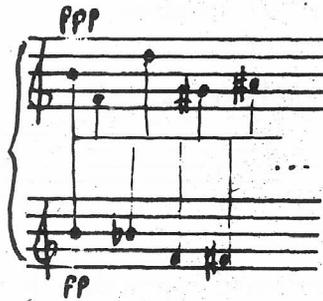
Ex. 8



II

1) polifonias em contraponto no mesmo registro ( o que implica uma coexistência com sobreposição das duas mãos do pianista), diferenciadas entre si por dois níveis dinâmicos:

Ex. 9



2) sobreposição de tipos distintos de medição de tempo (mensurado / aleatório - flexível, rápido regular / moderato - rubato etc.):

Ex. 10



3) sobreposição de técnicas de execução distintas:

Ex. 11

Handwritten musical notation for Ex. 11. The top staff features a series of rhythmic markings above the staff lines, including vertical lines with flags and some symbols like 'b' and 't'. The bottom staff shows a melodic line starting with a thick blacked-out section, followed by notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final note with a fermata.

4) escalas cromáticas sobrepostas em translação “semi-aleatória”

Ex. 12

Handwritten musical notation for Ex. 12. The top staff shows a chromatic scale starting on a sharp (F#) and moving upwards. The bottom staff shows a chromatic scale starting on a flat (Bb) and moving downwards. The two scales overlap, creating a complex harmonic texture.

5) movimentos em 3<sup>as</sup> com defasamento entre as duas mãos:

Ex. 13

Handwritten musical notation for Ex. 13. The top staff shows a triplet of notes with a bracket above them. The bottom staff shows another triplet of notes, offset in time from the top staff. Both triplets consist of notes with various accidentals.

\* \* \*

Quanto ao que se refere à problemática específica do compositor, como “estudo” de conceitos e processos, há que realçar, desde já, a ambivalência da generalidade dos exemplos anteriormente apontados, uma vez que o binômio “técnica / interpretação” constitui a outra face da mesma moeda do segundo binômio: “concepção / composição”.

Todavia, há a referir ainda aspectos bem peculiares ao nível da estrutura global e das texturas parciais, tais como:

a) a função tímbrica (colorística) do intervalo, à qual me referirei em pormenor mais adiante;

b) o encadeamento poli-temporal das secções constituintes da peça, criando zonas de transição e de enlace *difusas*, em contraposição com os momentos de recorte nítido, claro e unívoco.

c) a valorização do registo como fator determinante da estrutura composicional;

d) a criação de espaços ambíguos (“entrelaçados”):

Ex. 14

The image shows a musical score for Example 14, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes, including a half note, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Several intervals in both staves are circled, highlighting specific harmonic or melodic relationships. The notation includes clefs, a key signature with one flat, and various note values.

e) a utilização de zonas de âmbito fixo e oscilante;

Ex. 15

The image shows a musical score for Example 15, consisting of a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature with one flat, and a series of notes and rests. The notes are arranged in a way that suggests a sequence or a specific intervallic structure. The staff is divided into two measures by a vertical bar line.

f) as novas relações instauradas entre planos distintos simultâneos, hierarquicamente distribuídos:

Ex. 16



Finalmente, e acima de tudo, é de assinalar a presença constante e quase avassaladora da *série* (“die Reihe”), constituindo esta o núcleo, a raiz e a fonte primacial da obra, ao mesmo tempo que assume uma função emblemática e simbólica. E se considerarmos também, metaforicamente, a *série* como uma *imagem* (visível, reconhecível e projetável em mil reflexos), então poderemos transpô-la ainda para uma dimensão iconográfica.

Estas reflexões conduzem-nos a um novo capítulo, que pretende esclarecer as razões profundas do subtítulo do “Estudo V”, iluminando-lhe os aspectos mais significativos.

\* \* \*

### “die Reihe”

Trata-se de um estudo sobre uma visão da série como objeto e sujeito, uma perspectiva abrangente que compreende tanto a concepção schöenberguiana da série-tema, como a concepção weberniana da série como princípio estrutural e estruturante, ordenador e motor da organização da obra.

E, no entanto, não se trata de uma obra *serial*! O “Estudo V”

pretende ser uma reflexão sobre o profundo significado histórico e mítico da série, a série reificada e simbólica, uma visão crítica dos seus pressupostos teóricos e filosóficos e, ao mesmo tempo, uma homenagem (comovida) ao seu papel histórico propulsor da modernidade neste vertiginoso caminhar da música no nosso século.

Deste modo, a série assume um papel supratemático e vetor essencial da identidade da obra, ao nível da sua concepção interna e da sua expressão extro-vertida. Ela não se confina a uma função de ordenamento estrutural (sub-liminar e de certo modo oculta), mas assume-se outrossim como sujeito-objeto da composição, ostensivamente em primeiro plano, sem artificios nem ambigüidades.

### “*Courante*”

Há que entroncar esta peça na concepção barroca da continuidade discursiva, dentro de uma lógica de espaços que se projetam uns nos outros, sem limites pré-fixados. A “*Courante*” das suítes barrocas simboliza essa continuidade; tal como a *corrente* de um rio que flui e se espalha <sup>(1)</sup>, tal como uma *corrente* de laços encadeados e interligados.

As relações ternárias e binárias da *Courante* barroca são aqui transpostas e assimiladas à totalidade dodecafônica (12 como múltiplo de 2 e de 3). Doze como número das suas secções (6x2); dezoito como número das suas subdivisões internas (6x3). Aí todo o edifício se constrói, se autojustifica, se ex-porta, toda a arquitetura se clarifica, todo o seu (profundo) significado se ilumina.

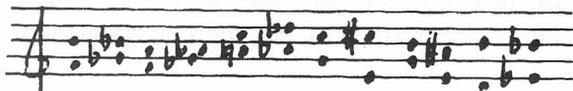
\* \* \*

Nesta obra, a série (“die Reihe”) é apresentada sem transposições<sup>(2)</sup> (excetuando os redobramentos em paralelo da série original), apenas utilizando operações simples de inversão e retrogradação (confinadas a situações topologicamente definidas) e processos vários de permutação, dedução e desenvolvimento, espécie de autogênese variável sob forma de rotação ou de espiral. Exemplos destes processos serão apresentados no capítulo dedicado à análise da 1ª secção.



- variáveis “em random”

Ex. 20



Além dos processos de redobramento, provocando blocos de “espessura” ou densidade variável, o intervalo assume ainda muitas outras funções estruturais, tais como:

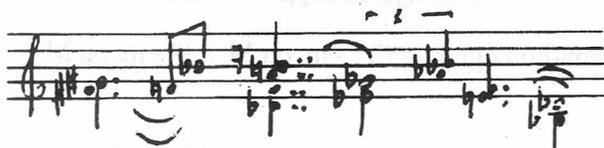
a) criação de blocos harmônicos autônomos e de campos momentaneamente polarizados:

Ex. 21



b) formação de desenhos temáticos ou motivicos (vide “tema de órgão”):

Ex. 22



c) definição de campos de intervalos homogêneos (ex: os tons inteiros nas três dimensões - horizontal / vertical / oblíqua):

Ex. 23



d) projeção melódica através da deslocação das periferias superior e inferior:

Ex. 24

Example 24 shows a melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the notes are handwritten annotations: 'b+' above B4, 'q+' above C5, 'be' above B4, and 'qI' above G4. Below the staff are four chord diagrams: a triad of G-A-B, a triad of A-B-C, a triad of B-C-B, and a triad of C-B-A.

e) aplicação de pedais-fundamentais no registro extremo-grave em deslocação cromática descendente:

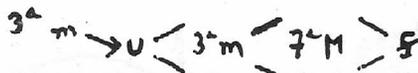
Ex. 25

Example 25 shows a bass line on a single staff with a bass clef. The notes are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Below the staff are eight chord diagrams, each representing a triad of notes: G-A-B, F-G-A, E-F-G, D-E-F, C-D-E, B-C-B, A-B-A, and G-A-G.

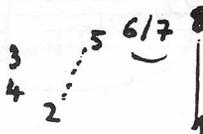
A técnica de manipulação do intervalo como elemento colorístico e funcional articula-se coerentemente com as características estruturantes da série, sendo constante uma interligação e interpenetração entre os dois vetores. É disso exemplo paradigmático a relação estabelecida entre a dilatação e a contração do intervalo - nível real / concreto<sup>1</sup> - e a “dilatação” e a “contração” (numérica) das alturas da 1ª dedução da série (nível abstrato - lógica “oculta”).<sup>2</sup>

Ex. 26

1)



2)



original 1-2

orig. 5 (tr) 5 7 1  
 (1ª sist.)

Outra característica importante da peça (e que lhe confere uma identidade própria) reside na ampla utilização daquilo a que eu chamo “matérias sonoras oscilantes”. Trata-se de movimentos direcionais (de âmbitos, velocidades, densidades e expansões variáveis) como uma espécie de “cascatas” (nem sempre descendentes, algumas – como que desafiando a lei da gravidade - também sobem!). Essas “matérias oscilantes” apresentam-se segundo diferentes formas, que passo a enunciar em seguida:

- a) escalas cromáticas;
- b) *clusters* em glissando cromático de âmbito homogêneo ou variável;
- c) glissandos diatônicos (produzidos sobre as teclas brancas);
- d) movimentos sinuosos ou “serpenteantes” de espessura variável:

Ex. 27

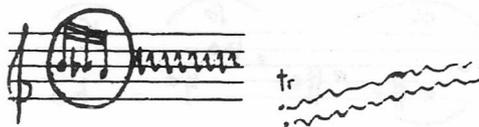


- e) bandas fixas de alturas com variantes aleatórias (lineares ou maciças):

Ex. 28

f) trilos simples, trilos complexos com bandas de alturas determinadas e trilos oscilantes em glissando com alturas semideterminadas:

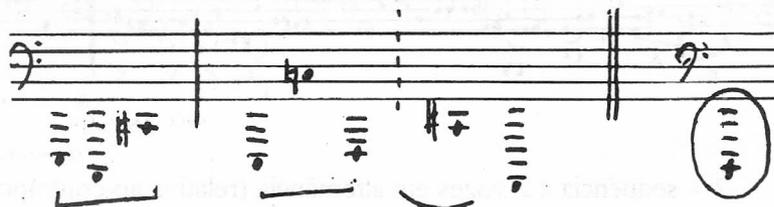
Ex. 29



Ainda dentro deste capítulo, desejaria aludir sumariamente às funções distintas que ocupam e desempenham os movimentos cromáticos ao longo da peça, segundo um conjunto de variáveis, nomeadamente o âmbito, a velocidade e a duração global.

É disso exemplo relevante e paradigmático a instauração de pedais intermitentes (fixos ou móveis), que constituem pontos de articulação ao nível da grande forma.

Ex. 30



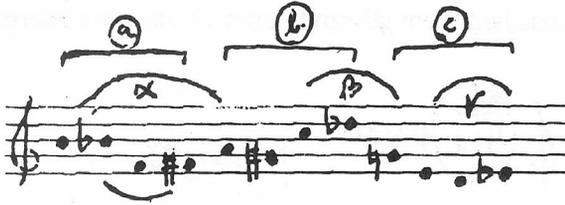
(tricórdios obtidos por transposição e permutação de fragmentos da série)

A finalizar este estudo, apresentarei uma análise formal mais detalhada de uma parte da obra (concretamente o seu início - a 1ª secção), começando por focar a sua componente matriz, que é, como sabemos, a *série* (“die Reihe”).

\* \* \*

A série dodecafônica é exposta logo de início, num segmento que compreende, para além dos doze sons, uma sequência de outros vinte, correspondentes a uma pequena expansão provocada por deduções do original. Chamemos a esta sequência de 32 sons “segmento 1”.

Ex. 31 - série original



A 1ª secção é composta por cinco segmentos, caracterizados, cada um deles, por determinadas particularidades.

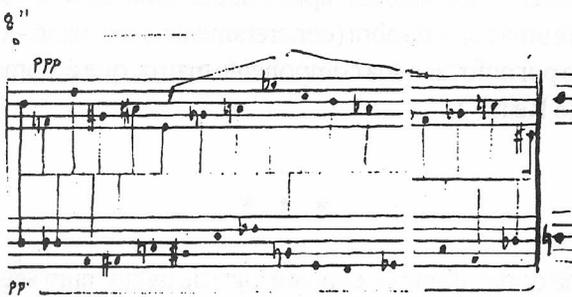
1º - seqüência monódica de 32 sons (12+20) - já mencionado no parágrafo anterior;

Ex. 32



2º - seqüência a 2 vozes em alternância (relativa ao contraponto entre a forma original da série+ o 1º tetracórdio do 1º segmento (ao todo, 16 sons) e as deduções derivadas mais ou menos livremente daquela; - introduz o elemento de sucessão direcional;

Ex. 33



↑  
3º fragmento

3º - seqüência de 16 sons (equivalentes à do segmento anterior) com contraponto duplo em alternância de 2 planos de distinta “espessura” (1+2). A “contraparte” é deduzida livremente da série, utiliza uma 1ª fração de 6 articulações com intervalos variáveis e uma 2ª (igualmente de 6) com um intervalo único (2ªM).

- emprega também o elemento de sucessão direcional e introduz o fator rítmico;

Ex. 34

The image shows a handwritten musical score for Example 34. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. A question mark is written above the first few notes. A downward-pointing arrow is positioned above the staff towards the right. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with various accidentals and rests. A 'pp' (pianissimo) dynamic marking is written at the beginning. A long horizontal arrow is drawn below the staff, pointing to the right. At the bottom right, there is an upward-pointing arrow with the text '4º segmento' written next to it.

4º - contraponto a duas dimensões em alternância com “espessuras” constantes (dois sons em cada plano). O nível principal contém 26 articulações (12+14) e o nível secundário, 20. Com 4 sincronizações, podemos assinalar um total global de 38 articulações, às quais se deverão adicionar três apogiaturas e uma prolongação, num total de 42 elementos básicos.

Os dois planos encontram-se estreitamente interpenetrados e apresentam características ligeiramente distintas ao nível dos intervalos. De fato, o plano principal emprega livremente 2ªs, 3ªs e 4ªs, enquanto o plano secundário se detém com maior rigor numa alternância de 2ªs e 3ªs, constituindo microcampos intervalares, irregulares e mais ou menos homogêneos.

## Ex. 35

1 4<sup>th</sup>

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a 1 4<sup>th</sup> time signature. The notes are organized into measures, with Roman numerals I, II, III, IV, and V written below the staves. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with two staves. It contains notes, rests, and Roman numerals VI through XX below. There are various annotations, including 'mp', 'f', and circled notes.

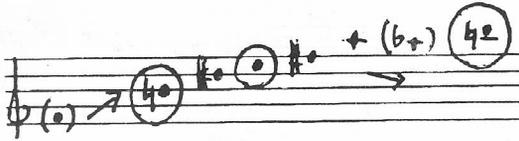
5° - contraponto a duas dimensões alternando as situações de contraposição entre os planos com as de sincronização, traduzindo, deste modo, um aumento progressivo de densidade (“espessura” vertical projetada no tempo). O total global de articulações é de 40 (36+4), introduzindo este segmento as apogiaturas complexas (6), as primeiras cinco formadas por dois sons e a última, por 4.

- os intervalos aproximam-se progressivamente da homogeneidade (2<sup>as</sup>, com predominância das Maiores, como intervalo privilegiado; 3<sup>as</sup>, com predominância das menores, como intervalo secundário; e 4<sup>as</sup> - esporadicamente).



Esta ascensão preenche, numa primeira fase, o limite do total cromático (dodecafônico), ultrapassando-o na seção seguinte através de uma rigorosa progressão, que culmina logicamente no Si<sup>6</sup>, que é a altura inicial, terminal e referencial ao longo da peça.

Ex. 38



\* \* \*

Com o “Estudo V”, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio; um rio sempre vivo e em movimento, uma *corrente* ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora.

## Notas

1. Jorge Luís Borges afirma: “na nossa experiência, o tempo corresponde sempre ao rio de Heráclito...”; e mais adiante: “... e pensando que o rio não é o rio porque as águas foram mudando...”
2. As transposições que se encontram disseminadas ao longo da peça reportam-se exclusivamente ao nível micro-estrutural (fragmentos da série inseridos intersticialmente no contexto global).

**Jorge Peixinho**, compositor, pianista e professor do Conservatório Nacional - Lisboa - Portugal