



✓198026
of

UA	3224/DSA
	2017/05
DSA	Proc.º

**Sandra Cristina da
Costa Santos**

**Harmonia, timbre e espaço em Madonna of Winter
and Spring de J. Harvey**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, Estudos teóricos, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. João Pedro Oliveira, Professor Catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

UA-SD



250107

o júri

Presidente:

Doutor **João Pedro Paiva de Oliveira**, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais:

Doutor **João Filipe Soutelo Soeiro de Carvalho**, Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutora **Sara Carvalho Aires Pereira**, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutor **Christopher Consitt Bohmann**, Equiparado a Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Lisboa

agradecimentos

O meu primeiro muito obrigado a Jonathan Harvey, pois apesar da sua grandiosidade enquanto compositor revelou-se sempre disponível e interessado na forma como o trabalho se ia desenrolando, tendo inclusive facilitado fontes de investigação.

Agradeço também ao IRCAM ter-me facilitado o acesso aos arquivos da sua mediateca.

À Faber Music por ter disponibilizado todo o material que julguei necessário, sobretudo partituras e gravações de primeira execução das obras do compositor.

À Universidade de Aveiro, por servir a sociedade ao disponibilizar cursos de pós-graduação de elevado valor na investigação do fenómeno musical.

À Dr. Sara Carvalho pela disponibilidade demonstrada, nomeadamente ao facultar a bibliografia de que dispunha.

Ao meu orientador, João Pedro Oliveira por toda a confiança e saber a mim transmitidos.

Finalmente ao meu marido, José Luís Postiga, a quem também dedico esta dissertação.

resumo

O presente trabalho realiza uma analogia entre a importância de harmonia, timbre e espaço na criação musical, pois são conceitos que se revelam cada vez mais como a base da investigação de futuro no campo da música.

Através do conhecimento cimentado nas tendências composicionais de Jonathan Harvey, são comparados os níveis de interpenetração entre estes três parâmetros na obra *Madonna of Winter and Spring*, estabelecendo relações que se articulam com a espiritualidade reclamada pelo compositor para as suas obras. Assim, a análise musical abrange diferentes formas de consolidar os elementos escritos, nomeadamente no que diz respeito aos materiais que serviram de base à criação.

São por isso colocadas em causa várias questões do domínio da estética musical, comparando elementos relacionados com a electrónica e o mundo instrumental, para além de se provar a fusão de diferentes tendências estilísticas na obra do compositor.

No entanto, pelo facto de Jonathan Harvey dedicar grande parte da sua obra desde a década de setenta a questões relacionadas com a transcendência, a análise extravaza o domínio científico para entrar no foro do dogmatismo do compositor que se suporta precisamente nos conceitos mais puros da elaboração da sua música. Realiza-se então um enquadramento entre essas questões e a linguagem musical para quem nelas não se revê.

Significa isto que *Madonna of Winter and Spring* assenta os prismas colocados em análise sobre um princípio defendida pelo compositor como fundamental: o conceito de Ambiguidade Musical. Assim, após ser exposto e explicado todo o conteúdo abarcado por este tema é nele enquadrado os princípios de análise sobre a harmonia, o timbre e o espaço nesta obra, em comparação com elementos de outras criações.

Finalmente são retiradas as conclusões referentes ao nível de inter-relação entre os três pilares da análise para a criação da obra, sendo ainda comparados com as funções a eles atribuídas pelo compositor no domínio do espírito.

The present text establishes a relationship between harmony, timbre and space as concepts more and more important in the future musical research. By de knowledge based on the compositional tendencies of Jonathan Harvey, the levels of interpenetration of this tree parameters are compared in *Madonna of Winter and Spring*, establishing relationships that articulate themselves with the spirituality proclaimed by the composer for his works. So, the musical analysis uses different methods to justify the elements of the piece, especially to what is concerned with its creation basic materials.

However, since the spirit is the most important goal for Harvey work, the analysis spreads out the science domain and enters in the composers vision of religion, were just stays the purest concepts of his musical elaboration, the ambiguity. The conclusions are made to measure the level of each parameter in analysis and its functions in music and spirituality.

abreviaturas

DO₀

As indicações de registo de alturas dos sons estão organizadas tendo em conta o registo 4 como o correspondente ao dó central.

SP

Referência ao espaço harmónico em Harvey. É normalmente seguido do número correspondente.

Índice

1. INTRODUÇÃO	2
a) O compositor e uma era	2
b) Porquê <i>Madonna of Winter and Spring</i>	6
c) Metodologias usadas	7
d) Objectivos	9
2. QUEM É O COMPOSITOR?	12
3. O ESPELHO DA AMBIGUIDADE	26
4. SOBRE <i>MADONNA OF WINTER AND SPRING</i>	42
1) Conflict	80
2) Descent	102
3) Depths	113
4) Mary	119
5. CONCLUSÕES – REFLEXÕES APÓS A COMPOSIÇÃO	132
BIBLIOGRAFIA	142
ANEXO I	

1. Introdução

a) O compositor e uma era

O mundo musical do séc. XX é atravessado por muitas correntes estéticas, coexistindo umas com as outras apesar de nem sempre partilharem os mesmos caminhos. Na procura da génese do pensamento musical dos compositores actuais, somos obrigados a olhar para trás, numa altura em que sonoridades tão diferentes são apresentadas em simultâneo por compositores como Sergei Rachmaninov, Arnold Schoenberg, Sergei Prokofiev, Edgar Varèse, Igor Stravinsky, entre outros¹. No entanto, apesar de todas as referências serem europeias, não se pode negligenciar o facto de os Estados Unidos da América, o chamado ‘Novo Mundo’, se terem tornado no asilo de muitos compositores. Tal facto é fruto das duas Grandes Guerras que centraram o seu raio de acção essencialmente na Europa, ou mesmo dos regimes políticos extremistas, como no caso da antiga URSS estalinista, que condicionava e perseguia os criadores artísticos e suas obras². Desta forma, é fácil reconhecer a europeização do pensamento erudito americano, assim como a americanização de alguns conceitos e formas europeias³ e tal visão transporta-nos para um olhar sobre o séc. XX muito mais abrangente, proporcionando uma análise mais real de todas as vivências de um século em constante revolução musical.

¹ Basta prestar atenção às datas de apresentação das obras para constatar que: em 1909 estrearam o *Terceiro concerto para piano* de Rachmaninov e o *Erwartung* de Schoenberg; a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev e os *Doze estudos para piano* de Debussy em 1915; as *Intégrales* de Varese, em 1925, e a *Turandot* de Puccini um ano mais tarde; a última obra de Richard Strauss *Vier Letzte Lieder* em 1948, ao mesmo tempo que *Le Soleil des eaux* de Boulez (Nattiez: 2003; 44)

² Repare-se a diferença entre a produção musical realizada por Prokofiev ao longo da sua vida, e o ‘martírio’ que Chostakovich sofreu sobre o regime comunista de Estaline.

³ O Jazz é um dos elementos culturais americanos que mais facilmente se reconhece em obras de compositores europeus – veja-se o *Blues*, segundo andamento da *Sonata para violino e piano* de Ravel. Por outro lado, o nascimento do dodecafonismo atribuído a Schoenberg, deve-se antes a Joseph Mathias Hauer, compositor americano, na sua obra *Nomos* (1919), devendo ser mencionados ainda compositores como Henry Cowell, o ‘criador’ do *Cluster* enquanto unidade composicional, base das ‘texturas’ sonoras de Ligeti.

Apesar disso, não é correcto pensar em correntes universais que atravessam os ‘quatro cantos’ do planeta e assentam as suas bases por onde passam, pois a História da Música não pode ser alheia à História Universal, e como esta, possui datas e locais onde algo acontece. Assim, cada criador leva consigo marcas que ‘assinam’ o seu pensamento estético, fruto das suas raízes geográficas e históricas, bem como condicionantes políticas e sociais da sua vivência. O nacionalismo é, por excelência, o movimento de maior afirmação das características culturais de um determinado país ou região. Nele encontramos compositores que pelas questões referidas anteriormente não puderam permanecer no seu país de origem e se exilaram noutros, de entre os quais se destaca Béla Bartók. Não sendo uma corrente estética propriamente dita⁴, ela demonstra o quão marcante pode ser a vivência de um compositor com técnicas que lhe são próximas, sendo ou não fruto de experiências no seu país. Assim, é comum indicar alguns fenómenos musicais que marcam os compositores actuais, sejam eles europeus ou de outro continente, os quais não podemos intitular de nacionais, pois não servem para afirmar a cultura de determinado território, mas antes vanguardistas, pois tinham como principal objectivo a criação de obras musicais com novos motivos de interesse quer auditivos como analíticos, que delineassem novos trilhos para investigação futura.

No entanto, o papel do ouvinte foi sendo relegado para segundo plano na busca de novos desenvolvimentos composicionais. Segundo Nattiez (2003: 41), a partir de Beethoven, inclusivé, “o compositor não sente mais a obrigação de ter em conta os desejos do ouvinte”, sendo que a ruptura entre os interesses do compositor e este se agrava na segunda metade do século XX, fruto do desenvolvimento das teorias científicas e matemáticas da música, das quais se destacam o serialismo integral de Darmstad e a Teoria das Probabilidades de Xenakis, que surgem como a continuação de uma “evolução construtiva que começou bem antes de Debussy e Schoenberg, mas que se radicalizou com eles”

⁴ Se o nacionalismo musical assenta na afirmação das características que marcam a cultura de um país, no caso de Bartók entre elas encontram-se nos modos usados na música popular húngara, é natural que surjam diferentes abordagens ao ‘pensar’ musical – compare-se a música de Dvórák com a de Bartók, tão próximos geograficamente e tão afastados do ponto de vista composicional. No entanto, tal não impede que compositores de culturas diferentes tenham abordagens idênticas ao património musical da sua nação – Fernando Lopes Graça realizou em Portugal um trabalho cuja abordagem se assemelha ao desenvolvido pelo mesmo Bartók no domínio etnomusicológico.

(ibidem: 41). Apesar disso, surge nas últimas décadas do segundo milénio um movimento denominado por Nattiez (2003: 47) de Pós-Moderno, no qual o compositor “cria para o ouvinte de hoje, atento ao que pensa serem as estratégias perceptivas dos ouvintes”, privilegiando assim a procura do prazer, sem ter receio de se inspirar nas técnicas do passado e valendo-se muitas vezes delas para criar uma obra que os satisfaça. Este movimento, segundo o mesmo autor, surge como resposta ao que intitula de Modernismo, um conjunto de tendências estéticas que têm por objectivo último assegurar que “a música experimental e vanguardista de hoje será a música universal de amanhã, e, porque não, o progresso musical seguindo inexoravelmente a sua projectória paralelamente ao progresso político, num contexto de uma sociedade universal e sem classes” (Nattiez; 2003: 47).

Um compositor que realize uma boa parte da sua obra nesta época temporal vive portanto, com grande intensidade, influências dos mais diferentes quadrantes musicais. De um lado, a permanência do tonalismo em obras como as de Puccini na Europa, ou a influência do Jazz americano em George Gershwin, na mesma altura em que Messiaen escreve o seu *Mode de valeurs et intensités*, base ideológica do serialismo integral desenvolvido pelos compositores de Darmstadt – Stockhausen, Nono e Boulez – ao qual se juntaria de forma fundamental o advento da música electrónica desenvolvida quer na Radio France como nos estúdios da Universidade de Colónia. Do outro, o interesse pelos modelos religiosos orientais que levam Cage a desenvolver o conceito de música aleatória, não passível de possuir uma estrutura fixa que se mantenha em diferentes execuções e que influenciaria compositores como Stockhausen, no *Klavierstück XI* entre outras, e Boulez, embora de forma condicionada, na sua 3ª Sonata para piano, ou mesmo o desenvolvimento da música minimal com Terry Riley. Entretanto não se pode negligenciar o trabalho do grupo *L’Itineraire*, constituído por Hugues Dufourt, Gerard Grisey, Michaël Levinas e Tristan Murail, cuja base de trabalho assenta no interior do som, isto é, no seu espectro, nem tão pouco o teatro musical desenvolvido por Kagel, a busca de novas sonoridades iniciada por Varèse, que conduz compositores como Bériot a experimentar novas técnicas e sons capazes de serem produzidos pelos mesmos instrumentos que interpretam sonatas de Mozart ou Beethoven nas suas *Sequenze*. Na generalidade, todas estas tendências não resultam do desenvolvimento das anteriores, nem surgem numa

linearidade temporal, sendo antes a demonstração da sede pela 'novidade' que persegue a mente do compositor da segunda metade do século XX (Nattiez; 2003: 42-43).

Não cabe aqui desenvolver todos os caminhos que cada compositor individualmente ou em grupo tomou ao longo dos últimos cem anos do segundo milênio, mas antes reconhecer que a identidade composicional de um criador resulta sobretudo da reinterpretação e interiorização de todas as tendências que vagueiam à sua volta. Assim uma visão geográfica não deve ser associada à nacionalidade dos compositores que comungam dos anseios das novas vanguardas, pois estes provêm de todos os pontos do mundo, partilham experiências e buscam uma linguagem musical cada vez mais universalista, aliando a sua própria cultura patriótica aos ensinamentos adquiridos noutros países. Dessa forma se entende os interesses multifacetados de criadores que trilharam os mesmos passos, convergindo nos ideais das mesmas escolas e que desenvolvem uma linha de pensamento que é fruto da individualização das novas premissas, acabando por divergir profundamente das linhas de seguimento dos seus companheiros.

Nada do que foi dito deixa de ser universal e intemporal – afinal, é a partir da reinterpretação pessoal de uma corrente estética que se podem observar obras de arte tão diferentes e que criam, ao fim e ao cabo, essa linha de pensamento artístico. No entanto, esta constatação adequa-se perfeitamente a Jonathan Harvey, por ser um compositor que soube, enquanto britânico, perceber os ensinamentos dos seus conterrâneos, nomeadamente Benjamin Britten; adquirir os conceitos que provinham de Darmstad, encarnados na figura de Stockhausen e trabalhados com Milton Babbitt; aproveitar a sua educação religiosa anglo-saxónica e adoptar os ensinamentos do budismo do oriente, sem nunca descuidar os desenvolvimentos tecnológicos, criando uma obra musical, e de certa forma literária, que se apresenta como a conjugação de todas estas influências. Como tal, a sua obra encontra-se em constante evolução, não ficando presa numa determinada 'escola' composicional mas antes adoptando as novas tendências ao seu próprio pensamento criativo.

b) Porquê *Madonna of Winter and Spring*

Madonna of Winter and Spring é uma obra marcante no percurso do compositor, não só pelo facto de ser a primeira a fazer uso da electrónica ao vivo e em tempo real, fruto das pesquisas acústicas realizadas no IRCAM que se haviam iniciado com a obra electrónica *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), mas sobretudo porque coloca em prática todas as questões relacionadas com a música e o espírito desejadas e defendidas pelo criador para a sua obra.

Em primeiro lugar, a obra surge dois anos após a escrita do artigo *Reflection after composition*, no qual Harvey defende um polémico conceito de 'baixo no centro', baseado numa junção de intervalicismo com questões do domínio da música espectral, sem que no entanto esta seja estruturada formalmente pelo espectro como no grupo *L'Itineraire* de Gérard Grisey, Tristan Murail e Michael Levinas⁵.

Para além disso é a primeira obra a apresentar uma nova estruturação harmónica, reintroduzindo a melodia como condutora do discurso musical através da criação do conceito de 'corrente' de melodias. Esta é concebida a partir de campos harmónicos pré-definidos e organizados segundo a série natural, tendo o processo sido iniciado em 1984 na preparação da sua segunda obra puramente electrónica realizada no IRCAM, *Ritual Melodies*, que só viria a ser terminada em 1990.

Esta criação é simultânea à escrita de *Mirror of ambiguity*, um artigo onde o compositor estabelece uma ligação entre o timbre produzido pelos instrumentos da orquestra e o resultante dos meios electrónicos, concretizando a fusão entre os

⁵Sobre a possível ligação entre a Escola Espectral e a obra de Jonathan Harvey, Markis Solomos (1998) escreveria um artigo onde compara a criação musical entre Grisey e o compositor britânico. Trata-se da constatação que desde *Inner Light* (1973-77) Harvey vira o seu conceito musical para o interior do próprio som, usando o espectro como base de composição para as suas obras, sem que no entanto os acontecimentos musicais das mesmas se cinjam ao comportamento do espectro. A peça transforma-se num discurso dialético de dentro para fora do som, pois a harmonia natural de um determinado instrumento é a origem do intervalicismo que marca o discurso não espectral da sua música, fundindo os dois mundos.

dois representantes de universos sonoros de estéticas distintas, e que alargam o princípio Stockauseniano de *Contact*, como já o havia feito em *Inner Light* 1, 2 e 3.

Por fim, esta é a primeira criação a recorrer a um sistema de difusão espacial electrónico superior à quadrifonia, coincidindo tal atitude com a expressão musical das tendências espirituais orientais do compositor, que unem passado (Cristianismo) e presente (Budismo Zen), depois de em *Bhakti* ter ‘musicado’ o sentido filosófico dos doze versos do *Rig Veda*.

Por tudo isto, e pese embora o facto de Jonathan Harvey procurar uma constante evolução do seu pensamento composicional, *Madonna of Winter and Spring* assume-se como uma das obras mais representativas do tipo de linguagem do compositor, uma exploração das técnicas desenvolvidas até então e ao mesmo tempo a base para a evolução de novos conceitos que serão usados em obras posteriores. A electrónica ao vivo e em tempo real é um desses novos elementos que o compositor jamais abandonaria – como demonstram *Advaya* (1994) para violoncelo solo e electrónica, *One evening* (1993), para dois sopranos orquestra e electrónica, ou mais recentemente *Bird Concerto with piano song* (2001) para orquestra de câmara, sintetizador, piano e electrónica – ‘teorizado’ no artigo *Metafísicas da electrónica ao vivo* (1999), onde o compositor explana os significados que para ele tais recursos podem contêr e transmitir.

c) Metodologias usadas

Jonathan Harvey afirma-se então como um compositor onde convergem diferentes correntes musicais técnicas e estéticas, tornando-se necessária a realização de uma referência a conceitos fundamentais na música de hoje: por um lado, a evolução de sistemas harmónicos que têm por base os conceitos seriais gerados na segunda metade do século XX, cujas técnicas analíticas se foram renovando com diversas teorias entretanto desenvolvidas; por outro, a verificação

das possíveis influências do desenvolvimento da música electrónica aquando a criação de uma obra orquestral, bem como a conjugação entre os dois elementos.

Tal situação conduz à abordagem a diferentes propostas analíticas que procuram abranger na íntegra todos os factores relevantes na obra. Sendo Harvey um dos compositores cuja estética começa por assentar no desenvolvimento das técnicas seriais, as teorias musicais matemáticas desenvolvidas por Joseph Schillinger (*pitch scale*) e mais tarde por Allen Forte (*pitch class*) assumem-se como as mais capazes de ‘decifrar’ os códigos musicais expostos. No entanto, a metodologia usada na análise não pretende provar que a obra está organizada mediante o princípio de escalas de alturas do primeiro, nem tão pouco de relacionar a obra em função de um determinado conjunto intervalar, mas antes usufruir de ambas as teorias para estabelecer relações coerentes entre os diferentes tipos de material harmónico usado.

Por outro lado, as referências realizadas a elementos do espectro sonoro tornam necessária uma abordagem a princípios teóricos desenvolvidos por Gérard Grisey, nomeadamente no que diz respeito ao comportamento de todos os elementos que constituem o som – o princípio é o de que assim como um parcial evolui de determinada forma no seio de uma entidade sonora, também um som instrumental pode reflectir um tratamento semelhante no seio do discurso quer harmónico como tímbrico. Pretende-se assim encontrar respostas a resultados sonoros que surgem na obra, sem que para as quais se dê a justificação da leitura errada do conceito Bouleziano de ‘parêntesis’ musical.

A utilização da *live electronics* faz ainda com que se aborde questões relacionadas tanto com a linguagem musical desenvolvida com o computador, como a forma como a sua difusão é concretizada ao longo dos oito canais usados. Para tal torna-se fundamental estudar os comportamentos sonoros no espaço, em função da disposição dos altifalantes, músicos e público na sala de concerto, enquadrando métodos acústicos como possibilidade de organização da obra.

Assim, as constatações realizadas na abordagem à temática fazem com que se trilhe um caminho que gira em torno dos três elementos temáticos: harmonia, timbre e espaço. No entanto, como em todas as obras da História da Música, torna-se essencial a recolha de informação acerca do compositor e sua época, concretizada através da realização de uma investigação sobre as vivências e

influências do criador, cujas informações resultam do contacto directo com o próprio⁶ e da investigação bibliográfica (inexistente em Portugal, mas substancial em França).

Dessa análise directa e indirecta resulta ainda a necessidade de abordar com o maior detalhe o conceito de ‘Ambiguidade’ defendido pelo próprio como essencial no seu discurso, não só do ponto de vista da sua teoria apresentada em artigos, mas também a sua aplicação no geral da sua obra e nesta criação em particular. Não é de todo uma questão consensual quando inserida no mundo da música, pois resulta essencialmente da adopção dos ideais espirituais budistas representados em conceitos como a tensão e o relaxamento musical, ou a essência do próprio som – os comportamentos e relações entre o todo tímbrico e a onda sonora menos representativa do mesmo – e a sua difusão no espaço delineado. Por ser a ‘representação’ musical e espiritual da meditação, *Madonna of Winter and Spring* apresenta-se numa das obras onde a ‘Ambiguidade’ se torna um paradigma estrutural, musical e estético, fundamental na percepção da unidade e do todo da obra.

d) Objectivos

Pode-se então dizer que a presente dissertação pretende encontrar algumas respostas para questões que se tornam cada vez mais pertinentes no domínio da linguagem musical. A primeira prende-se com a ligação entre a música e a espiritualidade, pois apesar de se saber que ambas estiveram desde sempre inter-relacionadas⁷, mostra-se pertinente perceber como é que numa estética cada vez mais assente em pilares não dogmáticos como são os da ciência do som, as

⁶ Em Dezembro de 2001 encontrei-me com Jonathan Harvey no Ircam, em Paris, naquele que foi o único contacto presencial, mas o primeiro de muitas ‘conversas’ via e-mail nas quais todas as questões que eram levantadas ao longo da elaboração da dissertação foram esclarecidas pessoalmente.

⁷Já na Grécia Clássica, responsável pelos primeiros desenvolvimentos teóricos musicais, os modos melódicos eram usados de acordo com a representação do Deus a quem se dirigia a execução musical.

conjugações lógicas que dominam o discurso das obras actuais podem reflectir expressões ou representações espiritualizadas.

Para além disso, se a harmonia foi sempre uma base fundamental do pensamento musical erudito, o advento da electrónica nos anos cinquenta e a consequente teorização do *objecto musical* de Pierre Schaeffer fizeram nascer um novo conceito de timbre, não só como o som resultante da junção de vários instrumentos em simultâneo mas também a sua estrutura interna enquanto possível elemento estruturante da obra musical. Tal situação conduziu a duas vertentes distintas: o espectralismo como motor da composição musical e o nascimento da *Acusmática* com François Bayle no GRM, grupo que é descendente directo dos objectos musicais 'de' Schaeffer.

Cabe então questionar de que forma é que este novo conceito de timbre pode, ou mesmo influi na construção da obra musical e como se relaciona com a harmonia enquanto elementos estruturantes? Para além disso, o conceito de *acusmónium* (espaço onde se concretiza um concerto de música acusmática), pelas características básicas de proporcionar a difusão sonora por uma orquestra de altifalantes distribuída por toda a sala, ampliam o conceito de espaço acústico, que vai muito mais além das reverberações naturais da sala de concerto. Contudo, este fenómeno não é exclusivo da linguagem electrónica, em *Quod libet* Emmanuel Nunes utiliza as características do espaço acústico para a estruturação da obra e pontos de difusão das sonoridades dos instrumentistas. Será então que uma obra que utilize a difusão espacial do som de todos os pontos da sala está elaborada de acordo com os princípios da colocação dos altifalantes na mesma e suas características de reverberação, velocidade de emissão, etc? E o seu objectivo é sempre colocar o ouvinte no centro da actividade musical? Em qualquer dos casos é necessário saber como é que se relaciona este conceito com o da criação de diferentes timbres e harmonias empregues.

Claro que todas estas questões poderiam ser colocadas sobre a obra de outro compositor actual, no entanto as linhas anteriores demonstram que o objecto de criação de Jonathan Harvey atravessa todas elas, e sendo um compositor sobre quem a sociedade musical portuguesa tem poucas referências, cabe a estas páginas dar-lhe no país de Camões o destaque que tem um pouco por todo o mundo musical.

Por forma a demonstrar unidade para com o pensamento do compositor, todos os títulos da presente dissertação são usados pelo compositor em alguns dos artigos que escreveu. Assim, *Quem é o compositor?* é o tema do primeiro capítulo do seu livro “In Quest of Spirit – thoughts on Music” (1999); *O espelho da ambiguidade* é o título de um artigo publicado no livro “The Language of Electroacoustic Music” (Emmerson, 1986); *Sobre Madonna of Winter and Spring* é o título de um artigo publicado por Harvey aquando a primeira execução da obra (1986a); *Reflexões após a composição* é o nome do artigo escrito pelo próprio para explicar o seu conceito de baixo ao centro (1984).

2. Quem é o compositor?

Segundo Arnold Whittall (2000: 59-60), Harvey nasce num ano (1939) que o torna um elo de ligação entre as tendências desenvolvidas por compositores como Goehr, Birtwistle e Maxwell Davies, direccionadas para uma corrente vanguardista que assenta os seus princípios no passado, e as possibilidades ao nível da complexidade e espiritualidade que de certa forma podemos encontrar nas obras de Brian Ferneyhough e John Taverner, respectivamente. É o próprio compositor quem afirma sentir nos primeiros anos de trabalho, uma instabilidade em conseguir encontrar um caminho correcto, o que lhe criava alguma confusão, fruto das interacções entre as orientações musicais dos compositores nacionais e internacionais. Tal é demonstrado pelos diferentes professores de composição com quem estudou no seu país: começou por mostrar as suas obras a Benjamin Britten, que o aconselhou a Erwin Stein – um músico, director de orquestra vienense e aluno de Schoenberg – passando após a morte deste a estudar com Hans Keller⁸, sem esquecer a tradição inglesa da música de igreja⁹ (Whittall; 2000: 60).

Esta ‘nebulosa’ adensa-se ainda mais com a admiração por Stockhausen, pelo menos de forma aparente, sobre o qual viria a escrever *The music of Stockhausen – an introduction*, publicado em 1975, bem como com os ensinamentos das técnicas seriais adquiridos com Babbitt. “O seu estudo com Milton Babbitt em 1960-70, ajudou-o a encontrar uma técnica serial muito estrita mas também muito flexível”, de tal forma que até 1984 todas as obras de Jonathan Harvey viriam a ser escritas de acordo com a série dodecafónica, fosse ela usada

⁸ Foi Keller o primeiro a conduzir Harvey na direcção de uma composição que deve advir do espírito, pois “ele pensava que o espírito possuía a sua própria lógica inconsciente, na qual residia a essência da arte” (Harvey, in Whittall; 2000:18). Esta será uma das ideias fundamentais do pensamento musical e artístico de Jonathan Harvey.

⁹ Aliás, Harvey (1999: 1) afirma que a jornada que intitula de espiritual começa aos nove anos, quando os pais o inscreveram como menino de coro do colégio de St. Michael em Tenbury, onde pôde fazer com que suas mãos viajassem sobre algumas partituras originais de música religiosa inglesa, entre as quais o *Messias* de Händel.

de forma estrita ou a um nível estrutural mais lato (Griffiths; 1984: 87). Assim, a sua 'força' criadora fez com que fosse capaz de caminhar numa direcção mais próxima dos 'experenciadores' do 'alto modernismo', como Boulez, Stockhausen e Xenakis, afastando-se dos modelos de seu país, que nos anos 60 eram Benjamin Britten e Michael Tippett.

Apesar de tudo, podemos afirmar que é o compositor alemão o 'molde' mais próximo daquilo que viria a assentar a base do percurso criador de Harvey. Essa influência reflecte-se em diversos aspectos: no interesse por tudo o que o desenvolvimento tecnológico pode proporcionar à realização do pensamento composicional, direccionado para a transformação e criação tímbrica de determinado som; o serialismo como base composicional; a 'espiritualização' crescente do fenómeno musical, que embora se direccionem em sentidos diferentes, partem do mesmo princípio que é a religiosidade do ponto de vista oriental.

Sabemos que Stockhausen foi um dos primeiros compositores a encaminhar as novas tecnologias no sentido do desenvolvimento da música electrónica, no estúdio de Colónia, assim como a aproveitar os resultados obtidos nas investigações desenvolvidas por Pierre Schaeffer e Pierre Henry ao mesmo nível, na Rádio France, no final da primeira metade do século XX. A divisão então feita entre Música Concreta e Música Electrónica, de acordo com o facto da obra ser construída com sons da natureza e organizados electronicamente, ou com sons puramente electrónicos, respectivamente, deixa de fazer sentido pela primeira vez no seu *Canto dos Adolescentes* (1955, para fita magnética). Esta é a primeira obra de Stockhausen a conter uma mensagem extra-musical explícita, retratando com o texto do capítulo 3 do livro bíblico de Daniel sobre a história de três jovens na fornalha ardente, a sua vivência em conjunto com Pierre Boulez e Luigi Nono na difícil tarefa de tentar não arder na incompreensão do público e da crítica pelas suas ideias vanguardistas. Para além disso, a escolha do fogo pode também ser vista como um acto de purificação espiritual, limpando o espírito da crítica para com os novos procedimentos artísticos (Maconie; 1976: 96).

No entanto, é com *Kontakte* (1958-60) que a fusão entre música electrónica e música instrumental se concretizam de forma mais objectiva. A obra possui duas versões, uma para fita e outra para fita, piano e percussão, e na altura

em que foi realizada, o trabalho ao nível da transformação electrónica era muito moroso, o que faz com que Robin Maconie (1976: 135) a divida em dois níveis de concepção distintos: a primeira como ‘teoria’, resultado dos dois longos anos de elaboração da fita; a segunda no resultado final da conjugação de todos os esforços. Se o elevado tempo de gestação permite verificar, por um lado, o interesse do compositor em aproveitar ao máximo todos os recursos que existiam à data de criação, por outro ele proporciona uma reflexão de todo o momento de composição, expondo as diferentes experiências que Stockhausen realizava noutras obras – como é o caso de *Zyklos* (1959, para percussionista solo). Mas o que se torna deveras importante para o desenvolvimento do processo composicional é a hibridização conseguida entre dois ‘mundos’ distintos: o instrumental e o electrónico. Tais universos haviam já sido apresentados conjuntamente em *Déserts* de Edgard Varése, aquela que foi a primeira obra para orquestra e fita. No entanto, não existe nela uma verdadeira fusão de sonoridades, pois o compositor separa nitidamente os dois meios – a peça funciona como uma verdadeira obra para orquestra, cujo discurso é interrompido por três intervenções electrónicas. Varése consegue, desta forma, evitar problemas estéticos inerentes à música electrónica, pois “[...] ao nível estético, a música electrónica pertence a outro mundo. Não tem fonte visível; ocupa um espaço imaginário, não um espaço real como a orquestra; não opera com um repertório conhecido de sons.” (Griffiths; 1984: 88). Assim, *Kontakte* torna-se na primeira obra a estabelecer um diálogo entre os dois ‘universos’ apresentados separadamente em *Déserts*: na versão para fita o ouvinte identifica determinados sons de instrumentos que dialogam com sons que não possuem nenhuma fonte física identificável; na versão para piano, percussão e fita, essa apreensão é facilitada pela presença visual da instrumentação. Com esta obra, Stockhausen abria uma nova porta da sua produção composicional, obras em ‘Forma Momento’¹⁰, que é o mesmo que dizer que o compositor passa a explorar mais os aspectos relacionados com o ‘sentir’ do que ‘pensar’ a música (Harvey; 1975: 91).

¹⁰ Consiste na estruturação formal da música em períodos, muitas vezes sem ordem de execução fixa, cujo objectivo é promover a audição de diferentes conjugações de textura e timbre. Este tipo de trabalho fez com que as obras passassem a ser maiores em duração e mais lentas no tempo usado para a execução (Harvey; 1975: 81).

Este ‘contacto’ é o ponto de partida de Jonathan Harvey para a fusão dos dois ‘mundos’ em *Inner Light 3* (1975, para ensemble instrumental e fita). Aquilo que Stockhausen anunciava como a descoberta de novos sons de um universo desconhecido (Griffiths; 1984: 89), fazendo referência à música electrónica, é aproveitado por Harvey como meio para transformar nesta obra os próprios sons instrumentais, isto é: a electrónica tem, em *Inner Light 3*, a função de efectuar a mutação de um timbre instrumental noutro, fazendo com que o ouvinte se perca na busca da ‘visualização’ do som e se concentre na audição do total das metamorfoses que se vão realizando ao longo da obra. A fita funciona metaforicamente como o elemento externo ao mundo conhecido que no entanto proporciona a união entre elementos do universo físico de fácil reconhecimento visual. No entanto, a relação entre esta peça e *Kontakte* não se fica pela ‘expansão’ do diálogo realizado na segunda, para uma simbiose entre a electrónica e a música instrumental da primeira, pois para a sua criação, que faz parte de uma trilogia com o mesmo nome, Harvey utiliza o retrógrado da série original de *Kontakte*.

O processo de mutação tímbrica entre instrumentos e fita, ou seja, sons com fonte física identificável e sons irreconhecíveis, será a chave para a criação de outras obras do compositor inglês, como são o caso de *Mortuos Plango Vivos Voco* (1980, para fita magnética), ou *Bhakti* (1982, para quinze instrumentos e fita). No primeiro caso, Harvey assenta a base de criação na transformação de sons pré-gravados do sino da Catedral de Winchester e da voz do seu filho – o processo de transformação tímbrica faz com que o compositor aproveite, após uma análise exaustiva, o espectro complexo produzido pelo sino para fazer com que a voz da criança se comporte de acordo com esse espectro, fruto da sobreposição de diferentes sons vocais que se movimentam em todos os parâmetros constituintes do som do sino, tal como os parciais harmónicos e não harmónicos; o mesmo acontece ao som do instrumento em relação ao espectro da voz, isto é, o seu som é reorganizado de acordo com as regiões formânticas da voz.

O pensamento mantém-se em *Bhakti*, que se apresenta como uma junção das técnicas usadas nas obras anteriormente referidas – por um lado, o sino de Winchester volta a ser o elo de ligação entre os dois mundos e a transformação tímbrica de um instrumento para o outro é de novo a essência da criação da obra (a diferença para com *Inner Light 3* reside no facto da obra ser agora para um

ensemble mais reduzido e a sua duração ser maior - cerca de 1 hora). Assim “[...] possuímos diferentes técnicas de transformação, que vão desde a simples transposição à mudança de côr e altura durante a reverberação” (Griffiths; 1984: 101)¹¹.

Inerente ao desenvolvimento da música electrónica da década de 60/70, é a afirmação do serialismo como técnica de composição. Foi dito anteriormente que Harvey apreendeu os principais conhecimentos sobre a escrita serial com Milton Babbitt, que sendo muito estrita, ao nível técnico, era também muito flexível, deixando alguma liberdade à realização do pensamento musical estipulado para determinada obra. Para ele, “o serialismo tornou-se uma questão harmónica, mais do que um método que permite fazer desenrolar as linhas das alturas ou das polifonias.” (Whittall; 2000: 33). Esta concepção vai ao encontro do tratamento serial dado por Stockhausen em *Mantra* (1970), que se baseia numa fórmula cujas propriedades rítmicas e intervalares determinam a estrutura geral (Griffiths; 1984: 87). Segundo Maconie (1976: 284) “Estruturalmente, a obra retoma o ideal cristalino dos anos 50, de acordo com o qual qualquer aspecto da forma de uma obra, desde o mais pequeno detalhe à estrutura global, devem derivar da configuração da série original base.” O próprio nome, *mantra*, significa fórmula base, constituída neste caso por um modelo de notas, inflecções e intensidades que ‘controlam’ todo o processo de composição. Assim, a obra resulta como uma constante metamorfose do mesmo material, que envolvem não só expansão e compressão das proporções originais do tempo, como a ampliação das suas dimensões intervalares (Maconie; 1976: 287). Todo o processo é conseguido com recurso a dois osciladores e dois moduladores em anel que produzem um campo harmónico e intervalar para cada um dos treze sons base do piano. Ao mesmo tempo, os treze campos harmónicos, com treze características próprias também dão origem a treze secções ao nível formal, usando treze tipos de escala diferente, através dos quais filtra as séries de *Mantra*. Verifica-se então que a micro estrutura gerada para cada uma das treze notas, determinam todos os estádios intermédios até a macroestrutura, organizada e gerada pelos mesmos processos do primeiro passo da organização (Harvey; 1975 : 126-128).

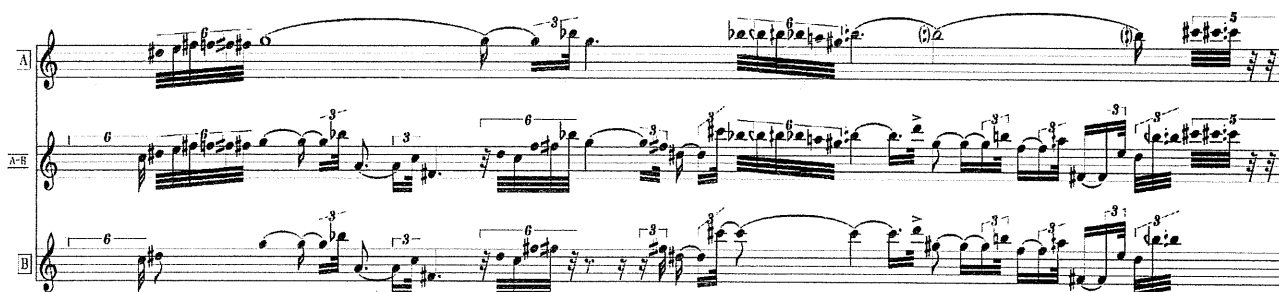
¹¹ Para melhor compreensão sobre estes conceitos ver capítulo II *O espelho da Ambiguidade*

c) *Inner Light 3*



Exemplo 1 – Séries de Inner Light 1, 2 e 3; comparação entre graus de simetria e proximidade entre séries

Uma outra demonstração da evolução do pensamento serial de Jonathan Harvey é demonstrado em *Ritual Melodies*, uma obra onde o compositor cria como base da estrutura composicional uma corrente de melodias, tal como em *Madonna of Winter and Spring* (motivo de uma análise mais profunda na presente dissertação), que consiste “numa série de melodias base, A, B, C, D, E, F, G, H, e um conjunto de melodias intermediárias correspondentes A+B, B+C, C+D, D+E, E+F, F+G, G+H, H+A. Uma outra melodia intermediária composta X+Y é obtida pela sobreposição das melodias base X e Y” (Vandenhede; 1992: 152). Assim, cada elo desta corrente é realizado de tal forma que deixe espaço, através de notas longas ou de silêncio, para que a próxima melodia nela se encaixe, tornando a intermediária a junção de duas melodias base.



Exemplo 2 – Melodias simples A e B e a composta intermédia A+B de *Ritual Melodies*

Todas elas são escritas de acordo com alturas que pertencem a ‘espaços’ harmônicos definidos pelo compositor, organizados em torno de um eixo de simetria, mudando o centro harmônico do baixo para o centro – naquilo que

Harvey considera como a “revolução da música do nosso tempo” (Harvey; 1984: 83). Estes são normalmente criados com dois ou três intervalos curtos que se vão sucedendo, na direcção ascendente e descendente, em torno de um eixo que o é para todos os espaços harmónicos da obra, sendo que o seu âmbito é normalmente de duas oitavas (Harvey; 1999: 74). O processo de criação das melodias aproxima-se assim do método composicional de Messiaen. No entanto, enquanto os modos simétricos de Messiaen usam uma única oitava, sendo projectados para as restantes oitavas do âmbito sonoro, permanecendo como “anjos que não conhecem direcção exceptuando o todo” (Harvey; 1999: 74), os espaços harmónicos de Harvey têm um âmbito delimitado, sendo a sua projecção no espaço sonoro realizada pelo espectro de cada um dos intervalos que o constituem.

Tal concepção harmónica, segundo o compositor, vai ao encontro da religiosidade oriental, pois enquanto os modos orientais se organizam de forma simétrica, os ocidentais assentam sobre uma tónica dada e como tal não transportam em si a sua própria emoção (Whittall; 2000: 34). Este facto é demonstrativo do interesse de Harvey em transportar pela sua música estados de transcendência espiritual, um objectivo que se tornou mais marcado entre 1971 e 1976, sendo *Persephone Dream* (1972) uma das primeiras obras escritas dentro destes moldes. Essa atitude coincide com o seu conhecimento sobre os escritos de Rudolf Steiner, autor que o viria a marcar numa mudança de pensamento face à espiritualidade e à transcendência, sobretudo pela sua visão aos mundos da luz, cor e som entre a morte e reencarnação, que se tornaria o tema principal da sua ópera *Inquest of Love* (1991-1992)¹². Apesar disso, a ligação de Harvey às tendências religiosas orientais viriam a concretizar-se apenas com a prática de meditação transcendental védica¹³, atitude que passaria a tentar ‘descrever’ nas suas obras. Surgem dentro destes parâmetros *Bhakti* (1982), concebida como forma de aprendizagem dos Sidhis¹⁴, correspondendo cada andamento a passagens de um hino védico; *The Path of Devotion* (1983), baseado no mesmo hino da obra anterior, e que tem como objectivo retratar imagens como a perda do

¹² O tema principal da ópera é baseado nas interrogações que poderão surgir depois da morte e o ajustamento das questões da vivência humana a essa situação (Whittall; 2000: 29)

¹³ O Pensamento Védico pode ser entendido como a passagem, pela meditação, a estados de gradualmente mais profundos de consciência (Harvey; 1999: 4)

¹⁴ Diferentes estados da meditação

Ser no amor total (Harvey; 1999: 5); *Madonna of Winter and Spring* (1986) que pretende descrever formalmente a meditação, passando do estado tumultuoso de um dia de trabalho para o estado do silêncio absoluto, onde permanece no vazio por um período; no mesmo sentido o *Quarteto n^o1* e *From Silence* (ambas de 1988) mas agora o processo é inverso, isto é, parte-se de uma invocação ao vazio realizando o caminho contrário de uma abertura (Harvey; 1999: 5). Actualmente, Jonathan Harvey é um praticante de Budismo Mahayana Tibetano, pelo facto desta corrente religiosa se basear na incorporação de todos os estados de consciência que o Ser passa na caminhada da meditação para o vazio onde se situa a transcendência, naquele que Harvey considera ser o propósito da arte, pelo facto desta arte induzir pela sugestão e encorajamento às experiências dos diferentes estados de consciência (Whittall; 2000: 30).

Assim, podemos afirmar que permanece ao longo de toda a obra do compositor uma ‘religiosidade’ que se iniciou com a sua entrada para corista do Colégio de Saint Michael em Tenbury, reflectiu-se nas muitas obras escritas para voz, solo ou em coro, com e sem acompanhamento, entre elas as *Cantata I* (1965), *II – Tree Lovescapes* (1967), *III* (1968), *IV – Ludus Amoris* (1969), *V – Black Sonnet* (1970), *VI – On Faith* (1970), *VII – On Vision* (1972) e *X – Spirit Music* (1975), e que continuou com as peças para a Catedral de Winchester, nomeadamente “*The Dove Descending*” (1975), *Magnificat & Nunc Dimittis* (1978), *Hymn* (1979), “*O jesu Nomen Dulce*” (1979), culminando nas ópera de igreja *Passion and Resurrection* (1981). Segundo Harvey (Whittall; 2000: 32), esta última criação reflecte os dois mundos inerentes à religiosidade – na primeira parte *Passion*, a música enquadra-se num ambiente de austeridade, brutalidade e crueldade; em *Resurrection* aproxima-se da libertação e da paz total, protagonizada ao nível composicional pela estruturação harmónica em torno de um eixo central de simetria (na primeira vez que o compositor utiliza esta técnica).

O reconhecimento de que pelo ‘sofrimento’ se chega à ‘libertação’ espiritual, no verdadeiro sentido da mística cristã é o ponto de ligação de Jonathan Harvey com o Budismo e sua transposição para o misticismo e a experiência transcendental – a ‘paixão’ e ‘ressurreição’ transformam-se em *sutra* e *tantra*, elementos que integra na sua música. *Forms of Emptiness* (1986) para coro misto à *cappella*, é uma das obras que colocam em música o *sutra*, pois através do uso

de fragmentos textuais de E.E. Cummings, “que são como lufadas de impermanência”, torna-se notória a oposição entre a “cor e a visão fugitiva” e a “meditação austera sobre a vacuidade e a falta de existência de qualquer coisa” (Whittall; 2000: 33). Segundo o próprio, “o serialismo e a música electrónica, com a sua capacidade de atingir determinados tipos de som desconhecidos, sugerem ambos um mundo novo que pode ser chamado de espiritual; ou então podemos falar de uma constatação do que é. É uma questão de expansão do seu significado... A magia está no convite dirigido pelo compositor ao público para expandir a sua individualidade numa nova região e entrar numa experiência de egocentrismo sem nunca perder o sentido de uma ligação. É função da arte fazer com que consigamos expandir a nossa consciência de forma a que o ser individual, inseguro, sombrio desapareça e um ser mais largo, o absoluto seja trazido à consciência” (in Smith; 1989: 11).

Apesar de Jonathan Harvey afirmar que a sua principal influência no caminho para a espiritualidade e transcendência são os escritos de Rudolf Steiner (Whittall; 2000: 29), a verdade é que, se por um lado a expressão artística do séc. XX é essencialmente laica, por outro são os principais compositores deste século quem escolhem temáticas religiosas para as suas obras – basta recordar obras como a ópera *Moisés e Aarão*, ou o oratório *A escada de Jacob* de Arnold Schoenberg – e trabalham os elementos musicais como formas de expressão que se aproximam da religião. É, no entanto, Olivier Messiaen o compositor a quem mais se associa uma religiosidade plena. Apesar disso, a concepção espiritual dos compositores do séc. XX, à qual o compositor francês não foge, não assenta na escrita de obras vocacionadas para serviços litúrgicos¹⁵. A religiosidade do compositor de *Coleurs de la cité céleste* (1963), a quem Harvey dedicou *Tombeau de Messiaen* (1994), para piano e electrónica, e cuja influência na abordagem melódica se concretiza em algumas obras do compositor britânico, cifra-se no uso da intemporalidade, com recurso às suas técnicas de ritmos não retrogradáveis, permutações simétricas ou mesmo os modos de transposição limitada. Com a não retrogradação, por exemplo, o Messiaen pretende criar uma imagem de

¹⁵ Messiaen apenas escreveu uma obra deste género *O sacrum convivium* (1937) para coro à ‘capella’ pois considerava que o melhor da música litúrgica já estava realizada – o canto-chão (Pasticci; 2003: 335).

eternidade, “sem princípio nem fim, num espaço como no tempo” (Pasticci; 2003: 338)¹⁶.

No entanto, a segunda metade do século XX marca um interesse acentuado na mística da espiritualidade oriental, pelo aprofundamento da intemporalidade da música (reflectida já nas ragas hindus que serviram de ponto de partida para os processos de aumento e diminuição rítmica de Messiaen) e o consequente desenvolvimento das ideias de ‘cristalizações’ sonoras, isto é, a composição cujo material de criação assenta no fenómeno sonoro propriamente dito. O primeiro compositor a demonstrar um elevado interesse por estas correntes foi John Cage, comparando o acto de escrever música “tão rigoroso como a posição do *lotus*, outras vezes dita como um acto ocasional, e que é sem dúvida mais responsável pela realização das escolhas que pela formulação das questões” (Pasticci; 2003: 343). Contudo, este princípio verifica-se de forma mais clara, naquela que se tornou a principal influência em Jonathan Harvey, na concepção da já referida ‘Forma Momento’ onde, segundo Stockhausen, “[...] cada momento dado não é considerado simplesmente como uma consequência do precedente, ou como elemento que prepara o instante seguinte, mas como qualquer coisa de independente, individual, concentrado em si mesmo, capaz de existir só [...] Cada concentração sobre o momento presente – sobre cada momento presente – pode determinar uma forma vertical em oposição à percepção horizontal do tempo, para obter uma ausência de tempo que chamo de eternidade. Não é uma eternidade que começa no fim dos tempos, mas uma eternidade presente em cada instante.” (in Pasticci; 2003: 344). Se a tempo horizontal associamos a audição linear, a percepção vertical do tempo é explorada quando cada passagem, cada gesto pode ser apenas relacionado no sentido ascendente em relação a toda a forma, sendo “entendido apenas quando visto como uma entidade completa, como uma relação global cuja ordem no tempo é pouco importante” (Harvey; 1999: 68). No entanto, apesar da concepção da Forma Momento parecer concretizar uma influência de Rudolf Steiner na obra de Stockhausen (Harvey; 1999: 81), a peça deste compositor que Jonathan Harvey considera de mais reveladora de uma

¹⁶ Também Stravinsky apresenta a diferença entre ‘tempo ontológico’ (real) e ‘tempo psicológico’: se o primeiro é aquele que se apresenta no sentido teórico da música, o segundo apresenta-se como o elemento de comunicação entre o auditor e o seu ego (Pasticci; 2003: 333-334).

espiritualidade plena é *Inori* (1974), para orquestra e solista, pelo facto de exprimir como nenhuma outra o conceito japonês *Ma*¹⁷. Tal deve-se ao facto do solista ser um ‘orador’, tendo a seu cabo a representação mímica de treze gestos típicos de oração, aos quais se juntam mais quatro que correspondem a quatro timbres orquestrais diferentes. Para além disso, cada um destes gestos possui dezasseis graus de intensidade que fazem correspondência com o mesmo número de situações de densidade orquestral, cabendo assim ao solista assinalar as alturas registadas pelo acto de estar sentado, ajoelhado ou simplesmente de pé durante a execução dos gestos mimados. Como facilmente se constata, toda a movimentação enquadra-se na organização *quasi* serial da obra e obedece aos mesmos princípios de estruturação que os elementos musicais propriamente ditos. No entanto, para Harvey, o ponto de destaque é a existência no desenrolar da obra de momentos em que o silêncio impera sob os movimentos continuados do ‘orador’ enquanto o maestro continua a marcar a estrutura temporal, fazendo com que “nestes pontos quase sentimos que conseguimos ouvir uma música escondida, de um tipo demasiado subtil para ser tocada por instrumentos” (Harvey; 1999: 81). Desta forma, o acto de orar transforma-se em música, fechando-se um círculo: do discurso que se torna espírito, aqui o espírito torna-se no próprio discurso (Harvey; 1999: 81).

Pensar a música em relação ao espírito¹⁸ é então a grande motivação de Jonathan Harvey para o processo criativo e sobre o qual se dirige todo o seu pensamento; uma música que mostre a “unidade da realidade normal com o mundo espiritual, de vida e de morte, de física e metafísica” (Harvey; 1999: 64). A sua primeira imagem sobre o ‘espírito’ da música surge ainda quando, enquanto membro do câoro do Colégio de S. Michael em Tenbury, sentia as paredes da igreja a ‘cantarem’ as matinas e laudes que o coro entoava sem público. A acção de cantar apenas para Deus, com o sol a entrar por entre as vidraças, fazia com que durante a noite se dirigisse para a mesma capela victoriana, onde analisava o silêncio e o ressoar dos acordes que tocava no grande órgão. Tal facto não seria, no

¹⁷ Elemento essencial da filosofia Zen, “[...] um conceito profundamente importante na cultura japonesa, é a compreensão silenciosa de quando os amigos estão juntos, ou quando contemplamos a natureza ou arte – quando o significado é intenso mas nada é exprimido.” (Harvey; 1999: 78)

¹⁸ Tal como o nome do livro de Jonathan Harvey *In quest of spirit – thoughts on music*, University of California Press, Berkeley, 1999

entanto, impeditivo de se tornar ateu durante a sua adolescência, para depois entrar definitivamente no mundo do *Misticismo*, nome do livro de Evelyn Underhill, que mudaria a sua vida (Harvey; 1999: 2). Mais uma vez, esta atitude perante o processo criador reflecte de certo modo influências da abordagem Stockhauseniana – o compositor alemão afirma que o seu processo composicional inicia-se intuitivamente na sua mente, esperando que os músicos comecem a perceber o acto de fazer música como uma actividade espiritual. Neste princípio, Stockhausen relega a actividade intelectual da composição para um papel secundário, considerando-a o aspecto técnico do processo, sendo a questão principal o facto de que “[...] criamos sons tão puros que eles são um meio para as forças cósmicas – digamos a força cósmica que corre por entre tudo.” (Stockhausen, *in* Harvey; 1999: 20-21). Assim, a música de Stockhausen tenta criar condições para que as pessoas possam contactar com o mundo supra-natural, sendo esta expressão artística o veículo que as pessoas podem ‘apanhar’ por forma a descobrirem-se os seus seres mais recôndidos, descobrindo aquilo que esqueceram em si mesmos (Harvey; 1999: 21). Em Jonathan Harvey, esta visão é acentuada com a comparação da música à morte, pois na perspectiva budista a morte é um estado de passagem entre uma e outra vida, sendo a música uma *forma de vazío* à qual existe uma necessidade de referência inerente à vivência social (Harvey; 1999: 83-84).

Esta associação do fenómeno musical ao espiritual reflecte-se ainda pela nomenclatura utilizada nas suas obras, que demonstram bem o seu percurso religioso: desde as Cantatas já mencionadas, a muitas obras relacionadas com o culto cristão, como *Benedictus* (1970), para orquestra, ou *I love the Lord* (1976), para coro misto, passando pela influência de Rudolf Steiner vista em *Smiling Immortal* (1977), para orquestra de câmara de onze elementos e fita, ou *Be(com)ing* (1979), para clarinete e piano, culminando com o seu interesse e culto das filosofias orientais de *Bhakti* (1982) para orquestra de câmara e fita quadrifónica, ou *Advaya* (1994) para violoncelo solo, teclado electrónico e electrónica, sem esquecer *Wheel of Emptiness* (1977), para orquestra de câmara de dezasseis elementos, ou ainda *Haiku* (1997) para piano solo.

Pode-se então definir o compositor britânico como um criador para quem a arte possui um espírito próprio que vai além da referência dada pela sociedade.

Todos os meios tecnológicos e físicos com os quais trabalha frequentemente servem-no na busca de uma expressão espiritual de cada tema que pretende abordado, e mesmo em obras com títulos característicos do domínio puramente musical, como é o caso dos *Quarteto de cordas*, três no total, (1977, 1988, 1995, respectivamente), ou do *Concerto para Violoncelo* (1990), *Serenade (en hommage à Mozart)* (1991) ou *Fantasia* (1991), Harvey procura a exploração do 'espírito' da forma, conceito ou instrumento em questão, fruto de uma interiorização meditativa que realiza como forma de prelúdio ao acto criador (Harvey; 1999: 78).

3. O espelho da Ambiguidade

Para Jonathan Harvey, a grandeza de uma obra musical define-se pelo grau qualitativo de Ambiguidade presente na sua elaboração e perceptível na sua audição. Não parece fácil, à partida perceber este conceito, por si mesmo ambíguo, mas quando aplicado a todos os elementos indispensáveis à criação musical ele mostra-se como o revelador das intenções do compositor e do espírito da própria música. Segundo Harvey, a Ambiguidade existe sempre que “confundimos, mesmo que por breves momentos, uma coisa com outra” seja ela no domínio formal, rítmico, tímbrico, melódico, etc. (Harvey; 1986c: 179).

Foi realizada anteriormente a ligação entre a música e a vida, extrapolada pelo pensamento musical e religioso do criador. Partindo das palavras de Stravinsky (1982: 184) nas quais, a questão essencial que ocupa um músico reverte-se sempre e inevitavelmente na busca de um no meio de muitos, Harvey (1999: 24) afirma que a vida pode ser caracterizada pela localização do ‘um’ e dos ‘muitos’ no seio do contexto em que está inserido, isto é, somos o elemento central da nossa vida, ao mesmo tempo que fazemos parte da periferia constituída por uma actividade da sociedade, que por sua vez pode ser o centro de investigação de determinado estudo, cujo trabalho é periférico ao total da vida humana e universal, sendo a nossa vivência caracterizada por uma alternância de nos encontrarmos no eixo ou na periferia da própria vida. O discurso musical é também caracterizado por estes pressupostos, pois uma determinada frase pode ser o tema principal de uma peça, mas que se torna secundário na apresentação do segundo elemento temático, para voltar a tornar-se principal no decorrer do discurso musical.

Cada elemento é então uma unidade perfeitamente afirmada enquanto tal, mas que deixa de o ser quando se torna, em conjunto com outras unidades, partes de um todo que é por ele uma unidade. Assim, pode-se dizer que “A unidade complexa é o paradigma da Música Ocidental” (Harvey; 1999: 26), sendo essa uma das razões para que as grandes obras longas sejam vistas como maiores do ponto de vista da imaginação criativa do que as grandes obras curtas. No entanto, não

existe uma relação directa entre duração de uma peça e genialidade da sua criação, ou não fosse Webern um compositor de grandes obras todas elas curtas, mas antes na nossa capacidade de entender um determinado elemento enquanto unidade que ao mesmo tempo pertence a uma unidade mais complexa – a *Klagenfabenmelodie* weberniana consegue transmitir essa imagem de forma exemplar. A percepção, sobretudo pelo meio da memória, é o principal factor de transformação desta unidade em Ambiguidade, pois a audição pela primeira vez de uma determinada obra faz com que respondamos a determinados gestos musicais com associações a memórias passadas, fazendo com que cada ouvinte alie um gesto a recordações diferentes. Harvey (1999: 31) diz mesmo que “uma pessoa vai lembrar uma aventura de infância, a outra irá reviver um momento romântico, enquanto outro vai lembrar um trauma ou crise”. Mesmo na condição de ‘ouvintes-expert’, como chamava Theodor Adorno aos músicos, apesar entenderem toda a estrutura unitária de uma obra, sempre que a ouvem “movem-se e são movidos” por entre o mesmo discurso que já conhecem, em busca da profunda satisfação que acontece no final da peça – no entanto, essa satisfação não é plena, pois de outra forma não teriam necessidade de ouvir mais música. Desta forma, a Unidade contém Ambiguidade (Harvey; 1999: 32).

Em *Ritual Melodies*, a segunda obra puramente electrónica composta no Ircam, Jonathan Harvey explora diversos estados de Ambiguidade. O seu primeiro elemento representativo situa-se na construção de uma corrente de melodias, na primeira vez que o compositor utiliza esta técnica de escrita¹⁹. No capítulo anterior foi abordado o princípio como forma de desenvolvimento e moldagem do pensamento serial, no entanto, o que é necessário aqui realçar é como tal técnica serve de base a Harvey para justificar um caminho presente da Unidade e Ambiguidade. Tal como então foi referido, uma corrente ou ciclo de melodias é criada com um conjunto de melodias primárias e um conjunto de melodias intermediárias correspondentes à união de duas melodias básicas, a anterior e a seguinte. No caso desta obra, cada conjunto corresponde a 8 melodias, às quais

¹⁹ A obra só foi terminada em 1990, mas o seu trabalho com Jan Vandenheede no Ircam para esta obra iniciou-se em 1984, o que faz com que *Madonna of Winter and Spring*, escrita em 1986, seja a segunda peça na qual o compositor utiliza esta técnica compocional, e não a primeira como seria de prever pelas datas de conclusão das obras.

são adicionadas três novas denominadas por X, Y e a sua correspondente intermediária X+Y.

Do ponto de vista da organização serial, podemos afirmar desde logo que, cada melodia é uma Unidade Complexa relativa à Nota-Unidade de uma série dodecafónica, uma vez que o surgimento de cada uma corresponde aos mesmos princípios seriais, isto é, estão organizadas de forma a que a 'leitura' se inicie num determinado ponto, realize um círculo por todas as melodias compostas e primárias, e volte novamente à melodia apresentada inicialmente fechando uma corrente, tal como a leitura e organização intervalar de uma série, notando-se desta forma a ambiguidade entre o conceito de série e elemento melódico. No entanto, este princípio revela-se nesta obra de forma mais consistente pela estruturação de toda a cadeia de melodias, quer pela construção de cada uma como pela ligação entre elas. Assim, o seu complexo processo de criação obedece a um número limitado de premissas: o âmbito intervalar é retirado da leitura da série de harmónicos (cuja fundamental para esta obra é Sol₀, abaixo da nota mais grave do piano) entre os parciais 6 e 36, resultando intervalos que vão desde a 3^am ao quarto de tom, dando assim uma tessitura global do ciclo extremamente curta, duas oitavas e uma quinta; todo ele possui apenas uma única nota como extremo agudo, o ré localizado na melodia B, assim como uma única nota grave, o Sol localizado na melodia G; cada 'elo' desta corrente é caracterizado pelo contraste entre figuração rítmica rápida e longas notas sustentadas (Vandenheede; 1992: 152-158).

The image shows a musical score for two staves, labeled B and G. Staff B is the upper staff and Staff G is the lower staff. Both staves contain complex musical notation, including notes, rests, and various rhythmic markings such as slurs, accents, and triplet symbols. A rectangular box is drawn around a section of the lower staff (G), highlighting a specific musical phrase. The notation is dense and appears to be a contemporary or experimental style, consistent with the text's description of serial organization and intervallic structure.

Exemplo 3 – Melodias simples B e G de *Ritual Melodies*, com destaque para as notas mais grave e aguda

Como não poderia deixar de o ser, cada melodia principal tem uma identidade própria e evidente, caracterizada pela sua tessitura, registo, variedade de alturas, gesto rítmico e melódico, etc. Cada uma delas pode e é transposta ao longo da peça. No entanto, este processo não é realizado no mesmo sentido da técnica serial, isto é, quando uma melodia é transposta ela não repete a mesma sequência intervalar do original, resultado da sua leitura da sequência de alturas dentro da série de harmónicos base, ficando assim com intervalos maiores ou menores se o processo for realizado no sentido descendente ou ascendente, respectivamente.

Exemplo 4 – Melodia E e sua transposição no espectro de Sol₀

As melodias compostas surgem então como elementos que colocam em prática todo o sentido de uma Unidade Complexa, pois elas são resultado da união entre duas unidades melódicas, mas surgem ao mesmo tempo como elementos com identidade própria em função das restantes melodias compostas. Assim, todas as melodias principais e compostas são ao mesmo tempo “parte e todo” num “nível macro-melódico” (Harvey; 1986c: 187), que é o ciclo em si. Por outro lado, o próprio conceito de melodia, que era quase ‘tabu’ na música vanguardista do século XX²⁰, surge aqui como elemento necessário à formação da Ambiguidade, pois segundo Harvey, a reintrodução de componentes melódicos na sua música, que são por norma associados a conceitos motivicos/temáticos, está intimamente ligado com a memorização de elementos que julga serem indispensáveis para construção da música, reforçando a ideia com a dificuldade do ouvinte construir a

²⁰ O próprio compositor desenvolveu teorias na defesa da Forma-Momento stockhauseniana, defendendo a percepção pelo tempo vertical, em oposição da linearidade temporal inerente à melodia

forma quando não possui elementos que lhe permitam a memorização (Vandenheede; 1992: 181-182).

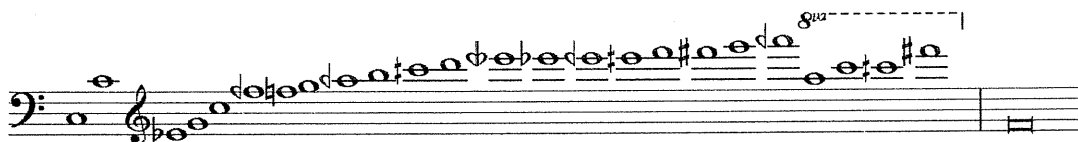
No entanto, intimamente ligado ao conceito de construção de cada uma das melodias está o timbre de cada ‘instrumento’ que é simulado electronicamente nas suas apresentações. De facto, toda a obra começou por ser construída a partir do estudo comportamental de seis tipos de sons provenientes de fontes visualmente identificáveis: shakuachi, oboé indiano, koto, temple bell, canto dos monges tibetanos e cantochoão ocidental. A escolha destes instrumentos deveu-se sobretudo ao facto de todos eles serem por norma utilizados a solo, provenientes de culturas monódicas, e por isso demonstradores de uma identidade muito própria. “Assim, somos forçados a considerar que todos estes indivíduos exóticos são actual e simultaneamente um contínuum, ou a sua existência muda rapidamente e de forma ambígua entre o ‘existir’ e o ‘pertencer’. Eles são indissolúvelmente eles mesmos mas pertencem a uma entidade maior” (Harvey; 1986c: 186). A ‘orquestração’ de cada melodia é realizada de forma a que a identidade, hibridização e transição de cada timbre seja articulada pela própria melodia, sendo que cada cor sonora tem também a função de clarificar a estrutura. Através da mudança tímbrica que ocorre quer em cada melodia como ao longo de todo o ciclo melódico, cria-se ambiguidade pela audição conduzida pelos motivos melódicos, ao mesmo tempo que o ouvido se deixa conduzir pela sequência de acontecimentos de cada um dos ‘instrumentos’, ou por outras palavras, “ligando os modelos apesar das diferenças motivicas” (Harvey; 1986c: 188).

I
Oboé/
Shakuachi

Exemplo 5 – Mudanças tímbricas nas melodias de *Ritual Melodies*: O – Oboé; S - Shakuhachi

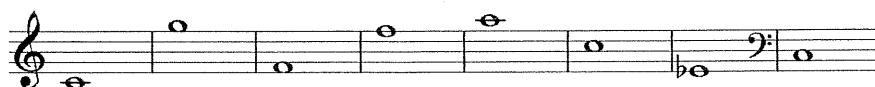
A mutação tímbrica é uma das técnicas a que o compositor recorre com bastante frequência, sendo disso exemplo obras como *Mortuos Plango Vivos*

Voco. Como foi referido no capítulo anterior, a obra tem como base de composição o estudo do comportamento espectral de um sino e uma voz infantil. A escolha do sino tenor da catedral de Winchester deve-se ao facto de este produzir um som bastante complexo no que diz respeito ao número e tipo de parciais que o constituem, que produzem uma série do tipo:



Exemplo 6 – Espectro do sino da catedral de Winchester; a nota final representa a segunda fundamental ‘fictícia’)

O resultado obtido pela análise FFT²¹ permitiu ao compositor trabalhar cada elemento constituinte do som da forma individual, recorrendo ao programa MUSIC V desenvolvido no Ircam, alterando o envelope de amplitude e a movimentação de cada parcial, fornecendo-lhe uma individualidade própria, fazendo com que, por exemplo, os parciais mais agudos possuam os envelopes dos parciais mais graves e vice-versa, mudando o ‘desenho’ do som do sino para o seu espelho (Smith; 1989: 14). É por isso normal que o compositor estruture formalmente a obra centrando cada uma das oito secções num parcial do referido espectro.



Exemplo 7 - Alturas centrais das oito secções de *Bhakti*

²¹ *Fast Fourier Transform*

Assim, “o objectivo da peça pode ser descrito como nos conduzindo para a audição anormal, para ouvir um espectro como individualidades alienadas. Ou melhor, o objectivo é ouvir tanto dessa forma como de modo normal em simultâneo” (Harvey; 1986c: 181). Entretanto, o compositor aproveita a pré-gravação da voz de uma criança, no caso a do seu filho, entoando o texto latino inscrito no sino sobre um parcial do mesmo e cantando separadamente os fonemas do texto, assim como uma pequena melodia baseada inteiramente nas alturas do espectro do sino, para realizar a hibridização entre os dois fenómenos sonoros, isto é, sobrepondo sons da voz de acordo com o espectro do sino, mas fazendo também com que os elementos constituintes deste som se comporte como o espectro de uma voz.

O timbre surge então nesta obra como elemento formador de vários níveis de ambiguidade. Desde logo, uma análise atenta a este espectro permite visualizar a existência de uma fundamental Fá que não existe mas que fornece alguns dos seus parciais ao espectro deste som cuja fundamental é Dó – esta situação é facilmente reconhecível aquando a audição do som de um sino, e demonstra a existência de ambiguidade entre o verdadeiro som fundamental e um imaginário (Griffiths; 1984: 98). Por outro lado, o tratamento espectral do próprio som permitiu ao compositor trabalhar cada parcial como um elemento com unidade e identidade própria, fazendo com que o som do sino numa determinada altura se transforme numa unidade complexa que quando transposta a outras alturas se comportam da forma mais usual no mundo musical, sendo unidades do todo complexo que é a própria estrutura da obra. A ambiguidade é assim sentida pelo ouvinte que segue a sequência dos sons do sino em simultâneo com o movimento próprio de cada um dos seus parciais. Num outro nível, o compositor aproveita a utilização de dois sons com características tímbricas divergentes para as fundir em contextos diferentes, isto é, construindo ‘sinos’ através da sobreposição de sons de voz que se comportam como os parciais do instrumento base e vice-versa. Assim, Jonathan Harvey consegue oscilações entre o interior da voz executada por parciais do sino e deste pelos parciais da voz (Harvey; 1986c: 183).

O ouvinte sente-se então no centro de um mundo sonoro que lhe permite seguir o som e comportamento do instrumento de percussão em simultâneo com o mesmo processo para com a voz, sem que muitas vezes consiga saber ‘quem é o

quê’, sentindo o discurso ambíguo. Finalmente, *Mortuos Plango Vivos Voco* reflete ambiguidade na sua própria estrutura instrumental, isto é, esta é uma obra totalmente electrónica construída com base em sons de fonte perfeitamente identificável. Assim, quem escuta encontra-se aquando a audição da peça entre o reconhecimento da fonte física dos sons, embora não a veja, e a sua transformação em elementos sonoros que não existem enquanto elementos palpáveis, mas que o fazem ‘viajar’ ao interior do próprio som, sentindo-se ‘dentro’ de um sino ou nas cordas vocais de uma criança.

O timbre é de novo o elemento de criação de ambiguidade em duas outras obras de Harvey. Em *Inner Light*, uma obra já abordada no capítulo anterior, a electrónica tem a função de criar no ouvinte a imagem de um som cuja fonte é identificável, se transforma em algo que não se vê para voltar ao ‘mundo real’ sob a forma de outro instrumento. Também na primeira das três peças que constituem a obra, a análise espectral dos instrumentos que formam o seu elenco serve como base da formação dos espaços harmónicos²² da obra, que surgem aqui transportados pelas transformações tímbricas. Por um lado, a série em que se estrutura a peça é apresentada pela fita para ‘entrar’ em cada instrumento. Por outro, é do realce feito pela fita a alguns parciais dos sons desses instrumentos que nascem os três acordes principais e que refletem toda a sua base harmónica. Assim, o timbre é aqui usado como meio integrador dos meios electrónicos e instrumental, possuindo também o papel de fazer ‘florescer’ a harmonia (Smith; 1989: 12). Nas duas restantes peças que fecham o ciclo o princípio mantém-se: em *Inner 3* o timbre é alargado arrastando com ele a identidade instrumental, fruto da metamorfose que realiza entre os diferentes sons provenientes da orquestra; em *Inner 2* o processo é realizado tendo em conta os parâmetros formânticos da voz humana. No seu todo, a obra demonstra um processo de expansão, que culmina na formação orquestral em conjunto com a difusão quadrifónica da electrónica na terceira peça, realizando uma “conclusão tímbrica para uma jornada estrutural” (Harvey; 1986c: 180).

No mesmo sentido das criações anteriores surge *Bhakti*, cujo objectivo principal é realizar um tratamento musical idêntico a electrónica e instrumentos

²² Conjunto de alturas que caracterizam um determinado campo harmónico. O termo ‘espaço harmónico’ foi adoptado por Jonathan Harvey após ser introduzido na linguagem composicional por Pierre Boulez

por forma a unir duas realidades esteticamente contraditórias e ambíguas (Harvey; 1986c: 185). Assim, a fita tem um comportamento instrumental, não só pelo facto de ser construída com base nos mesmos sons instrumentais dos quinze que tocam em ensemble, como também os gestos usados respondem a essa premissa. Pode-se então dizer que em *Bhakti* assiste-se a um diálogo entre a orquestra e o seu espelho, o electrónico, sendo uma obra cuja essência não é, contrariamente às duas referidas anteriormente, a ambiguidade da transformação instrumental (Smith; 1989: 14). Aqui é explorado o conceito de timbre como único elemento de significado musical, sendo que para tal a electrónica utiliza dois processos diferentes: por um lado a alteração dos ataques e quedas de determinados sons instrumentais, transformando o som em algo como a ressonância de outros timbres; por outro a permanência da identificabilidade dos ataques duros de instrumentos como o piano e a percussão, sendo os seus timbres integrados por processos de hibridização conseguidos pela junção de ataques de uns instrumentos com ressonância de outros, como por exemplo – Harpa/Piano, Crótalos/Vibrafone, Sinos Tubulares/Glockenspiel, Harpa/Crótalos ou Piano/Sinos Tubulares (Harvey; 1986c: 184). Uma das formas de demonstração da importância tímbrica verifica-se no uso de apenas uma nota nos 1º e 9º andamentos da obra – a partir da nota sol desenvolvem-se diferentes interacções tímbricas entre instrumentos e electrónica. Segundo o compositor (1986c: 184) a ideia é “explorar a vida inerente a um som estático, um movimento espiritual de virar para o interior que está no centro da noção de Bhakti”. Por esta razão, a macro-melodia existente ao longo da obra é ouvida sempre em uníssono.



Exemplo 8 – Macro-melodia de *Bhakti*

Harvey explica todo este processo da seguinte forma:

“Depois de se conseguir separar de todas as complexidades dos relacionamentos e se oiça apenas notas singulares enquanto tal, outra nova musica começa a tornar-se possível. Se a melodia é retardada a uma extensão tal que todos os elementos que chamam normalmente a mente a associar os sons em intervalos estiverem ausentes, a mente explora o timbre em si mesmo” (1984: 9).

O processo passa então pela exploração tímbrica de um determinado som, convidando para tal o ouvinte a, em primeiro lugar, sentir a ‘musicalidade’ do timbre, para compreender depois a melodia por ele formado, num nível de ambiguidade que insere também a união da electrónica e a música instrumental.

Podemos então falar de um processo composicional que coloca em concordância elementos antagónicos, isto é, o ouvinte de uma obra de Jonathan Harvey, sobretudo a partir dos anos 70 onde se reflectem as tendências filosóficas orientais, é convidado a seguir vários caminhos de audição em simultâneo, em ambiguidade constante, transportando-o para o desconhecimento e para a ilusão sonora. O meio que o compositor escolhe para tal é a electrónica, que funciona como um espelho que reflecte uma imagem simétrica do mundo musical instrumental, que se sabe existir mas que se torna impossível de agarrar, sendo por isso uma reflexão ambígua (Harvey; 1986c: 175). Uma vez que pela electrónica se pode controlar todos parâmetros de uma micro organização como o próprio som, assim como de toda a macro estrutura da obra, o trabalho de confrontação entre o Homem e a Máquina é emocional – por mais antagónica que esta afirmação possa parecer, sobretudo quando sabemos que perante a máquina se lida com logaritmos elaborados pela racionalização, a mesma a que se contrapõe todos os assuntos emocionais, visto serem associados a assuntos do ‘coração’. O compositor explica a relação pelo facto de, quando se trabalha com músicos de ‘carne e osso’ ser necessário transmitir apenas uma expressão como ‘mais agressivo’ para que estes façam o ajuste necessário a centenas de parâmetros do espectro, velocidade, altura, etc, uma vez que eles apenas ‘sentem’ o que necessitam de fazer, sem existir necessidade de entrar no seu pensamento para ajustar matematicamente cada um dos elementos necessários à realização dos

ideais do criador. Assim, quando todo este processo é feito passo a passo, definindo cada aspecto através da programação do computador, com a consequente realização de várias tentativas para que tudo fique da forma que o criador pretende, o trabalho realiza-se dentro dos elementos que constituem o 'sentir' do músico referido anteriormente, isto é, o compositor mexe com o interior da própria emoção, tornando-se o artesão do sentimento. E se a este está relacionado um conjunto de normas da própria consciência, então o compositor lida através da electrónica com ela mesmo (Harvey; 1986c: 176-7).

Para Jonathan Harvey, a electrónica possui então dois atributos fundamentais. A primeira por ele considerada é a 'externalidade' dos sons sintéticos, visto não serem associados a nenhuma localização instrumental física identificável pelo ouvinte. A segunda vai ao encontro da possibilidade que proporciona de fornecer a cada nota musical uma nova dimensão, fruto da exploração da estrutura acústica de cada elemento, fazendo com que um som não seja apenas entendido como unidade do argumento musical (Smith; 1989: 15). Por estas razões, o compositor afirma que se está a lidar com uma unificação entre micro e macro estruturas, ou se preferirmos, entre Unidade e Unidade Complexa, pois "num sentido é pura imanência (um tipo de fonte identificável para o som), mas também é puro timbre (a construção exclusiva da forma lidando com o timbre em si mesmo). As cores 'externas' não são usadas para colorir um modelo abstracto 'interior', mas antes cor e modelo são um e o mesmo. Não existe mais 'exterior' e 'interior'. O modelo reside na estrutura da cor em si mesma. Tudo mudou. Estamos mais próximos de uma arte num sentido mais espiritual." (Harvey; 1984: 10).

Assim, a electrónica não é encarada como uma corrente esteticamente separada do restante mundo musical erudito, pois ela permite uma unificação entre conceitos musicais – na estrutura do som reside a sua própria forma. Tal imagem pode ser associada à música espectral desenvolvida pelo grupo L'Itineraire, nomeadamente por Gerard Grisey e Tristan Murail. No entanto, apesar de Harvey não renegar algumas influências dos desenvolvimentos realizados pelos 'espectralistas', distingue-se destes pelo trabalho ao nível da electrónica; se a música espectral tem como objectivo fazer com que pela orquestra se realize um tratamento semelhante ao obtido por meios electrónicos, como

processos de modulação em anel, filtragens, interpolações, etc, (Solomos; 1998: 13), a música do compositor inglês coloca na electrónica o papel de criar uma outra realidade auditiva que ‘concorre’ muitas vezes em paralelismo com a música instrumental, ora por meio de tratamentos semelhantes, como em *Bhakti*, ora pela demonstração de sonoridades opostas.

A partir de 1986, nomeadamente com *Madonna of Winter and Spring*, Harvey acrescentou ao meio electrónico a sua realização em tempo real. Se tal atitude poderia reflectir um interesse constante pelos desenvolvimentos da tecnologia, a execução ao vivo e em tempo real tornou-se para o compositor a ferramenta mais poderosa no processo dialético que junta dois mundos distintos “trazidos para um teatro das transformações” (Harvey; 1999: 80): pela electrónica são usados e transformados sons que não têm, ou possuem apenas vestígios dos traços da execução humana; pela execução instrumental são mostrados visualmente as fontes que realizam transformações a determinado material musical. Assim a audiência assiste a uma espécie de espectáculo de magia, vivendo em simultâneo experiências musicais cuja proveniência sonora deixa de distinguir, sendo elementos electrónicos admitidos como parte do mundo físico, expandindo-o (Harvey; 1999: 80).

O compositor afirma existirem vários níveis de tratamento da electrónica ‘ao vivo’ na sua obra. Um deles é a criação de sons para um instrumento electrónico com parâmetros que o aproximam de objectos semelhantes a notas definidas, sendo usados em configurações complexas com instrumentos físicos. Em *Advaya* (1994), para violoncelo, sampler e electrónica, este tipo de sons são gravações do próprio instrumento, transformados e transmitidos em conjunto com a execução instrumental, fazendo assim com que os dois executantes, físico e electrónico, trabalhem dentro do mesmo mundo sonoro, tornando-os membros do mesmo mundo. Tal facto advém do significado do próprio título da obra, “um velho termo budista que significa ‘não dois’, para além da dualidade (sem negar a sua existência)” (Harvey; 1999:82). A ambiguidade exposta na obra não se cinge a esta dualidade mas também ao facto de existirem passagens de vários minutos pré-gravados em compact disc, que são também transmitidos pelo mesmo sistema de altifalantes por onde passam a amplificação do violoncelo e do sampler,

fazendo assim com que a distinção dentro da própria electrónica seja também fundida entre o que é e o que não é ao vivo e em tempo real.

Num outro nível, no extremo oposto, situam-se sons que não carecem de tanta mobilidade, normalmente longos na sua duração e que obdecem a um nível estrutural mais alto, mais molecular que atómico, mais próximo do conceito de 'passagem' do que de 'nota'. Neste caso, a própria noção de 'tempo-real' é ultrapassada, pelo facto do comprimento das passagens aproximarem o discurso musical e a atitude do instrumentista, atento à cronometragem da obra, na electrónica pré-gravada²³. Este novo grau de ambiguidade surge em obras como *From Silence* (1988), para soprano e pequeno grupo de instrumentistas que incluem três teclados electrónicos. Mais uma vez fazendo jus ao título, a obra inicia-se com sons que durante muito tempo são difíceis de serem distinguidos do silêncio, ou melhor, do ambiente sonoro da sala. Para além de existir novamente uma ligação entre electrónica pré-gravada e em tempo real, a electrónica ao vivo tem a dupla função de ligar a sensação de inaudibilidade aos sons quasi instrumentais, ao mesmo tempo que liga a presença invisível do primeiro à visualização física dos últimos (Harvey; 1999: 81).

Numa clara junção destes conceitos encontra-se *One Evening* (1993) para vozes e conjunto instrumental, onde se incluem meios electrónicos e de tratamento de sinal, uma obra onde o papel da electrónica em tempo real é não só o de articular as ideias rítmicas que formam a base ideológica da obra, como também o de as transformar, por meio da aceleração e consequentemente transposição em várias oitavas superiores, em timbres estáticos. "Suportando o simbolismo do texto, o mundo da dança (vocalidade e instrumentalidade físicas) é integrado com o contínuum da meditação-consciencialização: e vice-versa, numa espécie de 'encarnação' onde o aroma [timbre] desce e se revela como sendo um obstinado rítmico complexo executado, agora ao vivo, por uma amostra de tabla" (Harvey; 1999: 82). Nesta obra existem também aqueles que Harvey classifica como os mais variados níveis imaginários da execução electrónica ao vivo, e que se situam entre os dois extremos apresentados. Fruto de toda esta complexidade difundida pelos mesmos altifalantes, o ouvinte encontra-se sempre no centro da

²³ Ver capítulo III: Sobre Madonna of Winter and Spring

consciência e da ambiguidade, pelo facto de ter pouca hipótese de discernir onde pára a instrumentalidade e se inicia a projecção de objectos característicos de música electrónica gravada (Harvey; 1999; 80).

No mesmo sentido do interesse constante e renovado na música electrónica está o uso de difusão espacial do som. O seu trabalho neste campo não vai ao encontro da manifestação de interesse pelo espaço físico enquanto elemento chave na estruturação de uma determinada composição, como se verifica por exemplo em *Quod Libet* de Emmanuel Nunes, ou mesmo *Terretektorh* de Iannis Xenakis²⁴. Se para Harvey a electrónica é um meio usado por forma a que o ouvinte 'entre' na sua própria consciência, como foi reforçado anteriormente, então o espaço funciona como uma expansão da mente, isto é, ocupa um papel muito mais amplo, pois sugerindo um espaço físico infinito, mesmo que de forma ligeira ou incompleta, ele liberta o ouvinte da prisão da consciência egocêntrica em que se encontra.

Não é então de estranhar que passando por toda a obra do compositor se verifique que o desenvolvimento de obras que sejam para mais do que duas pistas electrónicas coincida com o seu interesse pela filosofia oriental budista. Se podemos assinalar a leitura realizada à obra de Steiner como o primeiro impulso de uma obra com recurso cada vez maior a meios electrónicos, também podemos afirmar que *Mortuos Plango Vivos Voco*, obra electrónica quadrifónica, coincide com a leitura de conceitos budistas que se verificariam fundamentais em *Bhakti*, também com difusão quadrifónica, em *Nachtlied* com difusão electrónica octofónica, a mesma usada para *Madonna of Winter and Spring*. Pode-se então dizer que o compositor não pretende simplesmente inserir o ouvinte na acção musical, pois desta forma utilizaria a distribuição instrumental, mas antes conduzir a mente ao processo espiritual, usando a difusão física do som como aspecto pertencente ao mundo não conhecido retratado na electrónica, criando dessa maneira novo nível de ambiguidade.

Mas o termo espaço não é usado apenas pelo compositor para se referir à difusão sonora mas também aos campos harmónicos estruturados para cada obra,

²⁴ Se no caso de Nunes o onus da composição reside num estudo aprofundado do comportamento acústico do Coliseu de Lisboa, colocando solistas que se movimentam por toda a sala enquanto uma orquestra se mantém fixa no palco, em Xenakis a mesma é distribuída por toda a sala, rodeando toda a plateia, por forma a que o ouvinte se sinta no interior da acção musical.

sendo estes construídos através de sequências intervalares, muitas vezes resultado do espectro de um determinado som. Em *Reflection after composition* (1984), Harvey defende um novo nível de espelho da realidade, fundado nas bases seriais desenvolvidas por Anton Webern, ao qual intitula como a grande revolução musical do século XX: a mudança do baixo para o centro. Se este factor é visto como um acontecimento impossível de ser concretizado, pois o baixo não pode enquanto fruto de uma condição física deixar de ser a parte mais grave de uma determinada sequência de sons ouvidos em simultâneo²⁵, a visão de Jonathan Harvey vai no sentido da importância dada ao 'baixo' na música tonal, como principal foco de atracção gravítica, sobre o qual se regem todas as organizações estruturais das composições desde a noção de baixo-cifrado barroca, que agora se concentra num eixo de simetria à volta do qual giram todos os sons do universo sonoro.

Tal concepção vai ao encontro de uma omnidireccionalidade do mesmo, conceito usado já em Webern pela organização não só numa direcção vertical, realizada pelo processo de inversão da série, como também numa simetria palindrómica em torno de um eixo horizontal (1984; 84). Por outro lado, o compositor inglês defende este conceito recorrendo à estrutura acústica do próprio som, isto é, o seu próprio espectro harmónico, onde uma fundamental, no baixo, atrai sobre si um conjunto de sons (todos mais agudos que este), cujo comportamento se transformam em elementos estruturantes do pensamento musical²⁶ - cada nota possui uma vida interna à qual é inerente a existência de uma progressão (segundo Harvey, a segunda revolução do século). Mais uma vez se verifica ambiguidade na própria teorização do conceito, pois se Harvey pretende afirmar que o baixo moveu-se para o centro no sentido que toda a concentração sonora e atenção do ouvinte se virarem para o eixo de simetria à

²⁵ É contra a generalização de tal concepção que Robert Simpson (1983) responde a Jonathan Harvey num artigo no qual defende ser impossível retirar o conceito dimensional a um espaço pelo facto de este lhe ser inerente; para além disso, mesmo numa perspectiva cósmica defendida por Stockhausen existe uma direcionalidade óbvia de uma galáxia para a outra, ou mesmo entre dois planetas. Tal concepção que levaria ao estatismo musical não vai ao encontro de um percurso que a Música realiza em direcção à aproximação da própria condição de vida humana, pois nesta existe não só o estatismo como também a actividade e todos os estádios intermédios a estes dois conceitos.

²⁶ Tal ideal havia já sido previsto por Rudolf Steiner, pois este considerava que o desenvolvimento futuro da música passaria pelo reconhecimento da função dos sons enquanto elementos individuais e não só em relação com outros na criação de melodias/harmonias (Harvey; 1984: 85)

volta do qual ‘gira’ todo o universo sonoro, a estrutura acústica do próprio som defende o princípio de força gravítica em torno de uma fundamental mais grave. É precisamente neste facto que reside todo o princípio teórico da organização harmónica do compositor, pois a noção de baixo não deixa de existir pelo facto de estar presente na estrutura do próprio som, mas essa fundamental irradia em torno de um eixo de simetria criado pelo compositor, havendo então uma deslocação do baixo – fundamental de um determinado som – para o centro do espaço harmónico delineado. Assim, uma música que enfatiza o ‘mundo’ do próprio som é muito mais estática, durante longos períodos fixa aos seus eixos, “mais contemplativa do que activa no espírito; mais relacionada com Espaço do que com Tempo, com o Ser do que com o Tornar-se, com o Absoluto que com o Relativo” (Harvey; 1984: 86).

Não se pode alienar a religiosidade oriental do pensamento do compositor da ambiguidade criada em todos os níveis estruturantes da sua obra musical – ela é antes reflexo de toda uma busca em torno do espírito da própria música. Por outro lado, não se pode negar a influência do pensamento musical de Stockhausen em relação aos mesmos aspectos, pois se este procura ‘transportar’ o ouvinte para o cosmos sob cujas leis está organizado o seu pensamento musical actual, Harvey pretende fazer da música uma experiência que justifique a essência da própria vida, morte e passagens entre estas, tal como defende a filosofia em que assenta o budismo tibetano. Assim, o compositor tenta, pela música, reportar o ouvinte para um espelho onde a imagem reflectida não corresponde à realidade da vivência mas à ambiguidade com a qual definimos a morte e a passagem à vida, partes do outro mundo do qual não possuímos fontes visuais mas que a todo o momento nos mostra a sua presença – é a junção de diferentes unidades perfeitamente definidas em termos conceptuais numa unidade complexa. Em termos de conceitos musicais, a electrónica é a representação máxima desse espelho, quer pela transformação sonora que provoca a sons de fontes identificáveis, como na criação de novas sonoridades e ainda como ferramenta de estudo dos mais diversos elementos musicológicos.

4. Sobre *Madonna of Winter and Spring*

São novamente as questões relacionadas entre o corpo e o espírito que motivaram o compositor a escrever *Madonna of Winter and Spring* (1986), uma obra para grande orquestra, dois sintetizadores e electrónica em tempo real. A estrutura formal da peça representa a meditação, “um tipo de trajectória ou evolução espiritual” (Harvey; 1999a: 35), dividida em quatro secções distintas que indicam o caminho trilhado pelo discurso em direcção ao espírito (ibidem: 36). Neste sentido, *Conflict* representa toda a actividade e interacção características da rotina quotidiana; *Descent* demonstra o abandono destes conflitos diários e a descida à profundidade do espírito; *Depths* é o estado meditativo intermédio, “quase vazio de conteúdo” (ibidem: 35); *Mary* assinala a chegada ao bem estar e à calma espiritual, cuja leveza é representada no cristianismo pela imagem da Virgem Maria, enquanto no budismo tibetano surge como o objectivo máximo da própria meditação, pois no estatismo se encontra a essência do Ser, o Silêncio do qual todo o som nasce (ibidem: 37). Assim a obra avança progressivamente de uma aparente tensão musical resultado de uma textura densa a todos os níveis (melódico, harmónico, rítmico, orquestral, etc.) para terminar no relaxamento total onde é inclusivamente pedido ao maestro para “perder o todo o sentido de tempo” (ibidem: 37).

Segundo o próprio compositor, a inspiração para a composição da obra resultou de uma experiência poderosa:

“Estava a equacionar o que fazer para a encomenda que a Henry Wood Promenade Concert me tinha feito de uma obra para orquestra e electrónica. A Mabinogion, cenas da vida de Cristo, música do ‘outro lado’, o mundo de Amphortas contrastando com a visão espiritualizada do sofrimento – muitos destes assuntos fluíam caoticamente na minha mente e eram obrigatoriamente apontados no meu livro de rascunhos [...]. Um retrato de Maria, do que ela significa no mundo como eu o vejo, era uma das várias possibilidades – mas a

mais comovente. Um dia, depois da Eucaristia na igreja da minha localidade em Lewes, os meus olhos alinharam-se com a estátua de Maria que estava sobre o altar e dei por mim a perguntar-lhe simplesmente se ela quereria que eu escrevesse música em sua honra. Para minha grande e deliciosa surpresa, a estátua moveu-se inequivocamente e com o mais belo gesto indicou de forma clara que queria. Tive um sentido extraordinário de contacto com outro mundo pleno de amor. Tal aconteceu, ou se preferirem, senti no Domingo da Mãe, 17 de Março de 1985. Ainda sinto o sopro daquele encontro catorze anos depois”

in Harvey; 1999a: 36

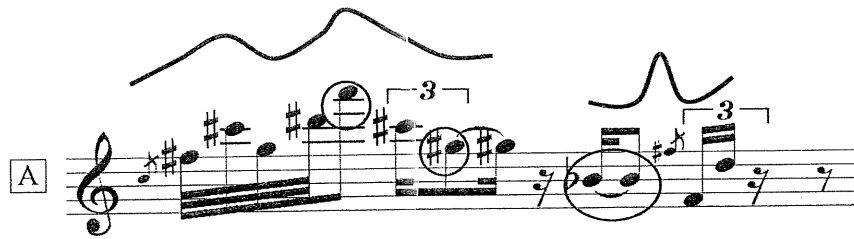
Podendo esta declaração do compositor parecer pouco convincente para quem não se revê noutro estado que não o da vivência mundana terrestre, ela reflecte o quão forte se revela a influência dos escritos de Rudolf Steiner, um visionário (como Harvey o intitula), e das filosofias orientais budistas no que à presença constante de um outro mundo diz respeito. Para além disso, a música de igreja de Tudor que aprendeu enquanto corista, bem como a forte religiosidade musical das suas inúmeras obras para coro sobre textos bíblicos, permitiu-lhe tentar concretizar nesta obra uma fusão imaginária entre o Cristianismo e os princípios da meditação oriental (Warnaby; 1986: 23). Assim, o compositor coloca em prática todos os seus principais recursos técnico-composicionais por forma a obter um resultado sonoro que transporte os ouvintes a níveis espirituais mais profundos: a ambiguidade como base conceptual; a cadeia de melodias; o conceito de ‘baixo no centro’; o espectro como representação da vida interna do som; um discurso em direcção ao estatismo; a difusão espacial e a realização electrónica ao vivo e em tempo real, concretizada pela primeira vez no seu percurso criativo.

Sobre a importância da ambiguidade enquanto elemento base da composição musical de Jonathan Harvey, já muito foi dito ao longo do segundo capítulo da presente dissertação e os objectos de análise da mesma irão reflectir no seguimento do texto a sua aplicação técnica e estética. Por outro lado, a utilização da cadeia de melodias é também fruto do seu desejo de abordar um tema que se tornara “tabu no seio dos vanguardistas, minimalistas ou mesmo cageanos” (Harvey: 1986a; 80) – a melodia como elemento temático. É o próprio quem afirma que “A ideia de ter temas no antigo sentido de contornos melódicos já era suficientemente mau; trabalha-los nos dias de hoje, um autêntico ultraje”

(ibidem, 80), numa referência ao abandono da condução formal concretizada através do uso da melodia temática. Estas práticas eram consideradas como pertencentes à “retórica de um mundo há muito considerado de emocionalmente falso”, “noções doentes” às quais o serialismo integral tinha respondido como uma espécie de desinfetante do mundo sonoro (ibidem, 81). A necessidade dos vanguardistas em deixar um legado que se torne base para os desenvolvimentos posteriores faz com que rejeitem as técnicas musicais do tonalismo, nomeadamente a condução melódica, em busca de novos conceitos de captação do interesse musical e científico do ouvinte (Nattiez; 2003; X). Nesta obra, o objectivo do compositor é adaptar o conceito de condução melódica às técnicas de vanguarda, abrindo o âmbito da sua utilização: fazer com que as melodias se tornem nos elementos criadores de textura (pela sua sobreposição) ou facilmente reconhecíveis aquando o seu surgimento (condutor do discurso musical). É através delas que pretende ‘guiar’ o ouvinte ao longo do caminho que se percorre na meditação, bem como situar pelo nível de textura o ‘estado’ em que este se encontra nesse rumo: a diminuição da densidade sonora progressiva ao longo do segundo e terceiro andamentos é o indicador de todo o processo.

A técnica de composição é muito próxima da utilizada em *Ritual Melodies*, pois tal como nesta, existe uma corrente principal – formada por 10 melodias simples e outras tantas complexas (em oposição às 8+8 da obra electrónica) – e um sub-ciclo que incorpora as melodias Y, Y+Z e Z. Cada elemento simples da cadeia possui uma identidade própria sustentada pelo seu contorno, ritmo e âmbito sonoro que numa análise simples se revelam da seguinte forma:

1. Melodia A – possui uma tessitura relativamente grande (duas oitavas e uma terceira maior), atingida por intervalos igual ou superiores a quarta aumentada mas que nunca ultrapassam a oitava, sendo que ritmicamente começa e termina com figuras muito curtas, intercaladas com outras um pouco mais longas que realçam as notas Lá₆, Sol#₅ e Sib₄.



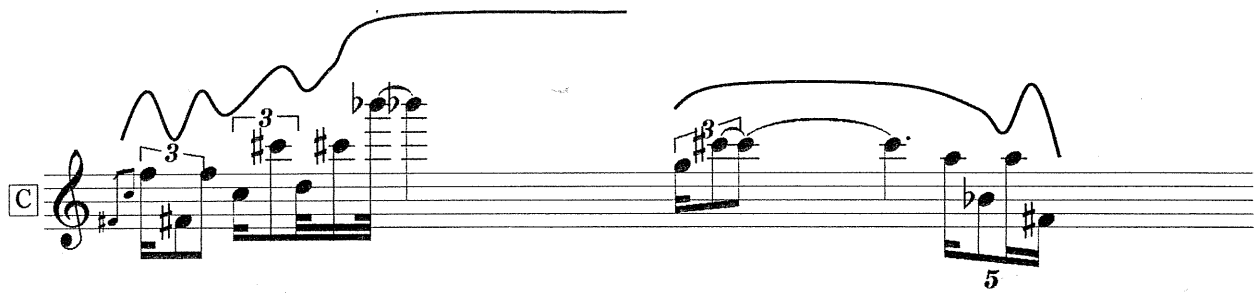
Exemplo 9 – Notas principais e gesto musical da melodia A

2. **Melodia B** – é de todas a melodia que abrange a maior tessitura (três oitavas e uma segunda menor), baseada na articulação entre os intervalos base de quartas e quintas (5, 6 e 7 segundo o seu ‘pitch-class’) e os mais curtos segunda menor e maior (1 e 2), com figuração rítmica rápida que se assemelha ao gesto de um glissando de harpa, interrompida por um ‘suspiro’ de silêncio representado por uma pausa de semi-colcheia e que termina numa ‘ornamentação’ sobre a nota Sol₅.



Exemplo 10 - Gesto melódico da melodia B, realçando a alternância intervalar

3. **Melodia C** – com uma tessitura idêntica à melodia A (embora com os limites deslocados meio tom acima), funciona como uma aumentação da mesma, pois se por um lado os intervalos usados são maiores – sétimas maiores e menores e nonas – o gesto melódico ascendente/permanência em valores rítmicos mais longos/descendente mantém-se, fazendo o final uma figuração mais larga em contraste com o início sincopado.



Exemplo 11 – Gesto melódico retrógrado da melodia C

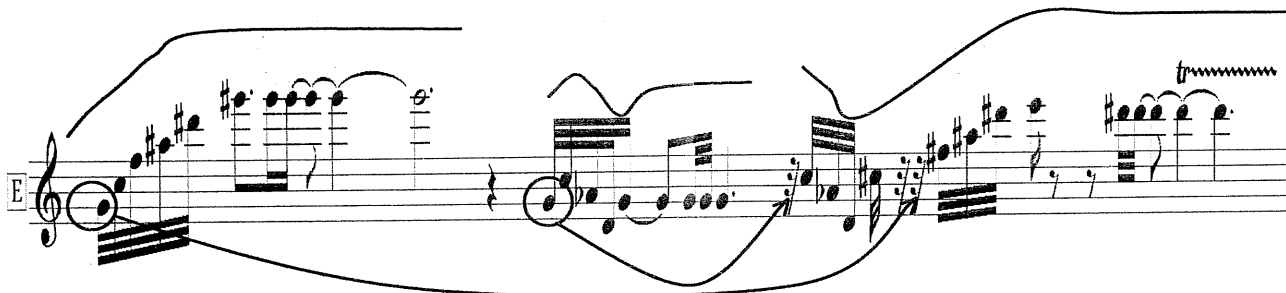
4. Melodia D – baseada no desenho melódico apogiatura-nota repetida, esta melodia possui uma tessitura de duas oitavas e quarta perfeita ($Láb_4$, $Dó\#_7$), podendo ser dividida em duas secções separadas pelas pausas: a primeira realça as notas $Fá_5$, $Láb_6$ e $Lá\#_5$ e a segunda $Láb_4$, $Fá_5$ e $Mi/Ré\#_6$. O seu gesto melódico aproxima-se da melodia B, não só pelo contorno como também pelo *trilo* alargado ritmicamente com que finaliza.



Exemplo 12 – Gesto melódico invertido da melodia D

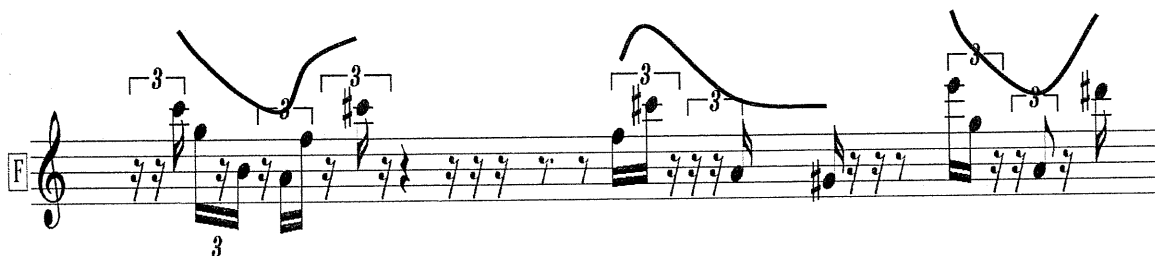
5. Melodia E – assume-se como a reunião dos elementos apresentados nas melodias anteriores, pois volta a ter uma tessitura superior a duas oitavas ($Ré_4$, $Sol\#_6$), sendo constituída por três partes separadas pela pausa de semínima e a primeira pausa de fusa: a primeira de figuração rápida no sentido ascendente por intervalos de quarta perfeita (5) culminando na nota mais aguda que é reiterada e mantida em valores longos; a segunda possui o mesmo desenho rítmico, embora a nota mantida não seja tão prolongada, com um contorno que se assemelha a uma condensação temporal do gesto das melodias B e D; a terceira é a junção dos gestos das duas anteriores, começando pelo motivo da parte 2 (com a substituição do sol inicial por uma pausa) para seguir com a célula ascendente da primeira (substituindo novamente as duas primeiras notas por pausas) e termina com um trilo. É ainda passível de realce o

intervalo de quarta perfeita (5) que se assume como o principal de toda a melodia.



Exemplo 13 – Estrutura formal de E; realce para a projecção das notas iniciais da melodia

6. Melodia F – possui uma tessitura relativamente curta, inferior a duas oitavas (Sol#₄, Mi₆) e caracteriza-se pela divisão ternária com acentuações irregulares a 2. Esta melodia pode também ser dividida em três partes separadas pelos silêncios: a primeira engloba as primeiras 6 notas e realça intervalos largos nas notas agudas e curtos nas graves; a segunda inicia-se com a repetição das três últimas notas da primeira secção, à qual é adicionado o sol#, nota mais grave de toda a melodia; a última adiciona a nota mais aguda a um movimento muito próximo da primeira parte.



Exemplo 14 – Desenho melódico de F com realce para os seus gestos

7. Melodia G – De todas as melodias simples da corrente principal A-J esta é a que possui o registo global mais grave pois a sua tessitura assenta na oitava central do piano, delimitando-se pelas notas Sib₃ e Dó₅. Ela não é mais do que a ênfase em valores rítmicos longos das notas Sib₃, Sol#₄, Lá₄ e Si₄

antecipadas por apogiaturas com as mesmas notas (excepção feita ao Dó₅ final). Até aqui esta é a melodia com menor riqueza de alturas pois as notas referidas são as únicas usadas em toda a melodia.



Exemplo 15 - Notas principais de G e tipo de gesto identificativo

8. **Melodia H** – É constituída por dois motivos rítmicos de figuras curtas, sendo o primeiro repetido, embora com contorno melódico diferente, e o segundo duas notas que surgem como o final de frase realçando o intervalo de sétima menor (10). Sobre este aspecto podemos dizer que a melodia funciona como a B pois assenta na alternância entre intervalos curtos de segunda, com longos de sétima. A sua tessitura é de uma oitava e uma sexta menor, enquadrando a melodia num registo médio (Si₃, Sol₅).



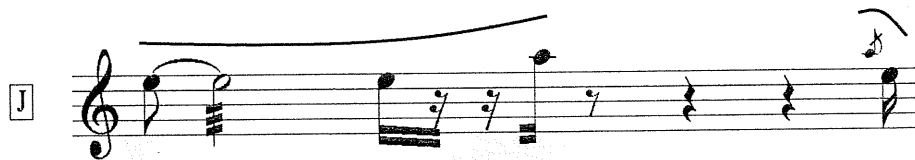
Exemplo 16 - Contorno melódico de H

9. **Melodia I** – à semelhança da melodia F, inicia-se com notas curtas intercaladas com pequenos silêncios, à qual se segue uma ornamentação com figuração rápida em torno de Dó₅, terminando com duas notas no sentido descendente tal como em H. Assim a segunda pausa de semicolcheia pontuada acaba por dividir a melodia em duas partes, apresentando-se a segunda como um pequeno desenvolvimento dos motivos melódicos da primeira. A sua tessitura volta a ser próxima das duas oitavas (Si₃, Sol₅) mas num registo médio.



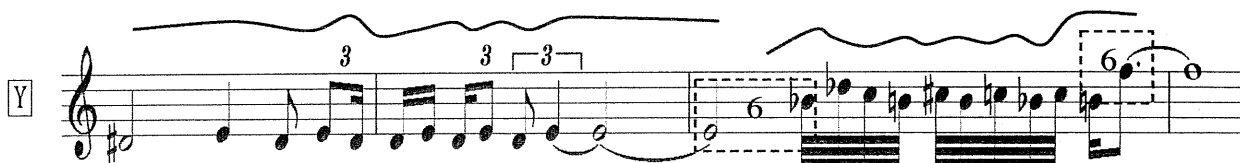
Exemplo 17 - Contorno melódico de I

10. Melodia J – Sendo a melodia simples que fecha a corrente principal, ela apresenta-se como a de menor complexidade a todos os níveis. Só são usadas duas notas, Mi_5 e $Lá_5$, que passam do valor longo no início para o silêncio do mesmo valor, ao qual se segue um retrógrado do movimento com figuração mais curta (apogiatura) e sem silêncios. A melodia representa um movimento em direcção ao estatismo representado aqui pela substituição do som pelo silêncio.



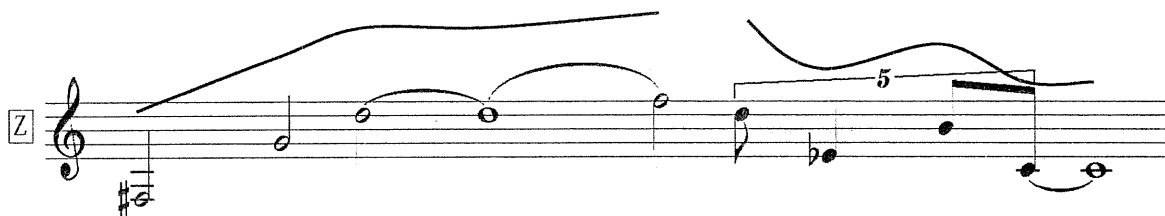
Exemplo 18 - Contorno melódico de J

11. Melodia Y – Juntamente com a melodia Z não faz parte do ciclo anterior, e com esta forma uma nova melodia composta. Baseia-se na figura do trilo e da ornamentação, temporalmente longa no princípio sobre as notas $Ré\#/Mi_4$ e em figuras mais curtas de ornamentação sobre as notas $Si_4/Dó_5$, gestos que a dividem em duas partes. No entanto podemos dizer que do ponto de vista intervalar se destaca o intervalo 6, que separa a primeira figura de ornamentação da segunda (Mi_4/Sib_4) e leva à nota final da melodia (Si_4/Fa_5). Pode-se dizer que também esta melodia possui um grau de estatismo, pelo facto de se basear em materiais melódicos muito próximos.



Exemplo 19 - Gesto musical de Y com realce para o intervalo 6

12. Melodia Z – Constituída por valores temporais longos, tem por característica os intervalos que, começando largos a partir da nota mais grave usada em todas as melodias (Sol#₃) se vão estreitando à medida que chegam à nota mais aguda (Fá₅), assemelhando-se dessa forma ao espectro de um som complexo de altura definida. No entanto termina com um motivo de alternância descendente/ascendente/descendente de dois dos intervalos mais usados em todas as melodias, sétima menor-quarta aumentada-sétima menor <-11, 6, -11>. É de todas as melodias a que melhor comporta o aspecto de frase conclusiva, numa representação de Arsis (movimento ascendente) Thesis (movimento descendente).



Exemplo 20 - Contorno melódico de Z

Se a análise anterior permite realçar através do gesto musical e outros elementos facilmente detectáveis auditivamente, a identidade própria de cada

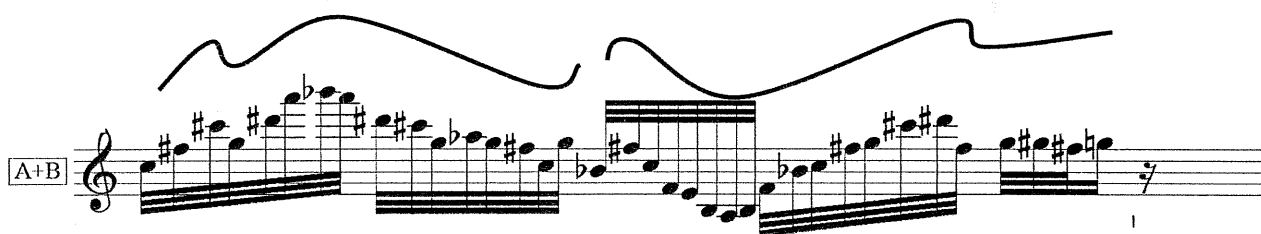
uma das melodias simples, na sua construção está também a preocupação de serem capazes de se unirem em novas melodias, as compostas. Assim, os silêncios e notas prolongadas que nos elementos simples servem para realçar determinados elementos frásicos e/ou alturas importantes para a identificação da melodia em causa, são também fundamentais para que neles se encaixe a melodia imediatamente a seguir, formando a composta respectiva. Na análise anterior foi referido que a melodia A, por exemplo, possui como apoio à condução e identificação auditiva as notas mais longas Lá₆, Sol#₅ e Sib₄; no caso da B é essencialmente a movimentação rápida descendente/ascendente, mas também o único silêncio que possui, o qual apesar de curto sobressai de todo o movimento e realiza a passagem entre um ritmo inicialmente sincopado para um consecutivo. A junção de ambas na melodia composta A+B faz com que a melodia B se inicie na primeira nota longa de A, enquanto que o ritmo sincopado e a pausa que a caracterizavam são fundidos pelas restantes notas de da primeira melodia do ciclo, tornando o resultado num movimento contínuo e alternado ascendente/descendente/ascendente.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'A' and contains a melody with several notes, including a triplet. The middle staff is labeled 'A+B' and shows the composite melody, with arrows pointing from notes in A and B to their corresponding positions in A+B. The bottom staff is labeled 'B' and contains a melody with a prominent rest. A bracketed section of the A+B staff is annotated with the text '(não pertence ao espaço harmónico 1)'. The score uses various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 21 – Princípio de construção da melodia composta A+B

Este processo de destituição de certas características das melodias pela sua junção respeita uma das 'normas' fundamentais do conceito de ambiguidade defendido pelo compositor: o Todo é mais do que a simples soma das partes. Tal afirmação advém das características próprias que cada melodia composta possui e que podem ser verificadas com uma análise semelhante à realizada com as melodias simples

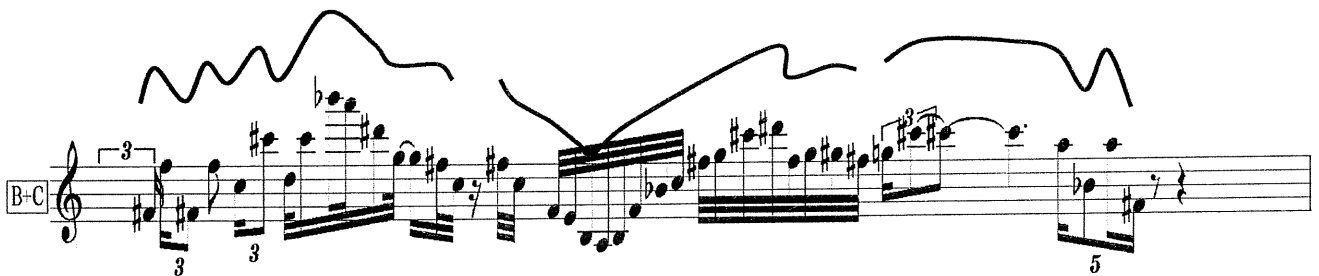
1. Melodia A+B – como foi dito anteriormente, esta melodia é caracterizada por um movimento ininterrupto (ritmico e melodicamente) que nos conduz de um registo médio (Dó₅) a um extremo agudo (Sib₆), para depois descer em direcção ao médio-grave (Lá₃), voltando a ascender em direcção a sonoridades médio-agudas na qual termina sob uma espécie de figura de trilo (Sol₅). Noutro prisma, destaca-se a utilização inicial de intervalos maiores (6, 7 e 8) até à chegada ao limite superior, altura em que estes se intercalam com segundas maior e menor no movimento descendente/ascendente, finalizando com estes intervalos curtos. Esta melodia pode ser dividida em duas secções que demonstram um gesto invertido e retrogradado entre as duas partes: a primeira engloba as 16 fusas iniciais; a segunda do Sib₄ até ao fim. A sua tessitura é extensa e vai do Lá₃ ao Sib₆.



Exemplo 22 – Contorno musical da melodia A+B

2. Melodia B+C – esta é uma melodia com um movimento cerrado pois começa e termina com a mesma nota (Fá#₄) e com o mesmo tipo de gesto melódico em movimento contrário – duas notas rápidas seguidas de uma mais longa em intervalos grandes (11 no princípio, 15 no final). O tipo de elementos ritmicos

usados sugerem uma frase composta por 3 secções: a primeira até à pausa de semicolcheia; a segunda, do eco Fá#-Dó até ao final do segundo grupo de oito fusas; a última a partir da tercina de semicolcheias (Sol – Dó#). Todas sugerem uma enfatização em torno da nota Fá# que se assume como central em toda a melodia: a primeira e última partes começam e terminam, respectivamente, com esta altura; a segunda usa-a como princípio e fim. Destaca-se o movimento invertido da segunda parte em relação aos gestos da inicial e final. Do ponto de vista da tessitura, esta possui a mesma que a melodia anterior.



Exemplo 23 - contorno simétrico da melodia B+C

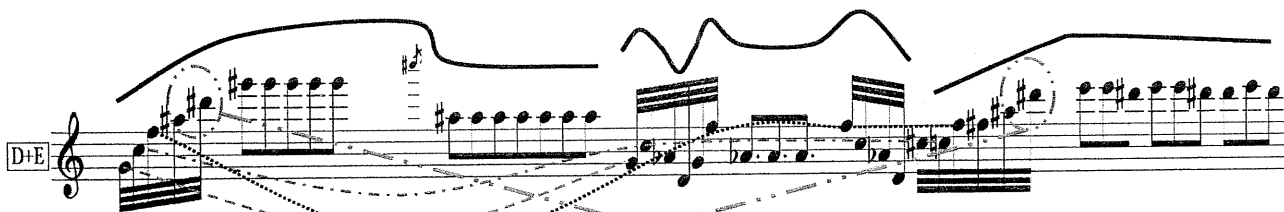
3. Melodia C+D – Apesar fazer o uso da nota mais aguda de todas as melodias, Dó#₇, a tessitura desta melodia é mais curta que as anteriores, pois a nota mais grave é desta feita um Fá#₄. Possui apenas dois gestos musicais contrastantes: o primeiro (intitulado aqui de **(A)** para efeitos de análise) é o mesmo que na melodia anterior (intervalos largos com ritmos quase sincopados), com a qual inicia; o segundo **(B)** a repetição sucessiva de determinado som. Assim a melodia apresenta-se como uma alternância destas duas células ritmico-melódicas, terminando com a expansão da última à figura de trilo alargado, fruto da introdução de nova nota no ritmo de (B), motivo composto por apenas uma altura. É essencialmente a disposição destes elementos ao longo de toda a melodia que permite dividi-la em duas secções. A primeira estende-se até ao compasso 3/16 e é caracterizado por uma disposição simétrica: (A)-(B)-(B)-(A). Por outro lado, os três compassos seguintes abrangem a segunda parte da melodia, que inverte agora

a disposição dos motivos referidos: (B)-(A)-(B). Esta segunda secção quebra uma certa quadratura instituída na primeira através da redução de quatro para três elementos ordenados. Para além disso não existe uma correspondência simétrica de gestos entre as partes como acontece noutras melodias. Neste caso, o aparecimento do motivo (A) no seio da segunda parte em disposição retrógrada do usado no principio da melodia quebra o possível movimento simétrico da mesma. Por outro lado, a tessitura mantém-se extensa embora mais curta que as melodias compostas anteriores, abrangendo alturas desde a nota mais grave Fá#₄ à mais aguda Dó#₇.

Exemplo 24 – Contorno melódico e estruturação motivica de C+D

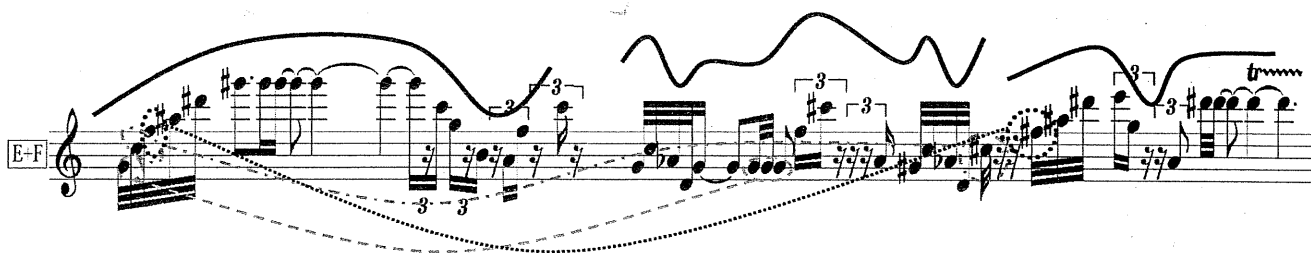
4. Melodia D+E – Esta melodia pode ser dividida em três partes, alternando novamente notas repetidas com sucessão de sons em sentido ascendente. Do ponto de vista de gesto musical pode dizer-se que o da primeira parte é parecido com o da última, sendo que no centro se apresenta agora um movimento simétrico cujo eixo é o Lá₄ repetido. Uma audição mais atenta consegue, no entanto, aperceber-se da ligação que a primeira parte possui em relação a todas as outras, pois a segunda inicia-se com as mesmas alturas que a primeira (Sol₄ [- -], Dó₅ [\ . . /]), tendo como extremo agudo o Fá₅ [\ . . /], nota seguinte na célula inicial da melodia. Por outro lado, a terceira secção inicia-se com alturas que giram em torno de Dó₅, Fá₅, para terminar essa célula com as notas que fecham o motivo inicial (Lá#₅, Ré#₆ [/ . . /]). No entanto, esta melodia volta a fechar no mesmo motivo que a anterior, o trilo alargado Mi₆ – Ré#₆. Quanto à tessitura, o abaixamento da

nota mais grave para Ré₄ em comparação com C+D, faz com que ela seja novamente próxima das três oitavas, pois possui como limite agudo o Dó#₇.



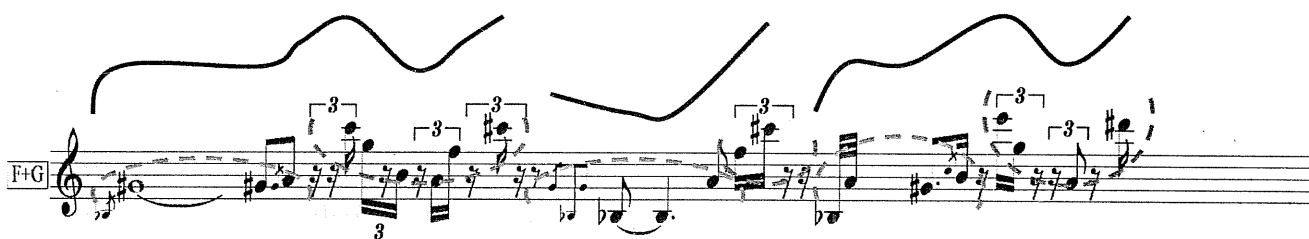
Exemplo 25 - Contorno melódico e realce para as notas estruturantes da melodia D+E

5. Melodia E+F – O princípio de construção da melodia D+E mantém-se neste caso. A divergência e consequente individualização desta surge com a substituição da repetição de notas por sons longos, juntamente com a interpolação de alturas com silêncios. Com estes dois motivos o gesto musical muda radicalmente, mantendo-se a divisão estrutural em três partes: a primeira e a última surgem como ‘parentes’ muito próximos (embora a terceira se apresente como a condensação temporal da secção inicial, no que ao gesto musical diz respeito), fruto do movimento ascendente inicial seguido de rápida queda e nova ascensão – a permanência de um som que aparece no meio da primeira secção é deslocado para o fim da terceira e última parte da melodia, aqui em trilo; a parte central não apresenta agora um movimento simétrico mas antes uma repetição de motivo no princípio e fim de parte, tornando-se a célula de intercalação nota/silêncio como o centro da secção e realce da nota Dó#₆. Para além deste som, a de repetição de notas entre as partes a partir do motivo inicial (estruturante na melodia D+E) mantém-se da primeira para a segunda secção. No entanto, o Sol#₄ usado no princípio da última célula da secção intermédia revela uma movimentação de $\frac{1}{2}$ tom ascendente das alturas do princípio da melodia para a parte final. A tessitura é ligeiramente mais curta que a anteriore, indo de Ré₄ a Sol#₆.



Exemplo 26 – Alturas base e contorno da melodia E+F

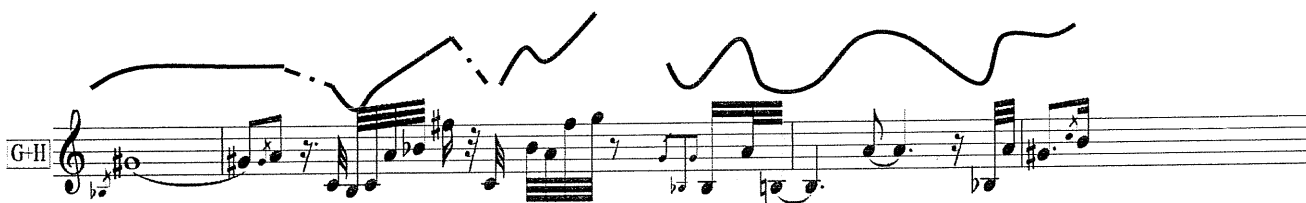
6. Melodia F+G: Esta melodia apresenta-se como um diálogo entre dois registos de alturas: o primeiro, (A), grave e ostentando sons longos; o segundo, (B), mais agudo e com sons mais curtos intercalados com leves momentos de silêncio. O Lá₄ apresenta-se como o ponto comum e de contacto entre os intervenientes no discurso, pois é a nota mais grave de (B) e o som proeminente dos agudos de (A). O ‘debate’ divide-se em três partes, sendo que em todos surge primeiro (A) e posteriormente (B). É de realce o facto desta ser até aqui a melodia com menor movimentação melódica e riqueza de alturas, sendo a tessitura idêntica à anterior (duas oitavas e uma quarta aumentada) e mais grave, tendo por limites Sib₃ e Mi₆.



Exemplo 27 - Contraponto e estrutura simétrica do contorno melódico de F+G

7. Melodia G+H: Com uma tessitura de uma oitava e uma sexta maior (Sib₃ a Sol₅), esta melodia apresenta-se composta por duas secções separadas pela pausa de colcheia. A frase inicial estabelece uma nítida direcção ascendente que nos transporta da nota mais grave até à mais aguda de toda a melodia. O movimento assenta numa repetição constante de gesto melódico: a um intervalo mais largo (sexta ou sétima) sucede um curto (segunda menor) na mesma direcção. A excepção é concretizada no ornato do primeiro conjunto de fusas e no movimento

descendente (Sib_4 La_4) do segundo conjunto. No que diz respeito à segunda parte, esta é essencialmente estática do ponto de vista melódico pois gira em torno da repetição das notas Si_3 e $Lá_4$. O tipo de intervalos usados nesta secção são os mesmos que na primeira, pese embora o facto de a alternância anterior ser agora substituída pelo uso de apenas intervalos largos ao longo de quase toda a parte, deixando aos curtos a função de fecho da melodia. No cômputo geral a nota $Lá_4$ apresenta-se como central, passando de nota de 'resolução' do início da primeira parte a central na segunda.



Exemplo 28 - Gesto musical composto de G+H

8. Melodia H+I: Esta melodia é novamente marcada pela alternância entre intervalos curtos (segunda menor) e longos (sexta e sétimas), sendo que no presente caso esta intercalação é feita em ambos os sentidos ascendente e descendente. Com o $Dó$ a assumir-se como a altura principal de toda a melodia, pode dizer-se que esta se divide em duas partes separadas pela pausa de semicolcheia: a primeira apresenta-se como uma projecção da altura de $Dó_4$ para a oitava superior, afirmado esta nota na segunda parte quer pela sua duração como por toda a ornamentação que se lhe segue. No entanto, apesar do intervalo quinta diminuta apenas aparecer uma única vez na sequência melódica (Sol_5 - $Dó\#_5$ na primeira parte), ele emerge como fundamental no discurso da mesma – aliás, uma divisão realizada às alturas que surgem faz com que ele se situe no centro. Desta forma, para além do $Dó$ torna-se evidente a importância dos $Fá\#$ existentes e sua relação intervalar com o primeiro (quarta aumentada). O realce a estas notas só é possível devido aos gestos ornamentais que se apresentam, o ornato sobre o $Dó_4$ no princípio da melodia e o grupeto sobre $Dó_5$ no centro da segunda parte, que

condicionam a percepção auditiva dos meios tons a este tipo de figuração melódica – o Sol₅ e o Dó#₅ como ornatos superiores de Fá#₅ e Dó₅, respectivamente. Realça-se então uma estrutura base assente no intervalo de quarta aumentada e nas alturas de Dó e Fá# que o criam, sendo que a ordem de apresentação destas vai dos extremos grave e agudo (Dó₄ – Fá#₅) para os internos agudo e grave (Dó₅ – Fá#₄). Esta ênfase é também assinalada pelo desenho rítmico, pois é sobre estas alturas que as figuras se tornam menos rápidas (excepção feita ao Dó₄ realçado não pela figuração rítmica mas sim melódica). A tessitura abrange um âmbito de uma oitava e sexta menor (Si₃ – Sol₅), um registo que ao longo das melodias se vai tornando mais grave.

Exemplo 29 - Contorno e estrutura melódica simétrica de H+I. Realce para as notas mais importantes

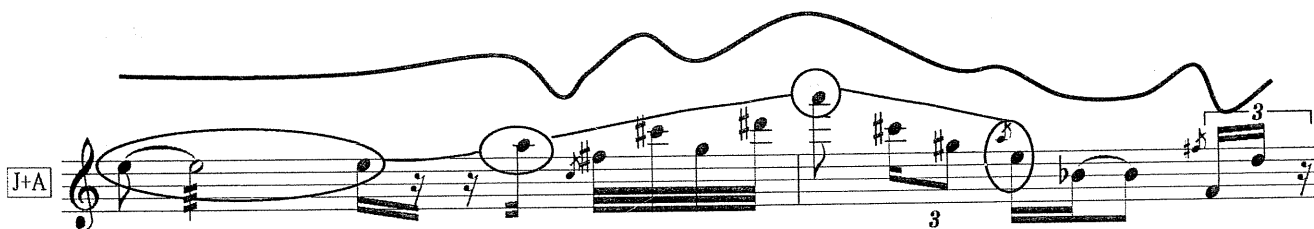
9. Melodia I+J: Esta melodia apresenta-se composta por duas partes claramente distintas. A primeira (até à segunda pausa de fusa) caracteriza-se pela sucessão de intervalos de 4^a perfeita e aumentada que se movem em torno da nota Mi₅ no início, centro e fim. A segunda parte assenta na ‘ornamentação’ em torno do Dó₅ (com a figuração rítmica de quintina de fusas), sendo os intervalos predominantes os de segunda maior e menor. No entanto, esta secção da melodia demonstra nos seus extremos a sua inter-relação para com a primeira parte, pois terminando com o Fá#₄, cria-se uma referência aos intervalos de quarta aumentada (com a nota central do discurso Dó₅) e de quarta perfeita (representado pela relação com a nota inicial Si₃). Do ponto de vista rítmico esta melodia assume uma figuração baseada em semicolcheias alternando com as notas longas sobre o Mi₅, no início, e Dó₅ na segunda parte. Por outro lado, o registo melódico mantém-se em relação à

melodia anterior, sendo que a tessitura abrange agora uma oitava e uma sétima menor ($Si_3 - Lá_5$).



Exemplo 30 – Intervalos, gestos e notas fundamentais de I+J

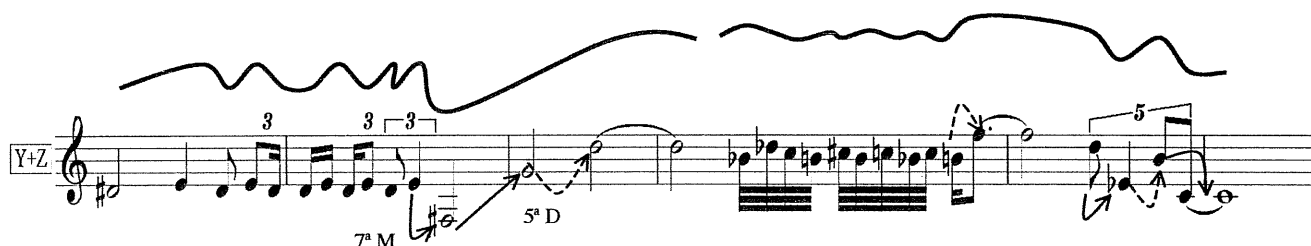
10. Melodia J+A: Esta é uma melodia que apresenta um único movimento completo e indivisível, num gesto sinusoidal que partindo de Mi_5 atinge a nota mais aguda $Lá_6$, desce à mais grave $Fá_4$ e termina na nota $Ré_5$. A frase começa por estabilizar uma espécie de centro em torno de Mi_5 e a sua relação de quarta perfeita com $Lá_5$, para de seguida executar um movimento de projecção a $Lá_6$ através do uso de intervalos de 4^a e 5^a . O uso destes faz com que a sonoridade desta melodia se enquadre numa harmonia natural, acentuada pela utilização de valores ritmicos longos nas notas anteriormente referidas. A tessitura volta a ser relativamente larga, de duas oitavas e uma terceira maior ($Fá_4 - Lá_6$).



Exemplo 31 – Contorno e alturas estruturantes de J+A

11. Melodia Y+Z: É a única melodia composta do sub-ciclo de melodias Y/Z desta obra e apresenta uma clara divisão em duas partes: a primeira até ao $Ré_5$ (mínima ligada); a segunda inicia-se com a figuração de fusas até ao fim. Ambas começam com uma figuração ornamental – um trilo alargado em torno de $Ré\#$ e Mi na

primeira parte e um grupeto à volta de Si e Dó na segunda – reflectindo como estruturais os intervalos de sétima e quinta. No que diz respeito à primeira secção, ao intervalo de sétima maior, que liga o final do trilo e a primeira nota longa, segue-se uma nona menor (correspondente à inversão da sétima) e uma quinta perfeita, demonstrando um movimento semelhante ao de uma série de harmónicos, pela sucessão de intervalos cada vez mais pequenos. Na segunda parte e apesar de se iniciar de forma semelhante, a sequência intervalar respeita este princípio mas de forma retrógrada, pois primeiro surge a quinta (agora diminuta) para lhe seguir a sétima (maior), intercalando ainda uma terceira menor. A tessitura desta melodia volta a chegar perto das duas oitavas (menos meio tom) num registo médio limitado pelas notas Fá#₃ e Fá₅.



Exemplo 32 – Contorno e intervalos base realçados em Y+Z

O grau de ambiguidade demonstrado na análise gestáltica às melodias compostas não é de todo o mais profundo dos usados na estruturação da obra. Apesar de todas as melodias funcionarem individualmente como unidades próprias, elas são parte de uma unidade mais complexa, pois estão construídas com as alturas de sete campos (espaços) harmónicos organizados previamente e que são a base de toda a harmonia da obra. Existem mais do que uma melodia pertencentes a cada espaço, numa correspondência que se apresenta da seguinte forma:

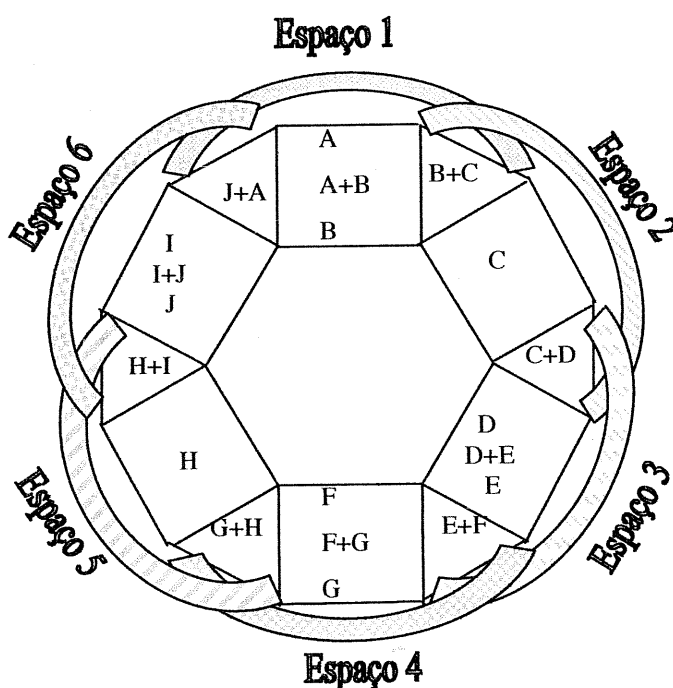
- Espaço harmónico 1: melodias simples A, B e composta A+B
- Espaço harmónico 2: melodia simples C
- Espaço harmónico 3: melodias simples D, E e composta D+E
- Espaço harmónico 4: melodias simples F, G e composta F+G

- Espaço harmónico 5: melodia simples H
- Espaço harmónico 6: melodias simples I, J e composta I+J
- Espaço harmónico 7: melodias simples Y, Z e composta Y+Z

Como facilmente se pode constatar, nem todas as melodias estão incluídas na relação anterior, pois existem melodias compostas que usam mais do que um espaço harmónico. Tal situação atribui uma unidade total entre as diferentes partes da harmonia, evitando que exista um discurso fraccionado e devolvendo o Todo ao Universo Sonoro. Essa situação apresenta-se na seguinte correspondência:

- Melodia B+C: espaços harmónicos 1 e 2
- Melodia C+D: espaços harmónicos 2 e 3
- Melodia E+F: espaços harmónicos 3 e 4
- Melodia G+H: espaços harmónicos 4 e 5
- Melodia H+I: espaços harmónicos 5 e 6
- Melodia J+A: espaços harmónicos 6 e 1

Pode-se então atribuir uma dupla função às melodias compostas: servem não só para unir dois elos simples mas também dois espaços harmónicos diferentes. A corrente principal torna-se assim perfeitamente compacta e sem 'furos' que permitam a sua destruição como representa o seguinte gráfico representativo.



Exemplo 33 – Relações entre Espaços e Melodias simples e compostas em *Madonna*

Estes campos/espços harmônicos não são apenas a base da estruturação da cadeia de melodias como também de todo o discurso harmônico da obra. Jonathan Harvey constrói-os tendo por base o comportamento de uma série de harmônicos: uma sequência de intervalos no sentido ascendente. A comparação entre ambos reflecte contudo duas diferenças: a primeira surge com o facto de um espaço harmónico possuir uma sequência que intercala intervalos curtos e longos ao invés da sucessão de intervalos cada vez mais pequenos da harmonia natural; a segunda provém pela base e fundamental da série de harmónicos ser a nota mais grave enquanto que o espaço harmónico se organiza a partir de um eixo de simetria que reflecte a sequência intervalar em ambos os sentidos.

The image shows a musical score for Example 34. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are arranged in a series, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). Below the notes, there are two rows of numbers: the first row contains numbers 1 through 15, and the second row contains numbers 16 through 36. There are also some symbols like '8va' and '2' below the first few notes.

The image shows a musical score for 'Espaço Harmónico 1'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are arranged in a series, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). Above the notes, there are two sequences of numbers in angle brackets: the first sequence is <1, 6, 2, 5, 1, 1, 6, 2, 5> and the second sequence is <5, 2, 6, 1, 1, 5, 2, 6, 1>. The title 'Espaço Harmónico 1' is written in a box above the first staff.

Exemplo 34 – Comparação entre comportamento da série e do espaço harmónicos em Jonathan Harvey

No segundo elemento da comparação anterior enquadra-se um dos principais elementos novos do discurso estético/composicional de Harvey, pois a fundamental de cada um dos espaços harmónicos não é a nota mais grave mas o eixo de simetria interno. Concretiza-se desta forma a já referida teoria de “baixo no centro”, que ganha ainda maior relevância nesta obra específica (tal como o

havia feito em *Ritual Melodies*) pelo facto de este eixo ser único elemento comum a todos os espaços utilizados.

Existe, no entanto, uma nova aproximação com a série natural no que à função que os espaços harmónicos possuem na peça: mesmo não sendo todas as alturas usadas em simultâneo, o discurso é construído por forma a que permita o total reconhecimento do campo durante o período de tempo em que se ouvem as suas alturas (Harvey; 1986a: 79), como no reconhecimento que cada ouvinte realiza de determinado instrumento pela audição do espectro por ele produzido.

Uma análise a cada sequência intervalar revela-nos a base da estruturação de cada campo harmónico (Sp).

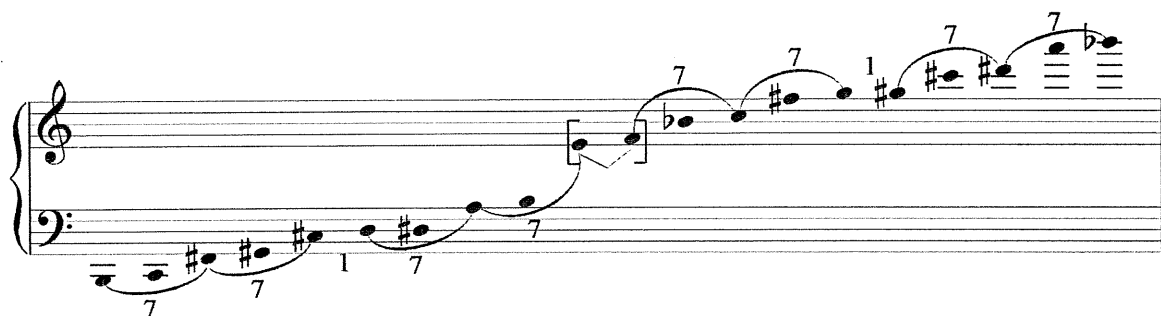
1. Sp 1:

Espaço Harmónico 1

O primeiro espaço apresenta uma estrutura intervalar base <5, 2, 6, 1> que se repete à distância de meio tom da última nota desta sequência. A relação intervalar apresentada revela uma referência interna em torno de um intervalo aparentemente não presente: o 7.

Exemplo 35 – Estrutura intervalar base de Sp1

Este tipo de trabalho estrutural assente em níveis de profundidade progressivos, onde os elementos se decompõem em diversos aspectos, revelando estruturas que à partida não são detectados, são mais uma vez demonstrativos dos diferentes graus de ambiguidade que o compositor pretende manter presente em todas as questões mais ou menos intelectualizadas, mais ou menos sentidos auditivamente, etc. Neste caso particular, o intervalo 7, segundo parcial da série de harmónicos, torna-se o elemento que marca a unidade da sequência intervalar do primeiro espaço harmónico. A ele se junta o intervalo 1, apresentado como unificador entre todos os espaços por ser associado ao eixo de simetria.

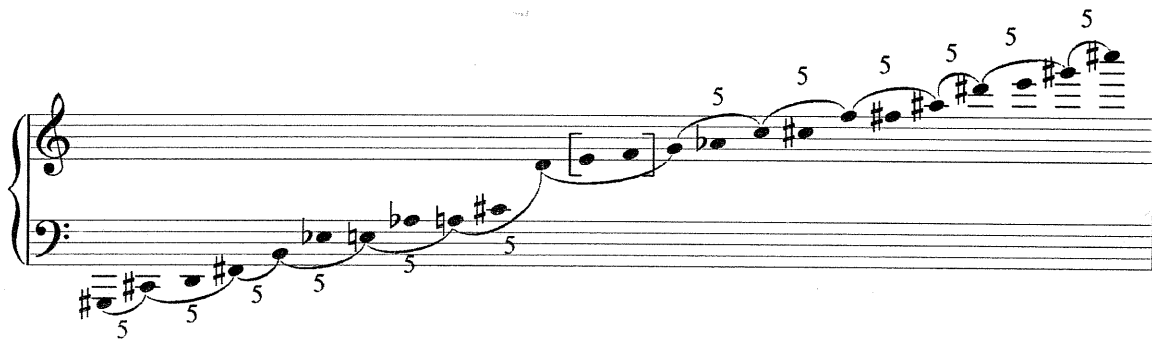


Exemplo 36 – Realce do intervalo 7 na organização do Sp1

2. Sp 2:



Por seu turno, o segundo espaço demonstra uma simetria interna com eixo em <3> da sequência intervalar <4, 2, 2>. No entanto, nos extremos dessa simetria aparecem dois intervalos contrastantes: o 1 e o 9. Esta situação revela que



Exemplo 38 – o intervalo 5 na organização de Sp3

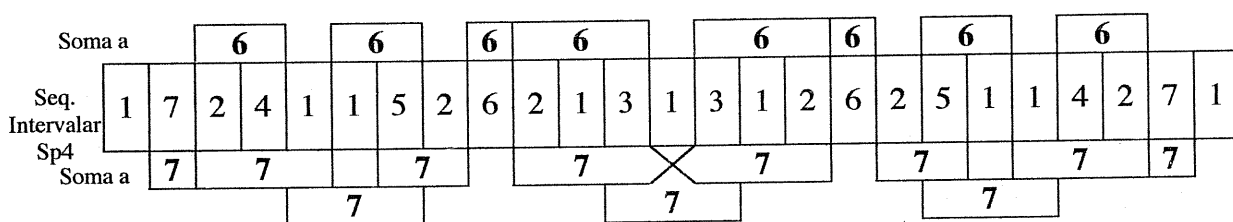
A grande novidade na estruturação deste campo harmónico reside no facto de o intervalo 5 ultrapassar o eixo de simetria, tornando-o como o único elemento que difere na forma como o intervalo surge, justificando a presença do intervalo 2 no princípio da organização – aqui 5 é o resultado da soma de $2+1+2$. A ambiguidade encontra-se aqui na forma como, sendo o eixo estruturante de todas as harmonias, se torna num elemento como todos os outros intervalos, permitindo o respeito pela estruturação geral do espaço em torno do elo principal.

Por outro lado, tendo em conta a ligação entre a criação da harmonia e a série natural dos harmónicos, se os Sp1 e Sp2 demonstravam estruturantes os intervalos 7 e 4, este espaço revela como chave o intervalo 5 que se situa entre ambos na referida série, no quarto parcial da mesma.

4. Sp4:

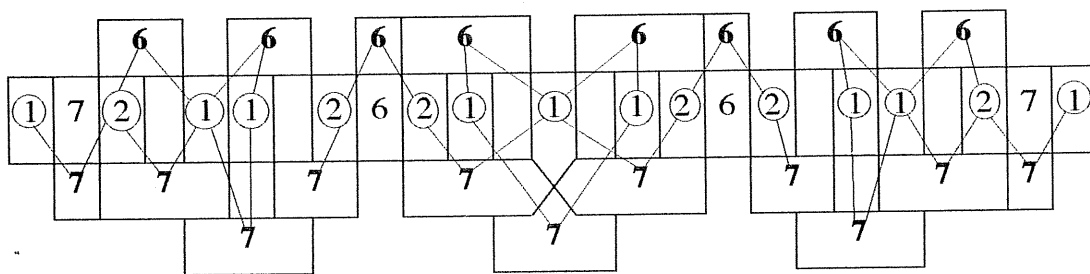


O quarto espaço harmónico apresenta-se como o que maior diversidade de intervalos possui na sua estrutura, levando a que aparente possuir uma organização menos cuidada. No entanto, tal como acontece no espaço anterior, existe uma estrutura interna que ultrapassa o eixo de simetria central e que revela como intervalos base de construção os elementos 6 e 7, fruto das diferentes somas intervares, como demonstra o seguinte exemplo:



Exemplo 39 - Diferentes planos intervalares de Sp4

Para além disso, os intervalos 1 e 2 possuem novamente o papel de ligação entre diferentes estruturas, fazendo a “passagem” entre um 6 e um 7 ou mesmo envolvendo-os quando estes surgem de forma directa na sequência.



Exemplo 40 - Relações entre os intervalos 1 e 2 com 6 e 7

Assim, a soma dos intervalos usados revelam então duas estruturas intervalares possíveis. Uma delas apresenta o intervalo 6 como elemento base, possuindo nos extremos dois intervalos 7 e mantendo o eixo de simetria.

eixo

<1,	7,	6,	1,	6,	2,	6,	6,	1,	6,	6,	2,	6,	1,	6,	7,	1>
-----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Exemplo 41 – Plano melódico construído com o destaque ao intervalo 6

A segunda assenta no intervalo 7 e apresenta dois planos possíveis que ultrapassa o eixo de simetria, envolvendo-o. Também neste caso o intervalo 6 surge como elemento estrutural, mas agora mais próximo do centro.

eixo

<1,	7,	7,	1,	7,	6,	7,		7,	6,	7,	1,	7,	7,	1>
		7,					7,				7,			

Exemplo 42 - Plano melódico construído com o destaque ao intervalo 7

Mais uma vez se verifica a complexidade organizacional usada pelo compositor na concepção da base harmónica da obra. A ambiguidade daí resultante leva a que no final lhe seja possível realizar diferentes leituras em todos os planos possíveis unindo os elementos que foram separados nos exemplos

anteriores. Revelam-se assim os diferentes níveis de profundidade estrutural sem que se deixe de ‘respeitar’ o eixo de simetria enquanto o “baixo” da organização.

Legenda:
 — 7
 - - - 6
 □ 2
 △ 1

Exemplo 43 - Sp4 com realce para as diferentes leituras possíveis

Assim surgem os elementos 4 e 3, nas partes final e inicial da estrutura intervalar, sendo também estas as relações intervalares das notas em torno do eixo para com este. Por outro lado, este centro “gravítico” revela-se também nos extremos do espaço harmónico, sendo a nota mais grave um Fá e a mais aguda um Mi.

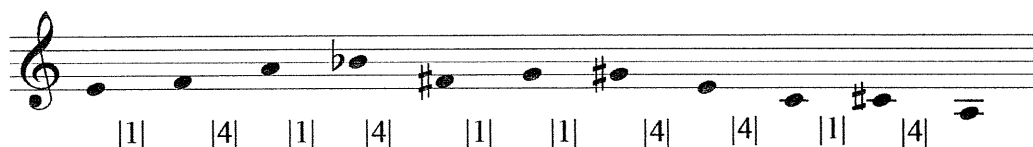
Exemplo 44 – Relações de 4 e 3 com o eixo de simetria em Sp4

5. Sp 5:

Espaço Harmónico 5

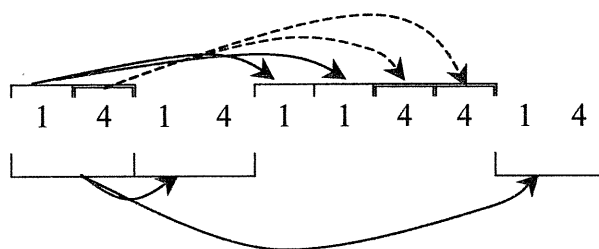
<4, 1, 8, 1, 1, 8, 8, 1, 8>

Neste campo harmónico a estrutura intervalar revela uma simetria com rotação de elementos com a utilização de 1 e 8, pois à sequência 1, 8, 1, 1 segue-se 8, 8, 1, 8. No entanto, a presença do intervalo 4 no início da ordenação intervalar sugere uma organização que passa pelo processo serial de inversão, uma vez que este intervalo invertido corresponde a 8. Assim, a criação de nova sequência com a junção do eixo de simetria às mesmas alturas e reduzindo os doze intervalos do sistema cromático às sete classes não orientadas (de 0 a 6)²⁷, reflecte a seguinte organização :



Exemplo 45 – Intervalos não direccionados superiores ao eixo em Sp5

Desta forma é possível verificar uma relação matemática de duplicação dos elementos <1, 4>, quer pela sua repetição como dos seus elementos.



Exemplo 46 – Estrutura simétrica superior ao eixo de simetria

Por outro lado, a classe de intervalo não orientada |4|, apresentada pelos intervalos 4 e principalmente 8, continuam a progressão baseada na série de harmónicos. Para além disso, a sobreposição das alturas mais graves e agudas que o eixo, revela uma nova estrutura simétrica entre as classes de intervalos não orientados, tornando-se |5| como o elemento central. Esta situação demonstra

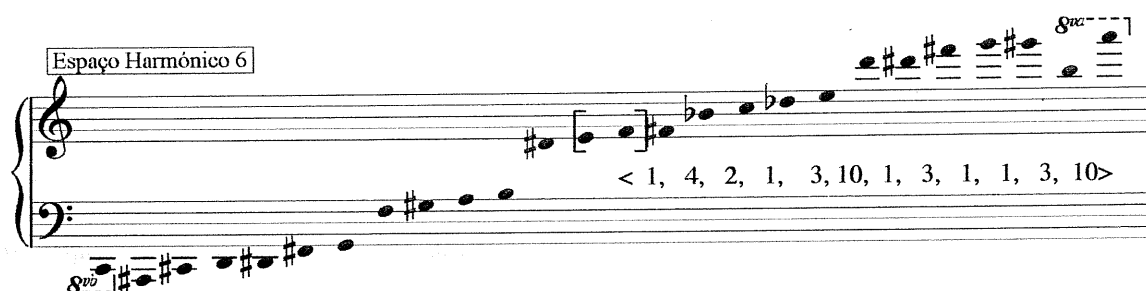
²⁷ Para mais informações consultar: Oliveira, João Pedro P., *Teoria Analítica da Música da Música do Século XX*, 1998, pág. 8

novo nível de profundidade organizativa em torno do material harmônico base da obra.

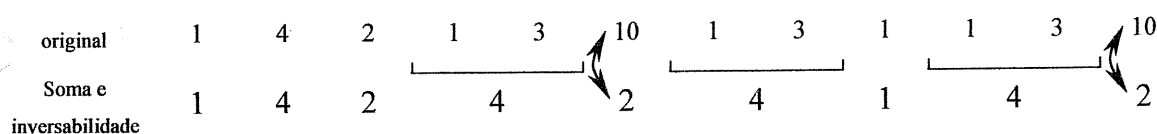


Exemplo 47 – Estrutura simétrica resultante da sobreposição das alturas que envolvem o eixo de simetria

6. Sp 6:

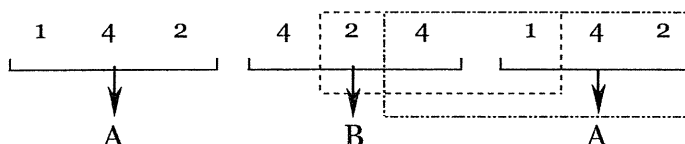


Na continuação dos diferentes tipos de abordagens analíticas aos sete espaços harmônicos, o sexto junta conceitos estruturais já trabalhados nas harmonias anteriores, tais como a subdivisão de um intervalo e a sua inversabilidade. Assim, os primeiros três intervalos da sequência surgem como os mais importantes do espaço, quer pela divisão de 4 em 1+3 como pela inversão de 10 em 2. A organização intervalar apresenta então a seguinte sequência: <1, 4, 2, 4, 2, 4, 1, 4, 2>.



Exemplo 48 – Relação entre soma e inversão dos intervalos de SP6

Surge desta forma uma estrutura tripartida (A-B-A) em que o elemento inicial se repete no final e o conjunto central se apresenta como retrogradável. Para além disso, é possível encontrar ainda uma simetria entre o terceiro conjunto e a sua fusão com o central precisamente em torno dos três intervalos base.



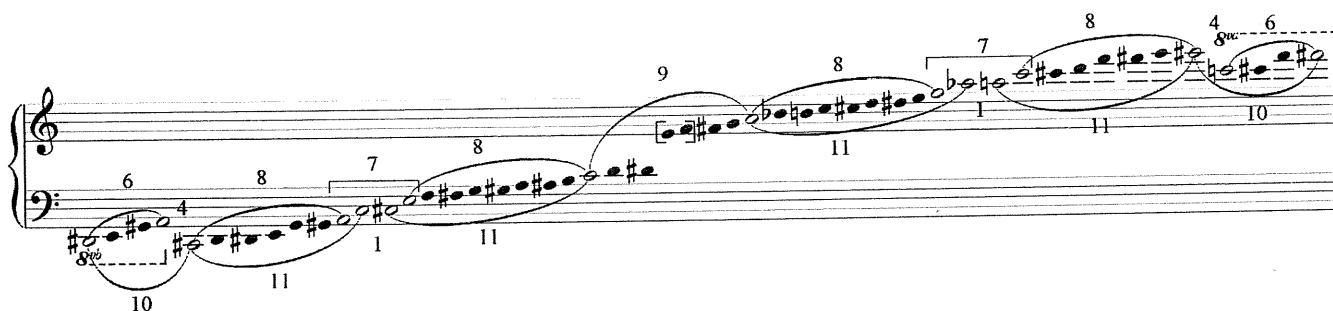
Exemplo 49 – Simetrias internas na estrutura intervalar em Sp6

A leitura analítica ao espaço harmónico em questão não pode deixar de realçar os elementos 10 e 3 apresentados e diluídos nos raciocínios anteriores. No entanto, o intervalo 3 aparece destacado pela envolvência que realiza ao eixo de simetria, enquanto que o 10, tal como o 8 no espaço harmónico anterior, demonstra o alargamento da amplitude intervalar sucessivo desde o primeiro espaço harmónico estruturado. Por outro lado, permanece a leitura pela série de harmónicos, realçando agora os parciais 7, 8 e 9, correspondentes aos intervalos 3 e 2^{28} .

7. Sp 7:

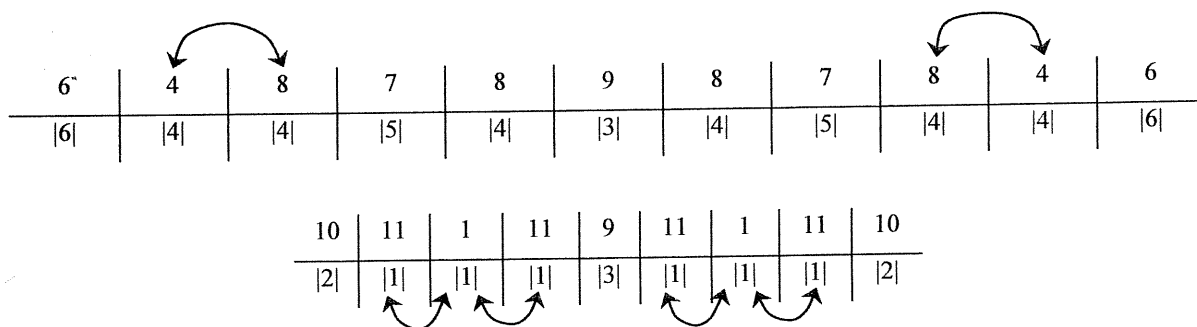
²⁸ Embora a relação intervalar entre o 6º e o 7º harmónicos seja de 3 por aproximação, graças ao abaixamento por natureza da afinação do 7º, o compositor aborda-o noutras obras (como por exemplo em *Ritual Melodies*) na organização das mesmas como um intervalo de afinação bem temperada.

Já foi referido que o último dos espaços harmónicos é utilizado de forma diferente na obra. A sua exploração é realizada unicamente em *Mary*, juntamente com as melodias criadas a partir dele (Y, Y+Z e Z). Desta forma, não é de todo surpreendente que este seja o campo harmónico que maior número de alturas possui e que através do intervalo 1 se assemelhe a uma escala cromática. Para além disso, são usados 'segmentos' dos espaços anteriores, nomeadamente: <1, 2>, <1, 3> e <1, 4>. Contudo o princípio de ampliação do âmbito intervalar surge também aqui, apresentando em dois planos distintos os intervalos 8 e 11.



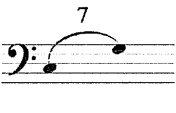
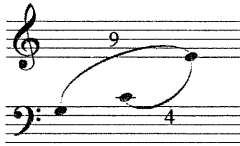

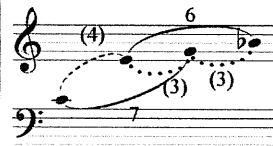
Exemplo 50 – Intervalos que se destacam na organização de Sp7

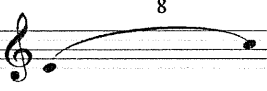


No caso do intervalo 11, ele surge intercalado com o seu representante não orientado 1, destacando-se ainda no princípio e no final de toda a sequência o intervalo 10. Por outro lado, 8 é usado como elemento base de outra organização sobreposta, juntamente com os intervalos 4, 6, 7 e 9. Revelam-se então duas estruturas sobrepostas que apresentam a totalidade dos intervalos não orientados, cuja particularidade vai além do princípio de simetria pois une na mesma organização intervalos invertíveis: 11 e 1; 8 e 4.



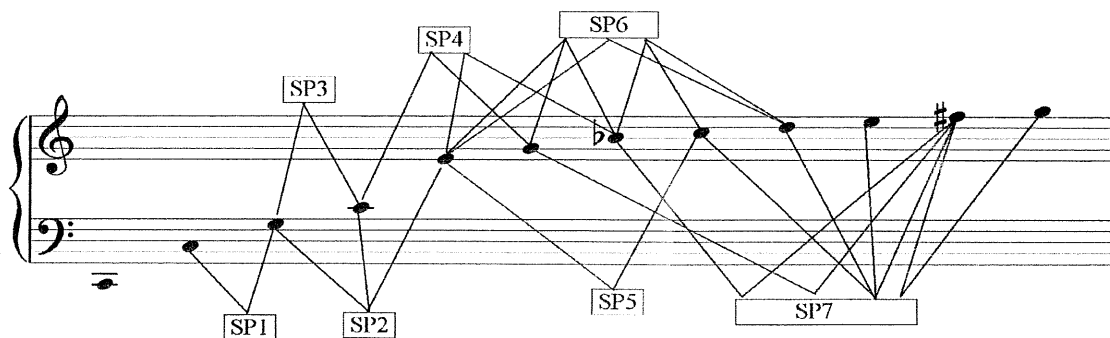
Exemplo 51 – Sequências intervalares presentes em Sp7 e suas relações simétricas com representação em intervalos não direccionados

Completa-se assim a ampliação do universo intervalar ao seu total, representando-o inclusive pela sua não orientação neste espaço, bem como a apresentação da sequência de harmônicos inicial de determinado som fundamental. Como foi dito ao longo dos diferentes tipos de análise particular a cada um dos espaços harmônicos, os intervalos base de uma série de harmônicos, passíveis de serem escritos pelo sistema tradicional de doze meios tons, vão sendo apresentados como que construindo a própria estrutura harmônica de um som. Não se trata apenas de conceber os espaços harmônicos como sequências ascendentes de notas tal como as séries naturais, mas também de representar os seus diferentes elementos que são a base de cada um dos espaços em particular.

	SP1	SP2	SP3	SP4
Intervalos estruturantes	7	4 e 9	5	7, 6 – (4, 3)
Represent. na série de Harmônicos				

	SP5	SP6	SP7
Intervalos estruturantes	8	3, 2 – (10)	11 (1), 8 (4)
Represent. na série de Harmônicos			

Exemplo 52 - Intervalos estruturantes dos sete espaços e sua representação na série de harmônicos



Exemplo 53 - Representação da série de harmônicos e sua relação com os intervalos base de um espaço

Para além dos diferentes níveis de ambiguidade realçados na análise particular a cada um dos espaços harmónicos, existe ainda outra questão que sobressai com a ordem de numeração e surgimento de cada um deles na obra. Constata-se que o intervalo imediatamente consecutivo ao eixo de simetria em cada um dos campos de harmonia obedece a uma ordem de ampliação que não respeita a de apresentação. O intervalo mais pequeno surge no Sp2 (1), e evolui cromáticamente até ao Sp5 (4). No entanto o Sp6 apresenta por adição (1+4) o intervalo seguinte (5) que faz a ligação com o outro espaço do ciclo principal da cadeia de melodias (de A a J), o Sp1. Também por essa razão inicial o Sp7 não faz parte desta constatação, pois ele dá origem à corrente secundária (de Y a Z) explicada anteriormente.

	Sp1	Sp2	Sp3	Sp4	Sp5	Sp6
1º intervalo envolvente do eixo	5	1	2	3	4	1+4 (5)

Exemplo 54 – Relação entre a numeração dos espaços e o primeiro intervalo apresentado em cada

Não existe por isso definição quanto ao princípio e ao fim da leitura dos espaços, pois se no domínio da sua estruturação individual se verifica um aumento gradativo do tipo de intervalos usados que começa no primeiro espaço e continua até ao sexto, nas relações intervalares próximas do eixo de simetria esse incremento tem o seu início no campo harmónico 2 e termina no primeiro.

No entanto, a unificação em torno de toda a base estrutural de composição da obra nos domínios harmónico e melódico verifica-se também pela comparação das alturas usadas na escrita das melodias. Desta forma o compositor demonstra na abordagem concepcional que é novamente pela diferença individual de cada 'objecto' que estabelece a unidade identificativa do todo. Esta unificação é conseguida com o mesmo princípio de criação dos espaços harmónicos, isto é, a permanência de sons em todos os espaços e por conseguinte nas melodias estabelece uma maior homogeneidade entre todo o material sonoro, e o seu

consequente reconhecimento – tal torna-se inevitável pela base espectral que os constitui.

	A										
B	Toda a melodia A										
C	C ₅ , G ₅ , C# ₆ , Bb ₄	C ₅ , G ₅ , C# ₆ , Bb ₄ , Bb ₆									
D	C ₅ , D# ₆	C ₅ , D# ₆	C ₅ , F ₅								
E	C ₅ , D# ₆ , F# ₅	C ₅ , D# ₆ , F# ₅	C ₅ , F ₅	C ₅ , G# ₆ , F ₅ , Ab ₄ , D# ₆ , E ₆							
F	G ₅ , D# ₆ , C# ₅	G ₅ , D# ₆ , C# ₅	G ₅ , F ₅ , C# ₆	F ₅ , Ab ₄ , D# ₆ , E ₆	F ₅ , Ab ₄ , D# ₆ , C# ₆ , E ₆						
G	C ₅	C ₅	C ₅	C ₅ , Ab ₄	C ₅ , Ab ₄	A ₄ , Ab ₄					
H	G ₅ , F# ₆ , Bb ₄	G ₅ , F# ₆ , Bb ₄ , B ₃	G ₅ , Bb ₄	---	---	A ₄ , G ₅	A ₄				
I	G ₅ , D ₅ , Bb ₄ , C ₅	G ₅ , B ₃ , Bb ₄ , C ₅	G ₅ , Bb ₄ , D ₅ , F# ₄	C ₅	G ₄ , C# ₅	G ₅	C ₅	G ₅ , B ₃ , Bb ₄			
J	---	---	A ₅	---	---	---	---	---	E ₅	J	
Y	Bb ₄ , C ₅	Bb ₄ , C ₅ , E ₄	Bb ₄ , C ₅ , F ₅	C ₅ , F ₅	C ₅ , C# ₅ , F ₅	B ₄ , F ₅	C ₅	Bb ₄	Bb ₄ , C ₅ , C# ₅	---	Y
Z	D ₅	---	D ₅ , F ₅	F ₅	G ₄ , F ₅	B ₄ , F ₅	---	C ₄	G ₄ , D ₄	---	B ₄ , F ₅ , D# ₄

Exemplo 55 - Alturas Comuns entre todas as melodias

O quadro anterior pretende demonstrar tal constatação pela análise às notas comuns entre todas as melodias. Numa primeira observação verifica-se que o maior grau de semelhança entre elas é obtida pela comparação de A com B, uma vez que as alturas usadas na primeira estão contidas na segunda; no sentido oposto, o menor grau de proximidade encontra-se na relação de J com quase todas as restantes melodias, excepção feita quando comparada com C e I. Tendo em conta que as melodias Y e Z são tratadas de forma diferente pelo compositor, pois não se incluem no ciclo principal de melodias e por isso não fazem melodias

compostas com todas as outras de A a J, e como se verá mais à frente é-lhes reservado o papel de representar o estado mais profundo da meditação, representado aqui pelo quarto andamento, pode-se concluir que nos extremos deste ciclo se situam também os limites da relação de proximidade. Tal situação remete-nos novamente para a construção de uma relação ambigua: se A e J são completamente diferentes no domínio das alturas e por isso com uma identidade muito marcada, a sua união na melodia complexa J+A transforma-se numa nova unidade com características próprias – o todo resulta aqui da junção de dois pólos completamente opostos, como que representando uma união magnética de energias contrárias.

No entanto, a análise ao grau de proximidade pelas alturas das melodias²⁹, permite verificar que as notas que mais se repetem são, por ordem decrescente, Do₅, Fá₅, Sol₅ e Sib₄. Se tivermos em conta as exceções conferidas nas relações C-J, A-Z, F-G, G-H e I-J, pelo menos uma destas quatro notas é comum nas comparações por alturas entre as restantes melodias. Tal situação não parece ser um mero acaso, pois estas notas correspondem aos parciais 16, 21, 26 e 14, respectivamente, da série de harmónicos de Dó₀ apresentada anteriormente. Essas notas representam os intervalos que maior unidade conferem a um espectro, por se associarem aos primeiros sons e intervalos da série harmónica, logo os que mais se fazem ouvir.

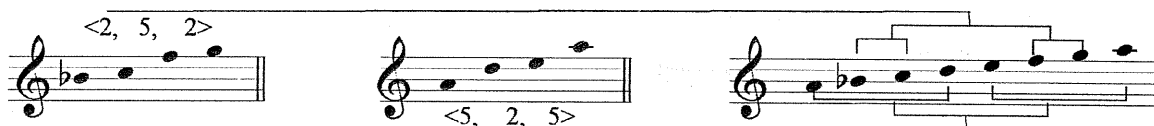
Exemplo 56 – Série de Harmónicos de Dó com realce para os intervalos iniciais que a constituem

Por outro lado, pode-se ainda associar a estas o sentido de ‘baixo’ no centro³⁰, à volta do qual irradiam todas as restantes notas das melodias, isto é: se se tiver em conta o conteúdo intervalar que se cria pela relação entre estas quatro

²⁹ Técnica adoptada por Xenakis na elaboração das suas obras e que dá origem à música estocástica

³⁰ Ver capítulo anterior

notas, <2, 5, 2>, verifica-se um eixo sobre a quarta perfeita. Para além disso, observando as notas comuns das excepções abordadas anteriormente, que são também das alturas menos comuns a todas as melodias – Lá₄ em F-G e G-H; Ré₅ em A-Z; Mi₅ em I-J; Lá₅ em C-J – e tratando-as da mesma forma, a relação inverte-se, passando a ter um conteúdo intervalar <5, 2, 5>, sendo agora o eixo 2, segunda menor.



Exemplo 57 – Relações intervalares resultantes das notas mais e menos comuns entre as melodias

Considerando a junção destes dois conjuntos, verifica-se que nos extremos ficam as notas Lá₄ e Lá₅, assim como no centro Ré₅ e Mi₅, e as suas relações com as notas mais grave e aguda de todas as melodias, Fá₃ de Z, e Do₇ de D respectivamente, resultam na mesma distância intervalar, conotando assim as alturas mais comuns como “eixo de simetria”, ou ‘baixo’ em torno do qual ‘orbitam’ as restantes notas melódicas.

Os materiais organizativos da obra respeitam assim todos os princípios estéticos referidos nos capítulos anteriores. A complexidade da organização harmónica e melódica não pode no entanto ser separada do cuidado com a estruturação tímbrica, pois para além da primeira possuir como base estrutural a série natural, cujo comportamento dos seus elementos é *per se* responsável pela definição do timbre de determinado instrumento, Harvey demonstra nos seus esboços o cuidado na selecção dos instrumentos que possibilitaram a melhor compreensão de alguns dos conceitos verificados na análise, ou por outro lado o mascaramento dos mesmos em função da percepção de outros elementos considerados importantes no decorrer do discurso. É disso exemplo a passagem entre as melodias G, H e I programada previamente para ser realizada por clarinete, oboé e violoncelo, num início de fissão entre todas, para terminarem fundidas num único elemento: melodia I.

123

Ob.
Cl.
Vc.

This system shows measures 123 and 124. The Oboe (Ob.) part is mostly silent. The Clarinet (Cl.) and Violoncello (Vc.) parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests. The Vc. part includes a double bar line and a 13/8 time signature change.

125

Ob.
Cl.
Vc.

This system shows measures 125 and 126. All three instruments (Ob., Cl., and Vc.) are active with intricate melodic and rhythmic lines. The Vc. part includes a double bar line and a 13/8 time signature change.

127

Ob.
Cl.
Vc.

This system shows measure 127. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts are active with melodic lines. The Violoncello (Vc.) part is mostly silent. A large bracket groups the three staves, and a '5' is written below the Vc. staff.

Exemplo 58 – Fusão tímbrica das melodias G, H e I

1) Conflict

É com a apresentação dos campos harmônicos que se inicia a obra: sete agregados separados por *glissandi* em *cluster* nas cordas que apresentam cada um dos espaços. Para além de serem compostos do ponto de vista intervalar por elementos representativos de cada espaço harmônico, os *glissandi* têm a função de fazer a passagem entre as harmonias, papel que é mantido ao longo de toda a obra.

The musical score is written for strings in 3/4 time with a tempo of 88. It features four staves: two treble clefs (Violins I and II) and two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses). The score is divided into sections by vertical lines. The first section is labeled 'Agregado Tutti orq. s/ cordas'. The second section is labeled 'Gissando de cordas' and contains three boxes highlighting specific glissandi techniques: 'gliss tone up', 'gliss major third up', and 'gliss major sixth up'. The notation shows clusters of notes on the strings with arrows indicating the upward glissando movement.

The image shows a musical score for Example 59, consisting of seven aggregates of glissandi on strings. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes annotations such as "gliss major third up", "gliss tone up", and "gliss major sixth up". The music features complex rhythmic patterns and glissandi effects.

Exemplo 59 – Os sete agregados seguidos de *glissandi* nas cordas que iniciam a obra (redução)

Após a apresentação dos sete espaços nos sete *tutti*, é a “azáfama” da exposição temática que marca o discurso musical e mental. Assim, após a repetição do primeiro agregado no compasso 6, surge a primeira melodia do ciclo, a A, mantendo-se até ao final do compasso 8. Esta apresentação é ilustrativa de duas questões fundamentais relacionadas, em primeiro lugar, com a atitude do compositor perante a definição de espaço harmónico, e depois pela orquestração que suporta a apresentação melódica. No que diz respeito à primeira, é notório que a leitura que Harvey faz a um espaço harmónico é muito próxima da forma como Olivier Messiaen utilizava os seus modos de transposição limitada, no que ao domínio da transposição de melodias/agregados diz respeito.

Exemplo 60 – Apresentação da melodia A nas flautas, transposições nas madeiras e restante textura orquestral

No exemplo anterior, é possível verificar que a melodia principal se situa na voz superior (flauta), realizando as restantes madeiras uma transposição que não respeita o conteúdo intervalar do tema principal mas antes a relação de ordem leitura que as mesmas possuem no referido espaço harmónico.

1 2 3

Melodia Original FI - 7, 8, 11, 9, 12, 13, 11, 10, 6, 8, 5

Transposição Ob. - 6, 7, 10, 8, 11, 12, 10, 9, 5, 7, 4

Transposição Cl.1 - 5, 6, 9, 7, 10, 11, 9, 8, 4, 6, 3

Transposição Cl.2 - 4, 5, 8, 6, 9, 10, 8, 7, 3, 5, 2

Transposição Cl.3 - 3, 4, 7, 5, 8, 9, 7, 6, 2, 4, 1

Excerto de *theme e variations pour violon et piano*

Transposição melódica dentro do modo 3
mudança das relações intervalares

1ª das transposições limitadas do modo 3

Exemplo 61 a) e b) – Comparação entre o tipo de transposição nos espaços harmónicos entre Jonathan Harvey e os modos de transposição limitada de Messiaen (in *Technique de mon langage musical*)

Pela comparação com Olivier Messiaen (exemplo 61b), verifica-se que a base técnica é a mesma, no entanto, Harvey usa este recurso de forma diferente, pois ao contrário do compositor francês, as suas transposições não se aplicam a outras oitavas que não as definidas no espaço harmónico, delimitando assim o universo da própria transposição. Se Messiaen ‘cria’ os modos de transposição limitada mas estes podem ser usados em qualquer oitava da gama de sons da orquestra, a limitação em Harvey está no “modo” em si, isto é, o campo/espaço harmónico não se move para outros registos que não os previamente definidos no mesmo.

No que à segunda questão diz respeito, a orquestração usada delinea dois planos com funções distintas: o primeiro é representado pelas madeiras, com excepção para o fagote, com o papel de apresentação da melodia; a segunda função da orquestração está relacionada com este aspecto, pois trompas, fagote, violinos 1 e 2 e violoncelo apresentam notas do mesmo espaço harmónico como que reforçando a imagem da harmonia usada. No primeiro caso, o facto da melodia A surgir com várias transposições em simultâneo serve para afirmar o primeiro espaço harmónico, depois da sucessão dos tutti orquestrais que levaram à apresentação de todos os espaços harmónicos. Por outro lado, cada um dos instrumentos tem uma função harmónica específica: as trompas mantêm o eixo de simetria em torno do qual giram todas as alturas pertencentes ao espaço; os violinos apresentam em trilo as quatro notas do espaço superiores ao eixo; os violoncelos as duas notas abaixo do eixo; o fagote a terceira nota inferior ao mi-fá; as clavins surgem sempre em conjunto com as trompas, pelo que a sua função

marcar a sua presença. No entanto, é necessário realçar que as trompas são executadas em *bouchêt*, sendo por isso o resultado sonoro das notas escritas ligeiramente mais altas – sendo as clavas um instrumento de altura indefinida, o seu papel é ampliado à função de corrigir o ouvido do auditor fazendo com que a situação funcione como um espectro.

Podendo esta leitura analítica parecer um pouco forçada face ao discurso claramente melódico de toda a passagem, a verdade é que a justificação para tal visão reside precisamente na última nota da melodia, o Ré₅ apresentado aqui na flauta, que é a única de todas as melodias que não pertence ao espaço harmónico sobre o qual foi criada. Dá a sensação que esta foi uma nota adicionada posteriormente à melodia, com a função de criar ambiguidade dentro do espaço harmónico usado, pois ao situar o conjunto de notas utilizadas no ‘acompanhamento’ orquestral dentro do espaço harmónico correspondente, verifica-se que são apresentadas quatro notas imediatamente superiores ao eixo de simetria e três imediatamente inferiores ao mesmo – a quarta nota seria precisamente o Ré₃ que surge na melodia mas duas oitavas acima.

Exemplo 62 – Relações de alturas e intervalares resultantes do acompanhamento orquestral para com as alturas do sp1

Se a esta constatação se adicionar o facto de a transposição desta nota nas restantes madeiras ser coincidente com as quatro notas seguintes ao mesmo Ré no primeiro espaço harmónico, lendo no sentido descendente, então pode-se afirmar que as cinco notas apresentadas nos clarinetes 1, 2 e 3, oboé e flauta são representantes espectrais, mais precisamente do 3^o parcial de cada uma das séries de harmónicos produzidas pelas notas notas mais graves do espaço harmónico 1.

Visto desta forma, podemos ainda dizer que tal situação compensa harmonicamente as quatro notas mais agudas do espaço usadas na melodia, ficando assim todo o espaço presente, com exceção para as alturas mais grave e aguda que não são apresentadas.

Esta passagem é repetida três vezes, sendo que na segunda a melodia é baixada meio tom na segunda célula rítmica, enquanto na terceira a mesma célula é alargada na sua duração. Se a segunda repetição faz com que toda a passagem funcione como um ornato, aproximando-se assim do elemento do trilo que surge nos violinos 1 e 2, o alargamento temporal da terceira repetição permite que o mesmo trilo se transforme em mais uma afirmação do espectro das notas mais graves do espaço harmónico. Assim, o compositor consegue nesta primeira passagem de apresentação temática de toda a obra desmonstrar a enorme complexidade do seu pensamento, usando na plenitude o seu conceito de baixo no centro, pelo realce do eixo de simetria e ao mesmo tempo da afirmação, pelo seu espectro harmónico próprio, enquanto unidade de cada uma dessas notas que gira em torno do mesmo, levando a ambiguidade criada a elevado nível de profundidade – neste caso, assiste-se a uma fusão entre o que são elementos harmónicos e elementos tímbricos, pois a afirmação do todo harmónico é realizada tendo em conta elementos que se relacionam com o domínio do timbre, como o espectro, da mesma forma que a textura tímbrica criada pela própria situação orquestral, pela permanência da função atribuída a cada um dos elementos, convida o ouvinte a criar na sua memória o espaço harmónico.

A permanência da melodia A nos compassos seguintes é feita pela afirmação do seu próprio ritmo, isto é, após a primeira apresentação melódica o compositor inicia uma nova passagem por todos os espaços harmónicos base da obra, sendo que para que o ouvinte não perca a imagem sonora do tema inicial, esse caminho é realizado como que em melodia de timbres construída sobre o ritmo de A (exemplo 64).

A chegada ao espaço harmónico 7 leva-nos à consideração espectral do material harmónico. Foi explicada anteriormente a fusão entre elementos intervalares representantes da harmonia em causa, com a representação das notas resultantes através de parciais das suas série de harmónicos. No compasso 19 assiste-se ao limite desta representação, pois toda a passagem apresentada no

compasso 18 é tratada como um 'sample' accionado e transposto às notas tocadas no sintetizador 2, como se de um espectro se tratasse – o todo harmónico transforma-se num todo tímbrico (exemplo 63).

Para reforçar a sonoridade de espectro o compositor introduz a modulação em anel em tempo real ao que é executado por piano, harpa e vibrafone, na mesma altura em que violinos 1 e 2 expõem o contorno melódico da melodia Z mas sobre as alturas pertencentes ao espaço 1 – os pequenos apontamentos executados nos instrumentos modulados (que são os mesmos que fagote, trompas, violinos e violoncelo realizaram aquando a apresentação da melodia A – trilo curto, apogiatura-nota, nota simples) funcionam como parciais harmónicas e não harmónicas da melodia apresentada nos violinos.

The image shows a musical score for Example 63. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. A box labeled 'Sample' is drawn around a specific melodic fragment in the treble staff, which includes a triplet of eighth notes. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff, with various rhythmic markings and accidentals.

Exemplo 63 – ‘Congelamento’ da última situação orquestral em Sample accionado pelo sintetizador 2 no compasso 18

The image displays a complex musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on measures 15 through 18. The score is organized into four vertical sections, each labeled with a harmonic space: 'Esp. Harm. 4', 'Esp. Harm. 5', 'Esp. Harm. 6', and 'Esp. Harm. 7'. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Piccolo, Flute, Oboe 1 & 2, Oboe 3, Clarinet 1 & 2, Clarinet 3, Bassoon 1, 2, & 3, Trumpet 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Tuba, Harp, Piano, Percussion (including Xylophone, Med Tom-tom, Bass drum, Whip, Tub. Bells, Vib, Temple Blocks), Violin I, Viola, and Cello. The bottom-most staff is labeled 'Ritmo geral da melodia A'. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, illustrating the orchestration of harmonic spaces over time.

Exemplo 64 – Sucessão de espaços harmônicos nos compassos 15 a 18, sobre o ritmo da melodia A

O processo é concretizado pelo recurso a um oscilador interno ao próprio modulador que estabelece 339 hz como frequência moduladora, o som intermédio ao eixo de simetria e por isso o verdadeiro eixo (o total das alturas ouvidas será o apresentado no exemplo 65). O aparecimento de notas longas executadas em forte nos sinos tubulares e glockenspiel, para além de realçarem o intervalo 6 (central

em toda a obra), servem para ‘corrigir’ auditivamente os sons resultantes da modulação em anel, aproximando-os dessas séries de harmónicos e sendo ainda ajudados pela movimentação em 1/6 de tom na altura usada no sintetizador 1, tal como havia acontecido anteriormente com o recurso às clavias.

A relação entre electrónica e ambiguidade na concepção musical de Jonathan Harvey falada no capítulo anterior, é exposta nesta obra de forma clara. Os recursos electrónicos são usados com o papel de transformar a música que se ouve numa dimensão que vai além da experiência vivencial de ouvir – neste caso essa dimensão é o estado profundo da meditação, e pretendendo a obra ser uma ‘descrição’ do percurso para lá chegar, o recurso à tecnologia é realizado sempre que Harvey necessita representar elementos desse estado que se vão apresentando por todo o caminho. Tal atitude revê-se na utilização da reverberação electrónica ao longo de toda a obra – ela serve para manter o auditor concentrado apenas no fenómeno sonoro sem que consiga identificar visualmente a sua fonte, surgindo associada ao aparecimento do espaço harmónico 7, como são os casos dos compassos 92 (primeira vez em que surge), 118, 126, 213 (fazendo com que o primeiro andamento ‘entre’ no segundo) 221, 245 (mantendo-se até ao final do segundo andamento), 277, 310 (já no quarto andamento) 353, 358, 487 (o mais longo temporalmente pois permanece até ao compasso 508), 510, 524 (mantêm-se até ao 536), 540, 545 (praticamente até ao final).

Como se pode facilmente constatar, é no quarto andamento, referente ao estádio mais profundo da meditação e no qual se ‘vive’ a luz imaginada por Harvey para a *Madonna*, que a reverberação é utilizada com maior frequência e permanece por períodos de tempo mais longos. A este facto não se pode dissociar a escrita de todo andamento sobre o mesmo espaço 7, pese embora o facto de todas as melodias surgirem reescritas no mesmo campo harmónico.

Se a reverberação mantém presente a sonoridade que por vias físico-acústicas já estaria ausente mas que o ouvinte sabe qual a fonte física produtora, a modulação em anel, por seu turno, cria novas cores sonoras que surgem nos dois circuitos de 4 altifalantes usados, que apesar de serem originados a partir de sons criados por instrumentos visíveis ao auditor não são de imediato identificáveis como tal. Mantém-se então a dualidade pretendida pelo compositor: do som que se vê sair de uma determinada acção instrumental surgem novos elementos

sonoros que vão além da percepção visual do ser humano e que refletem a vida interna de cada altura usada – a dimensão terrestre avança para a dimensão cósmica, no sentido do Budismo Zen.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Harpa modulada (two staves), Harpa (two staves), Piano modulado (two staves), Piano (two staves), Vibrafone Modulado (two staves), Vibrafone (two staves), Glock Tub. Bells (one staff), VI. I (one staff), and VI. II (one staff). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first measure shows a complex chordal structure with various accidentals. The second measure continues this structure with some melodic movement. The third measure shows a significant modulation, indicated by a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to 7/8. The subsequent measures show the instruments holding sustained notes or chords, with some melodic lines in the strings and vibraphone.

Exemplo 65 – Algumas das alturas resultantes com o uso da modulação em anel, sobre a melodia Z nos violinos

É neste epicentro que reside o principal interesse de Jonathan Harvey em usar pela primeira vez na sua obra a electrónica ao vivo e em tempo real, transportando a audiência ao referido espectáculo de magia. Os elementos usados criam vários graus de vivência da electrónica, sendo a modulação em anel responsável por uma construção ao nível “atómico”, pois altera instantaneamente o mais curto elemento de toda a peça de música, a nota musical, enquanto que a reverberação revela o oposto, isto é, transforma uma situação massiva da orquestra numa sonoridade que fica congelada no tempo, expandindo a noção temporal para a “eternidade espiritual” (Harvey, 1999: 81).

Não é só com recurso à reverberação que o compositor capta um elemento sonoro e o mantém para além do seu papel inicial. No compasso 23, e depois da ‘cristalização’ do espectro sonoro descrita anteriormente, o compositor volta ao discurso temático, desta vez com a apresentação da melodia composta A+B nos violinos. No entanto, esta não é concretizada pela leitura total e unidireccional de toda a melodia, pois algumas notas vão sendo ‘captadas’ pelos trompetes e mantidas para além da sua duração na melodia. Apesar disso, a ‘congelamento’ de notas da melodia nos trompetes dá origem a que estes passem a conduzir o discurso musical, ficando eles com o papel de apresentação dessas alturas da melodia e levam depois à mudança para os espaços harmónicos 2 (compasso 29, 30) e espaço 3 (compasso 31).

The image shows a musical score for Example 66, consisting of five staves. The top three staves are for trumpets (Tpt 1, 2, 3) and the bottom two are for violins (VI.1, VI.2). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The trumpets play a melodic line with some notes held over, while the violins play a more complex, rhythmic accompaniment. The score is divided into three measures, with the first measure starting at measure 23 and the last ending at measure 25.

Exemplo 66 – ‘Cristalização de algumas alturas da melodia nos trompetes (compassos 23 a 25)

Esta passagem não pretende ser de afirmação de ambos os espaços mas antes uma demonstração da ambiguidade reflectida mesmo nos elementos que são completa e previamente definidos: a melodia A+B extrapola o seu papel temático pela sustentação de algumas das suas notas para se tornar uma ornamentação do caminho que essas alturas traçam nos trompetes. A mudança de funções no domínio da orquestração que leva a que mais uma vez o timbre passe a conduzir o discurso harmónico é assinalado novamente pela modulação em anel aplicada a um gesto musical livre realizado pelo piano e harpa (exemplo 67). A situação termina no compasso 35 após a entrada das trompas com o eixo mi-fá e o realce para a estrutura intervalar <2, 6>, identificativa do espaço 1, assistindo-se, de seguida à mudança entre os mesmos espaços, desta vez usando o mesmo recurso do princípio – agregado em tutti seguido de glissando – com a afirmação do campo harmónico 3 através da melodia composta D+E.

The image displays a musical score for Example 67, consisting of seven staves. The top three staves are for three trumpets (Tpt 1, 2, 3), the fourth is for Harp (Hrp), the fifth for Piano (pno), and the bottom two are for Violins I and II (VI I, VI II). The music is written in 3/8 time. The score shows a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns, with various accidentals and dynamic markings. The trumpets play a melodic line with some sustained notes, while the harp and piano provide a more active accompaniment. The violins play a rhythmic pattern that changes throughout the piece.

Exemplo 67 – Trompetes passam a conduzir o discurso, agora tímbrico.

Pode-se verificar que até aqui apenas uma melodia simples foi apresentada, a A, sendo que a passagem pelas restantes harmonias levou à utilização de A+B, sobre o espaço 1, e D+E sobre o espaço 3. No entanto, tal situação apenas serviu para o compositor criar diferentes níveis de ambiguidade no discurso, pela mutação constante entre o que é harmonia e o que é timbre. O glissando das cordas no compasso 49 conduz o material musical à apresentação na melodia B nos violinos solo 1 e 2 (no compasso 52) e faz com que se inicie uma proliferação de espaços harmónicos e melodias respectivas que culminam com a primeira reverberação artificial do compasso 92. Assim, à melodia B é sobreposta a melodia A nos clarinetes e flauta (compassos 53 a 56), sob a qual se inicia a melodia composta B+C, que conduz novamente pelos glissandos das cordas (compasso 57) ao espaço harmónico 2 e surgimento da melodia C (compasso 59). A ambiguidade entre melodia e harmonia que marca esta secção da obra leva a que a última apresentação melódica seja ‘acompanhada’ por pequenos agregados, no piano e harpa (compasso 60) pertencentes ao espaço harmónico 1, nos sintetizadores e piccolo (compasso 61) da harmonia 2, no sintetizador 1 e piccolo (compasso 62) do campo harmónico 1 novamente, e nas madeiras (final do mesmo compasso) que correspondem ao 3º espaço de harmonia (exemplo 69) – este serve também de início à apresentação da melodia composta D+E em todas as madeiras. Este adensamento orquestral é no entanto interrompido pelo regresso ao espaço harmónico 1 e pela reaparição de B+C nos violinos, uma vez mais concretizado pelo glissando das cordas dos compassos 67 e 68, desta feita sobre a harmonia 3. Tal ressurgimento é acompanhado pelo gesto musical de ‘cristalização’ de determinadas notas, como já havia sido feito nos compassos 23 a 35, que como então servem para realizar a mutação entre campos harmónicos – harpa, vibrafone e trompetes começam com um agregado pertencente ao espaço 1 no compasso 71, para mudarem para a harmonia 3 no compasso 73 – comparativamente à situação descrita anteriormente existe um deslocamento de meio tom descendente do primeiro agregado de então.

Esta deslocação é um elemento que o compositor utiliza frequentemente ao longo deste primeiro andamento: foi assim com a apresentação do tema A no compasso 8, como também o é aquando a apresentação da melodia H nos compassos 124 e 125, após a sua primeira aparição no compasso 123. Para que se

possa explicar esta situação, que muitas vezes faz a melodia sair dos seus espaços harmônicos originais, é necessário voltar à própria estrutura do eixo de simetria comum a todas as harmonias: sabendo-se que o intervalo que o constitui é o de meio tom, pode-se relacionar a movimentação de uma determinada célula musical em função deste, isto é, um agregado superior a Fá₄ e a sua transposição à nota mais grave do eixo Mi₄. Esta questão ganha maior profundidade e coerência precisamente com a apresentação da melodia H, pois o compositor define pela simetria não só a estrutura harmônica (vertical) como também melódica (horizontal). A divisão em três motivos originais e transpostos à nota mais grave do eixo são apresentados por forma a realçar uma simetria horizontal: se considerarem-se como originais a), b) e c), e as transposições a'), b') e c'), o desenho melódico apresenta-se como : a)- b')- c)- a')- b)- c); constata-se ainda que o elemento transposto c') não é apresentado, funcionando o original c) como o eixo de simetria desta organização com o papel de manter toda a frase ligada ao espaço harmônico 5 (exemplo 68).

The image displays three musical staves. The top-left staff is labeled 'Melodia H (original)' and contains three motifs labeled A, B, and C. The top-right staff is labeled 'Melodia H (transposta -1)' and contains three motifs labeled a', b', and c'. The bottom staff, labeled 'comp.124', shows a sequence of motifs: A, b', C, a', B, C. Arrows indicate the following relationships: A points to A; B points to B; C points to C; a' points to a'; b' points to b'; c' points to c'. Additionally, arrows show the transposition relationships: A points to a', B points to b', and C points to c'.

Exemplo 68 – Relações de simetria na apresentação da melodia H

The musical score for Example 69 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, with a box labeled "Esp. Harm. 2" above it.
- Ob. 1, 2**: Oboes, with a box labeled "Esp. Harm. 1" above them.
- Cl. 1**: Clarinet in B-flat.
- Cl. B.**: Clarinet in B.
- Fag.**: Bassoon.
- Hrp.**: Harp, with a box labeled "Esp. Harm. 1" above it and the text "melodia C" above the staff.
- Pno.**: Piano.
- VI. 1 solo**: Violin 1, solo part.
- VI. 1**: Violin 1, ensemble part.
- VI. 2 solo**: Violin 2, solo part.
- VI. 2**: Violin 2, ensemble part.
- Synth. 1**: Synthesizer 1.
- Synth. 2**: Synthesizer 2.

The score features several boxes indicating harmonic spaces: "Esp. Harm. 1", "Esp. Harm. 2", and "Esp. Harm. 3". The music includes triplets, slurs, and various articulations. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo 69 – Sucessão e sobre posição de diferentes espaços harmônicos

Esta situação é mais uma vez demonstrativa dos diversos estádios de ambiguidade pretendida pelo compositor para cada pilar que edifica a obra musical – neste caso ela cria-se única e exclusivamente no campo da harmonia. O primeiro e mais superficial de todos relaciona-se com o discurso melódico (que nos domínios da psico-acústica é o primeiro a ser assimilado pela memória do ouvinte), pois se por um lado o compositor associa uma determinada melodia a um espaço harmónico, ao mesmo tempo faz com que esta seja representada pelo seu contorno melódico-rítmico com alturas que não são as previamente delineadas; para além disso, uma determinada melodia composta é por si ambígua do ponto de vista harmónico quando conjuga dois espaços distintos, mas torna-se muito mais quando os dois temas simples que a constituem são apresentados sobrepostos em instrumentos diferentes – o efeito musical é o de sobreposição de melodias individuais com os respectivos espaços harmónicos inerentes e não da apresentação de uma melodia composta. Neste caso particular, o tipo de transposição intervalar realizada sobre a melodia H não faz com que o compositor abandone o seu objectivo declarado de não sair dos espaços harmónicos criados previamente, como à primeira vista pode parecer, mas antes representa a junção de dois campos harmónicos o 4º e o 5º, alicerçados na sobreposição da melodia H dos clarinetes e fagote 1, à melodia G nos violoncelos – a junção de ambas enquanto melodia composta G+H surgirá apenas a partir do final do compasso 125 até ao seguinte, altura em que o processo se repete sobre as melodias H e I (exemplo 70).

Esta técnica não é de todo nova, pois desde a situação descrita em relação à apresentação da melodia B que se vão sobrepondo espaços harmónicos (como por exemplo no compasso 65), correspondendo também ao adensamento da textura orquestral para a apresentação da melodia simples E no compasso 80, que é transposta no compasso 81 ao espaço harmónico 4, ao qual não pertence originalmente. Este tipo de discurso de sobreposição de melodias atinge o primeiro clímax na obra no compasso 111, estando no entanto todas as melodias transpostas ao espaço harmónico 6 e sendo por isso representadas pelo seu movimento melódico-rítmico (exemplo 71). Esta secção termina precisamente no compasso 118, num agregado sobre a harmonia 7 que, tal como foi referido anteriormente ‘acciona’ a reverberação artificial mantendo-o até à entrada da

melodia H no compasso 123 – aliás, o discurso melódico havia sido interrompido precisamente pela utilização desta técnica no compasso 92.

The image displays a musical score for Example 70, consisting of five staves. The top four staves are for woodwinds: Cl.1 (Clarinete 1), Cl.2 (Clarinete 2), Cl.3 (Clarinete 3), and Fgt (Fagote). The bottom two staves are for the Violoncello (Vcllo), with the left staff marked 'div.' (divisi). The score shows a complex rhythmic and melodic texture with overlapping lines and frequent rests, characteristic of the 'divisi' technique mentioned in the caption. The notation includes various note values, accidentals, and dynamic markings.

Exemplo 70 – Sobreposição das melodias H e G nas madeiras e violoncelos, respectivamente

O segundo estágio desta ambiguidade no domínio da harmonia, reside na disposição simultânea de forma vertical de espaços diferentes. A atitude de fundir diferentes campos harmônicos num mesmo momento auditivo temporal faz-se sentir com maior preponderância a partir do compasso 128: à sucessão de agregados representativos de harmonias 5 e 6, segue-se a junção de ambos no compasso 132, aos quais são ainda adicionados os restantes espaços, que se sucedem e sobrepõem rapidamente nos compassos 135 a 140, em conjuntos cada vez menos representativos de uma harmonia particular e mais elementos de um *tutti* cromático que chegará com os últimos elementos sonoros do andamento – o próprio ritmo de junção de todos os sons no tempo aproxima-se da regularidade do motivo do final do andamento preparando-o. O objectivo da utilização melódica para a obra atinge assim toda a sua plenitude, pois a presença contante

The image displays a complex musical score for three instruments: Violin I (VI. I solo), Violin II (VI. II solo), and Viola solo. The score is organized into three systems of staves. Each system contains four staves, with the first staff of each system being the primary melodic line. The melodic lines are labeled with letters: Mel. E, Mel. G, Mel. C, Mel. D+E, Mel. F+G, Mel. E+F, Mel. B, Mel. I, Mel. D, Mel. G+H, Mel. A, Mel. D+E, Mel. C+D, Mel. C, Mel. G, Mel. J, Mel. I+J, Mel. G, Mel. G, and Mel. J. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The score demonstrates a technique of overlapping multiple melodic lines, where different instruments play different parts of the same melodic material simultaneously.

Exemplo 71 - Sobreposição de todas as melodias

dos temas e suas relações tanto sucessivas como simultaneamente polifônicas é que alimentam o discurso de todo o andamento (Harvey; 1986a: 82).

128

Esp.5

Vla

Cordas, Tba, Tbn, tpt, hrp, bongós

Cordas, Tba, Tbn, tpt, hrp, bongós

Esp.6

Cordas, Tba, Tbn, tpa, hrp, fl., Cowbell, tom-tom

Cordas, Tba, Tbn, tpa, hrp, fl, C.fgt Cowbell, tom-tom

Esp.7

Madeiras, tpa, tpt, hrp, xilo, t.bell, vla

132

Xilo, glock, tpa, tpt, fl, picc

Cordas, Tba, Tbn, tpt, hrp, bongós

Cordas, tpt, hrp, fl, picc

Exemplo 72 – Sucessão e sobre posição de Espaços harmônicos

São ambas as situações que conduzem o discurso musical até ao final do andamento que segundo o compositor também o é mental, sendo que o aumento de textura orquestral tem o seu climax no compasso 200 com a cromatização e desenvolvimento do motivo final da melodia I. No entanto, a última melodia a ser apresentada em todo o andamento é a A, embora num espaço harmónico diferente, o sétimo (o quadro do exemplo 73 representa o surgimento das melodias, os espaços a que pertencem e os instrumentos correspondentes nesta última sucessão temática do primeiro andamento).

Compasso	146	147	148	149	150	151	152
Mel/instr	G (ob1,ob2, cl1) F+G (pic)						
		G+H (fl)		I (tbn(-----)(hrp)---	H+I (fl)------(Tpa)		
Esp. Harm.	sp4	sp4	sp4	sp4	sp4	sp4	sp4

153	154	155	156	157	158	159	160
sp4	sp4	sp4	sp4	sp4	sp4	sp3	sp3

161	162	163	164	165	166	167	168
	E (fl e vl1e2)				F (cl)	(+ob)	
sp3	sp3	sp3	sp3	sp3	sp3	sp3	sp3

169	170	171	172	173	174	175	176
		E (fl)		A (fl e ob)		C (vl1)	G(tpa)
sp3	sp5	sp6	sp6	sp6	sp7	sp4	sp4

177	178	179	180	181	182	183	184
		H (cl bx)		I (tbn)			
			G (c. Ing)			A+B(hrp,pno)	
			F (cl)				
			G+H (vcl)				
sp4	sp4	sp5	sp4	sp4	sp4	sp4	sp4

185	186	187	188	189	190	191	192
		A (vl2)		A+B(vl2)	A (fl)		I+H (cl, fg, cl bx)
		C+D (vl1,vla)			C (cb)		
					F (Cl bx,Tba)		
sp5	sp5	sp5	sp5	sp5	sp5	sp5	sp6

193	194	195
	I (tpa)	
		I+J (ob,sin1)
sp6	sp6	sp6

Exemplo 73 – Melodias e instrumentos que contribuem para a construção da textura final de *Conflict*

Esta cromatização concretiza uma nova mutação entre elementos representativos dos campos harmônicos para o domínio do timbre, pois a situação que se vive entre os compassos 205 e 210 reflectem uma generalização do conceito de glissando apresentado no início da obra, que embora culmine novamente num agregado da orquestra, não é mais a reaparição de um espaço harmónico mas antes um espectro sobre o F \sharp_2 da tuba, perpetrada novamente pelo uso da

modulação em anel em crescendo dinâmico, pelos sons sobre-agudos dos violinos e pelos microtons usados no trombone – a primeira vez em toda a obra (exemplo 74). Destaca-se ainda o uso em massa da percussão como norma ‘correctiva’ dos sons executados, tal como havia sido feito no compasso 21.

Todo o movimento da orquestra é realizado num único sentido, o ascendente. Por este meio, a sonoridade atinge um registo sobre-agudo deixando espaço para toda a ‘queda’ do som em direcção às profundezas do terceiro andamento. Assim, é abandonada a azáfama de um dia de trabalho e entra-se no domínio da espiritualidade absoluta, com elementos que foram estabelecendo equilíbrio ao longo do discurso inicial (Harvey; 1999: 35). Esta visão generalista que o compositor toma como ponto de partida para a criação musical é reflectida musicalmente pela constante sucessão de melodias e sua representação no domínio da harmonia, mas que é interrompida por elementos geradores de estatismo musical, como é o caso da ‘cristalização’ de sonoridades com ou sem recurso à reverberação artificial que levam a uma preocupação com o próprio som e seu espectro. Esta é uma dimensão que o compositor associa à transcendência, pelas constantes mudanças entre discurso harmónico e tímbrico que tal situação provoca e pela clara definição do espaço harmónico 7 e melodias que lhe são associadas como elemento exterior ao discurso inicial – uma forma de aproximação entre duas vivências, real e transcendente.

210

Picc.

Fl.

Tpa

Tpt

Tbn

Tba

Hrp

Pno

vibr.

xylo

glock

cymbal

t. bells

VI I

Detailed description: This is a page of a musical score for a full orchestra. The page is numbered 210 at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Trumpets (Tpt), Trombones (Tbn), Tuba (Tba), Harp (Hrp), Piano (Pno), Vibraphone (vibr.), Xylophone (xylo), Glockenspiel (glock), Cymbal (cymbal), Tambourine (t. bells), and Violin I (VI I). The Piccolo and Flute parts feature a melodic line with a trill-like figure. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment. The percussion instruments have a complex, layered pattern. The score is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music concludes with a final cadence.

Exemplo 74 – Agregado do final de *Conflict*

2) Descent

O segundo andamento “Descent” é então uma transição entre o primeiro e terceiro, servindo para deslocar a sonoridade do clímax agudo e final de “Conflict” para as regiões sub-graves sobre o qual se desenrola “Depths”, numa ‘queda’ que dura 8 minutos (Harvey; 1986a: 80). É aqui que o compositor usa as capacidades de modificação tímbrica dos sintetizadores em toda a sua plenitude, pois “eles são capazes de decorar e explorar a vida tímbrica interna de cada acorde de forma a conduzir a consciência para o seu interior, longe do mundo externo do discurso básico da primeira secção.” (Harvey; 1986a: 81) Assim, todo o andamento é baseado na mutação tímbrica, seja esta realizada pelas alterações aos ‘presets’ do TX816, DX1 e EII através de ‘pitch-bends’ (ligeiras oscilações de frequência realizadas com a ajuda de um manípulo contido nos sintetizadores e que provocam o efeito de *glissando*) e da movimentação flutuante do pedal de volume, ou mesmo pelas passagens de acordes dos sintetizadores para instrumentos da orquestra, voltando aos mesmos. Esta atitude reflecte a associação, concretizada neste andamento pelo compositor, da “exploração tímbrica como a condutora para uma consciência virada para dentro, não apenas como Stockhausen, sem dúvida o maior defensor ocidental desta ideia, mas também, numa dimensão maior, nas tradições orientais de música sagrada, onde o som é há muito entendido como uma ajuda ao intelecto e sistema nervoso na libertação de energia transcendental” (Harvey; 1986a: 82). Para tal, os ‘presets’ usados nos sintetizadores possuem características que o aproximam da sonoridade das cordas, instrumentos com os quais se inicia a descida e realiza maiores transições ao nível tímbrico. Esta orientabilidade pretendida pelo compositor é demonstrada pelo uso trémulo dos sinos índios que se mantêm até ao final do compasso 225.

O andamento começa com o mesmo elemento que funcionou como a transição entre os diferentes espaços harmónicos em “Conflict”: o *glissandi* das cordas. No entanto, neste caso não existe cluster de alturas, mas antes uma tríade aumentada que vai ser a base harmónica de toda a descida, e que alterna com um agregado constituído pelos intervalos <2,4,2>. Estes acordes surgem da leitura do

espaço harmónico 2, sem que tenham como função afirmar o mesmo – o agregado <2,4,2> aliás, resulta da movimentação lenta dos sons, pois em vez transpor todas as alturas na mesma direcção, o compositor sobe um dos seus elementos, criando uma movimentação interna contrária à direcção do todo. Apesar disso, por forma a manter todo este início no domínio do timbre, o violoncelo é incumbido da realização de improvisação sobre escalas de harmónicos.



Exemplo 75 – Relações entre agregados principais do 2º andamento e o espaço harmónico 2

Exemplo 76 - Apresentação desses acordes e forma como vão-se sucedendo no andamento

As sonoridades próximas entre cordas e sintetizadores são então aproveitadas pelo compositor para fundi-las inicialmente num timbre único,

sendo por essa razão que a primeira mutação tímbrica surge entre o sintetizador 1 e os clarinetes 1, 2 e 3, funcionando como um processo de síntese substractiva, dado as características sonoras deste tipo de instrumentos³¹. Para além disso, esta situação é demonstrativa de outro elemento que caracteriza o processo de descida: não se trata de um glissando contínuo numa direcção descendente, pois usa também a figura de ornato sobre o acorde. Tal situação remonta-nos novamente ao tipo de trabalho desenvolvido no compasso 125, já retratado nesta dissertação.

Exemplo 77 – Exemplo de mutação tímbrica realizada no andamento

No entanto, esta não é a única referência do andamento ao que já foi apresentado em “Conflict”, pois no compasso 225 assiste-se ao ressurgimento do mesmo material dos compassos 25 e 30. Como anteriormente, piano, harpa e vibrafone são dispostos à modulação em anel, desenvolvendo motivos intervalares baseados no intervalo de terceira, expandindo agora a passagem até a afirmação do acorde aumentado, base do andamento, que surge em disposição vertical no piano e em arpejo não sequencial no vibrafone. Esta alternância de meio tom entre a terceira menor e maior, remete-nos novamente para o eixo de simetria da obra, situando os três instrumentos numa alternância entre o espectro de uma ou outra nota em pura ambiguidade tímbrica. Se esta ‘semi-colagem’ interrompeu o discurso

³¹ Processos de síntese substractiva ou aditiva (subtracção ou adição, respectivamente, de frequências a uma dada fundamental), assim como outras técnicas características da música electrónica passaram a ser usadas na escrita de obras musicais não electrónicas sobretudo com a escola espectral de Grisey, Murail, Levinas, etc. Este é um exemplo resultante do facto dos clarinetes serem instrumentos de palheta simples, e como tal produzem apenas parciais harmónicos ímpares, ao contrário das cordas que produzem todos os harmónicos do espectro.

‘dialéctico’ em direcção ao fundo, o seu final faz ressurgir clarinetes e sintetizadores para reconduzir o movimento.

The musical score for Example 78 is presented in two systems. The first system consists of three staves: Harp (Hrp), Piano (pno), and Violoncello (vibr). The Harp part features a complex, rhythmic pattern with many accidentals. The Piano part has a more melodic line with some chords. The Violoncello part has a rhythmic pattern with triplets. The second system consists of two staves for Violins I (Vln. I). The top staff has a melodic line with many accidentals, and the bottom staff has a rhythmic pattern with triplets. The score is marked with '3' and '4' to indicate intervals.

Exemplo 78 – Desenvolvimento em torno dos intervalos 3 e 4

Esta passagem termina no compasso 232 com um agregado nos violinos e violas, e com o final da improvisação do violoncelo sobre a escala de harmónicos imposta desde o princípio. Este final é representativo de duas situações diferentes, uma dizendo respeito ao trabalho tímbrico, a outra no domínio do harmonia. No primeiro caso realça-se a forma como se realiza a passagem entre sintetizadores e violinos, mantendo a irregularidade das alturas criadas pelo ‘pitch-bend’ dos sintetizadores e a alternância do volume de som emitido concretizado pela movimentação do pedal (como mencionado anteriormente), com recurso ao trémulo *sul ponticello* que passa para um *molto vibrato* nos 2 violinos solo 1 e 2.

Pode-se novamente recordar um dos pressupostos da utilização dos meios electrónicos por parte do compositor e que se aplicam neste caso particular: a capacidade de poder alternar entre sons não associados a nenhuma fonte emissora reconhecida visualmente, como tal oriundos de outro ‘universo’ sonoro, mas que ‘entram’ no domínio das sensações visuais quando passam a ser produzidos por instrumentos da orquestra. No segundo caso realça-se o último agregado ouvido nesta passagem e que junta os dois elementos principais do andamento: o intervalo 4 e o eixo de simetria. No que diz respeito ao intervalo de terceira maior, a sua importância já foi referida anteriormente pela menção à tríade aumentada como elemento chave de todo o processo de descida, mas quanto ao eixo de simetria, base de todos os espaços harmónicos da obra e sobre o qual assenta a teoria do compositor de ‘baixo no centro’ aplicada nesta obra, cabe aqui referir que o andamento serve também de deslocamento do eixo num intervalo -13 , sobre o qual se desenrolará o terceiro andamento (Smith; 1989: 15). Este é então o último agregado que exalta o mi-fá como eixo de simetria, pois logo de seguida passa para o sintetizador dois, e posteriormente para o sintetizador um (no final do compasso 241), sendo transposto sucessivamente no sentido descendente e arrastando com ele o eixo de simetria para a submersão.

The musical score for Example 79 consists of five staves. The top three staves are labeled VI I, VI II, and Vclo. The fourth staff is labeled Eixo and the fifth is labeled Synth1. The music is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. The Eixo staff shows a descending sequence of notes, with arrows pointing to specific notes. The Synth1 staff shows a complex harmonic structure with many notes and accidentals. The Vclo staff shows a complex harmonic structure with many notes and accidentals. The VI I and VI II staves show a complex harmonic structure with many notes and accidentals.

Exemplo 79 – ‘Queda’ do acorde ‘arrastando’ com ele o eixo de simetria

Esta denominada “queda psíquica” que deixa “pouco para o intelecto realizar” (Harvey; 1986a: 82), fica ‘congelada’ no tempo no compasso 241, dando origem ao surgimento de três elementos das melodias simples iniciais. O primeiro diz respeito ao segundo motivo da melodia H, nas flautas e piccolos 1 e 2, que retomando o acorde do sintetizador 1 que lhes deu origem levam ao surgimento do segundo elemento: o final da melodia G nos 3 voloncelos solos. Em ambas as situações, no entanto, o acorde aumentado mantém a sua presença pela transposição cromática de ambas as melodias à distância dos intervalos que representam esse agregado.

Exemplo 80 – Reminiscências melódicas de H e G no final do andamento

Pode-se ainda dizer que estes motivos servem de preparação para o surgimento da terceira situação melódica que marca o final do andamento: o aparecimento do início da melodia G na tuba, nos compassos 244, 245 e 246.

Exemplo 81 - Surgimento da melodia G na Tuba no final de *Descent*

Esta ‘prisão da mente’, marcada também com o ‘encarceramento’ sonoro realizado pela reverberação desde o compasso 244, que é alimentada continuamente até ao final do andamento no compasso 247, é preparada pelo surgimento de duas novas mutações tímbricas dos acordes apresentados: a primeira entre os sintetizadores e os trombones no final do compasso 241; a segunda entre sintetizador 1 e contrabaixos, entre os compassos 243 e 246.

À entrada da melodia na tuba não devem ser dissociadas duas questões. A primeira, de cariz musical, prende-se com a preparação para o terceiro andamento, pois é precisamente com este motivo melódico que se iniciará “Depths”, e com a assunção do eixo de simetria base da obra numa nova função de “pedal invertida” (Smith; 1989: 15), marcando a superfície sob a qual toda a música mergulhou. A segunda de cariz espiritual, pois para o ouvinte, a entrada da tuba assemelha-se à citação bíblica das ‘trompas de David’. Este carácter é assentado ainda pela numerologia cristã, pois a melodia G é a sétima do ciclo e é repetida três vezes. Além disso, verificar-se-á com a análise ao quarto andamento, a importância deste tema em associação com a melodia Z, tema central da “Madonna”, sendo que neste ‘quadro’, com a apresentação da 21ª melodia (precisamente o resultado da multiplicação dos dois números ‘sagrados’), denominada de Y, o eixo de simetria torna-se na base inferior de todo o andamento, fruto da transposição de todos os espaços harmónicos uma 9ª menor acima (Smith; 1989: 15).

Por ser o andamento que maior ênfase dá aos instrumentos electrónicos, a difusão sonora pelo espaço físico é aqui posta particularmente em acção. Ao longo de toda a obra, o espaço tem essencialmente uma função: expandir a mente do ouvinte para fora dos limites impostos quer pela consciência egocêntrica como pela cultura auditiva em que se insere³². Para a difusão espacial o compositor utiliza dois circuitos constituídos por quatro altifalantes, denominados por “lower circuit”, ou circuito inferior e “higher circuit”, circuito superior. Nas considerações iniciais à partitura, Harvey refere-se à distribuição destes altifalantes de acordo com as condições físicas da sala, sendo que o “higher circuit” deve ser colocado o mais alto possível, sempre sobre o circuito inferior mas simultaneamente

³² Ver capítulo “O espelho da ambiguidade”, pág. 34

deslocado deste, enquanto que as únicas disposições obrigatórias são as de dois altifalantes do “lower circuit” sobre a parte de trás da orquestra, sem que no entanto deixem de estar enquadradas com ela (Harvey; 1986b: I). Para além disso é necessário não esquecer que para além dos sintetizadores, reverberador e modulador em anel, são também difundidos pelos circuitos os instrumentos amplificados: Corne Inglês, Clarinete, Trompa e Trompete. Tal disposição permite ao compositor a pretendida ligação entre os dois mundos electrónico e instrumental, ou no campo da espiritualidade, o mundo da imaginação e das experiências vivênciais.

No artigo *Metafísicas da electrónica ao vivo* (1999: 79) Harvey compara a electrónica ao vivo com um sonho que é vivido de forma tão intensa que se aproxima demasiado da realidade para ser apenas fruto da imaginação, dizendo que ela é responsável por se conseguir unir dois universos completamente distintos, sem que as sonoridades pareçam completamente contraditórias pela associação a fontes com presença física ou não. Nesta obra, e especificamente no primeiro andamento, a dupla dimensão começa logo nos primeiros compassos, em que sob os agregados já descritos anteriormente o sintetizador 2 é integrado na sonoridade da orquestra, pela sua difusão nos altifalantes do circuito inferior que se encontram ‘integrados’ na mesma, enquanto o sintetizador 1 é difundido por toda a sala, pelo circuito superior, dando logo uma maior dimensão de espaço.

O segundo elemento desta ambiguidade revela-se na modulação em anel, empregue pela primeira vez nos compassos 20 e 21, sendo que neste caso, tal como já foi anteriormente referido nesta dissertação, são os gestos musicais dos instrumentos geradores de novas sonoridades que são difundidas numa dupla dimensionalidade – esquerda-direita – em velocidades que vão diminuindo do rápido inicial para o lento final. Mais tarde, a espectralização do discurso no compasso 25³³, faz com que a difusão se realize de forma circular, numa envolveria que voltará a ‘viver-se’ no segundo andamento, agora numa dimensão vertical, pois os sons resultantes da modulação serão transmitidos do circuito inferior para o superior.

³³ ver pág. 84

A terceira situação de difusão espacial diferente realiza-se com a utilização do reverberador, sendo que na primeira aparição (compasso 92) o som da orquestra vai-se difundindo na direcção ascendente, num sentido da esquerda para a direita, enquanto na segunda realiza um movimento circular sobre o circuito mais baixo, ao mesmo tempo que os altifalantes anteriores do outro circuito emitem as sonoridades espectrais produzidas pelos sintetizadores 2 e 1 (compasso 120). Finalmente a última abordagem prende-se com a amplificação do som produzido por corne inglês, inicialmente nos altifalantes da esquerda do circuito superior, para depois passar para a direita, e trompa, no sentido contrário ao corne inglês mas sobre o circuito mais baixo (compassos 113 a 117).

Pode-se então encontrar, no sentido puramente musical, três papéis atribuídos por Harvey à distribuição sonora pelo espaço físico: a primeira diz respeito à sustentação das mutações harmonia/tímbrre realizadas ao longo de todo o primeiro andamento e sobre as quais já muito foi escrito nas páginas anteriores da presente dissertação, e que incide essencialmente sobre a utilização da modulação em anel e reverberação; a segunda corresponde ao interesse já reafirmado de utilizar no seio da orquestra sons que não fazem parte do seu universo habitual, para mais tarde os 'apresentar' num outro local da sala fazendo com que eles retomem a sua individualidade de 'estranhos', como acontece com a difusão dos sintetizadores e da sua relação com a reverberação da orquestra quando utilizados em simultâneo; a última entra no domínio da harmonia, pois a amplificação dos instrumentos referidos anteriormente é realizada sempre como forma de realçar a melodia G, reforçando assim a sua importância no seio da obra. No entanto, se a amplificação da melodia lhe proporciona uma nova dimensão, é necessário também frisar que, sempre que tal acontece, existe permanentemente um instrumento não amplificado que em simultâneo, ou em imitação, executa a mesma melodia, dando assim maior força à dialéctica entre matéria e mente (exemplo 82).

Dentro destes princípios é mais fácil perceber as relações de difusão espacial do som concretizadas no segundo andamento, pela conjugação dos sintetizadores com outros elementos da orquestra (os únicos colocados em acção não são nunca amplificados) usando os dois altifalantes do circuito inferior que nela se enquadram, ou criando auras circulares em torno dos acordes emitidos por

ambos os sistemas. Neste sentido, pode-se afirmar que o tipo de tratamento do espaço físico reflecte princípios relacionados com as situações em que o timbre ou a harmonia possuem maior ênfase, de acordo com a divisão realizada no parágrafo anterior.

181

Cor Ing.
(amplificado)

Mel G

Velo

Mel G+H

Exemplo 82- Uso da amplificação de instrumentos que executam melodia G e 'eco' concretizado na orquestra (violoncelo)

Assim, a primeira secção até ao compasso 232, que reflecte uma movimentação sobre o domínio do timbre concretizada pelos sintetizadores e pelas cordas, até à última afirmação nesse compasso do eixo de simetria, base harmónico da obra, é trabalhada no domínio do espaço físico sobre dois prismas: a separação dos dois universos sonoros, electrónico e instrumental, pela maior movimentação do som por toda a sala quando os sintetizadores são postos em acção em conjunto com os violinos, e pelo quase estatismo do som resultante da mutação tímbrica com outros instrumentos (como é o caso do compasso 222 com a entrada dos clarinetes), até à sua distribuição 'zigzagueante' por todo o espaço quando executado a solo (compassos 226 a 228); a integração do sintetizador 2 no seio da orquestra, no compasso 229, reforçando o papel harmónico dos agregados realizados nas cordas. Esta situação torna-se fundamental na segunda secção, pois enquanto o sintetizador 2 mantém-se nos altifalantes enquadrados na orquestra, o sintetizador 1 movimenta-se em 'ondas' livres ao longo da sala pelo circuito de altifalantes superior. A distribuição torna-se, tal como na primeira secção, cada vez mais estática, indo ao encontro das referências melódicas de H, nas flautas e piccolos, e de G, nos violoncelos, no compasso 241, parando com a entrada da melodia G na tuba, que coincide também com a reverberação contínua.

Pode-se verificar ainda que Harvey distingue dois tipos de discurso realizados através da difusão espacial. O som atinge maiores níveis de distribuição e movimentação por entre os dois circuitos de altifalantes da sala sempre que a referência principal do discurso é tímbrica, seja ela criada pelas movimentações microtonais do som produzido pelos sintetizadores, como no princípio do segundo andamento, ou mesmo quando a instrumentação realiza um discurso que tem por base o espectro de determinados sons, como no caso do compasso 225. No sentido contrário, o estatismo é a base das referências harmónicas realizadas pela orquestra, funcionando como uma ‘coloratura’ das melodias/harmonias produzidas pelos instrumentos da orquestra. Tal constatação aplica-se a ambos os andamentos, sendo que pelas características (mais discursivo do ponto de vista harmónico/melódico), e pese embora o facto de a distribuição espacial não ser posta em uso de forma tão evidente como no segundo andamento, é em “Conflict” (sobretudo nos exemplos dados anteriormente) que estes fundamentos encontram os seus pilares mais seguros.

3) Depths

Depths é o mais curto dos quatro andamentos que compõem *Madonna of winter and spring* e reflecte ao longo de quatro minutos e meio sonoridades que estão submersas no eixo de simetria inicial, assinalado como as notas mais agudas de todo o andamento. Fruto desta atitude, os espaços harmónicos são transpostos uma nona menor descendente e a apresentação melódica é agora realizada de forma não sequencial por conjuntos instrumentais. Esta não sequencialidade é reflectida de duas formas: a primeira na ordem de surgimento de melodias, que é concretizada num sentido ‘descendente’ e que nos leva de G (compasso 249-251) a D (280-292), pela utilização das melodias compostas E+F (252-259) e D+E (260-277); a segunda pela não linearidade na leitura das mesmas, seja pela introdução de silêncios na substituição de motivos de determinado tema, como pela prolongação temporal de determinadas alturas, congelando-as no tempo e permitindo usufruto total da estrutura intervalar que se reflecte nas mesmas.

A entrada da tuba e a nota Solo do sintetizador 1 no final do segundo andamento são a base da entrada da melodia G nos metais. No entanto, para além da melodia não ser apresentada na totalidade, fruto de um processo de ‘filtragem’ que substitui a sua parte intermédia por silêncio, o agregado formado pela simultaneidade das melodias mantém o intervalo de terceira como central na estrutura, o que faz com que o espaço harmónico transposto não seja utilizado como o original, pela apresentação das suas alturas, mas antes pelo seu conteúdo intervalar (exemplo 83).

Pode-se então questionar a afirmação de Pamela Smith (1989: 15) sobre a transposição dos espaços harmónicos uma nona menor descendente, quando as melodias apresentadas não reflectem de forma directa essas transposições, como havia sido feito no primeiro andamento. De facto, nenhum dos ‘temas’ usados neste andamento respeita as alturas resultantes da deslocação dos espaços harmónicos a que pertencem, mas exprimem antes uma estrutura intervalar que os caracteriza.

The image shows a musical score for four brass instruments: Horn in F, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The score begins at measure 248. The Horn in F part is written in bass clef, Trumpet in C in treble clef, Trombone in bass clef, and Tuba in bass clef. The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

Exemplo 83 – Início do terceiro andamento com a melodia G

Assim, o compositor não desvirtua o conceito de espaço harmónico utilizado para esta obra³⁴, preferindo manter bem presente a base de todo o sistema, o eixo de simetria, que para além das notas que o constituem surgirem como as mais agudas do andamento, são sentidas também nas interrupções do discurso musical, como nos casos do harmónico Mi_4 da harpa no compasso 251, ou de forma ainda mais evidente nos compassos 274, 277, 285 e 293, onde surge pela primeira vez o eixo único do próprio eixo: Mi_4 subido um quarto de tom. A importância a ele atribuída é revelada pela única vez em que é utilizada a reverberação artificial, mantendo-o durante nove segundos como único objecto sonoro presente, dando-lhe também uma dimensão espiritual (exemplo 84). No entanto, a primeira entrada do sintetizador 1 no compasso 251 demonstra a justificação para a dita transposição harmónica dos espaços, pois apresenta o novo eixo para o andamento, Mi_3 - $Ré\#_3$, bem como um deslocamento destes para uma terceira menor. Para além disso, elementos da melodia E que se inserem nas melodias compostas E+F e D+E, surgem nessa transposição, enquanto que as restantes respeitam um deslocamento de terceira menor descendente em função destes ‘novos’ espaços harmónicos (exemplos 85 e 86).

³⁴ Conjunto de alturas resultantes de sequência intervalar sobre um eixo de simetria que não permite a sua transposição a outras oitavas que não as resultantes dos intervalos impostos.

Viola

Violoncello

Violoncello

Contrabass

Exemplo 84 – Apresentação do Mi quarto de tom, verdadeiro eixo de simetria da obra

Fag

C.Fag

Exemplo 85 – Uso da melodia dentro do espaço harmônico transposto nona menor descendente

Mel. D+E transp

Trompa comp. 261

Exemplo 86 - Relação intervalar de terceira menor descendente em função da transposição dos espaços uma nona menor abaixo

Pelas razões invocadas nos parágrafos anteriores, este é talvez o andamento em que melhor se pode aplicar o conceito harveyniano de ‘baixo no centro’, pois numa ambiguidade relativa à técnica de composição usada, o compositor desloca o universo sonoro para os registos mais graves, mas relaciona os sons resultantes em função do ‘baixo’ (eixo de simetria) gerador de toda a harmonia. O conceito vai ainda mais longe ao tornar esse eixo numa pedal superior, quebrando com os conceitos clássicos de nota pedal em função desta nova “revolução musical”. Para além disso, Harvey mantém a mesma estrutura intervalar dos campos harmónicos iniciais, tornando o andamento num discurso dialéctico entre a nova harmonia transposta e a original. Tal situação revê-se ainda mais com o acorde aumentado final, o mesmo com que havia terminado “Descent” e no mesmo registo de alturas, executado agora pelos contrabaixos em conjunto com o mesmo sintetizador 1, depois de ter iniciado o terceiro andamento com a mesma melodia, nas mesmas alturas que tinham precedido a chegada às profundezas.

Pode-se então afirmar que o terceiro andamento reflecte do ponto de vista do discurso musical o estatismo e silêncio que se atinge quando se chega ao estado profundo da meditação (Harvey; 1999: 77), resultando este Inverno³⁵ num ‘congelamento’ dos três últimos compassos de “Descent” – o uso do silêncio e prolongamento de sonoridades que culminam com a dissolução da melodia D no final do andamento, são os principais responsáveis por esta ‘morte’ e perda de identidade melódica. Também por isso a distribuição do som pelo espaço físico possui uma movimentação quase nula, apesar do surgimento das melodias e harmonias serem realizadas sobre o domínio do timbre resultante das diferentes conjugações instrumentais e da utilização da modulação em anel ao longo de todo o andamento. O espaço físico não funciona aqui como o meio de expansão da consciência referido anteriormente, deixando essa função para o próprio discurso musical depois de o ter preparado ao longo de “Descent”.

³⁵ Este andamento corresponde ao *winter* do título da obra e é descrito por Harvey (1999: 77) como uma secção que reflecte uma hibernação, onde o discurso temático vai a pouco e pouco se perdendo.

a)

246

Tba.

Cb.

Synth.

Detailed description: This section contains three staves. The top staff is for Tuba (Tba.) in bass clef, starting with a whole rest followed by a melodic line of eighth notes. The middle staff is for Contrabass (Cb.) in bass clef, starting with a whole rest followed by a whole note chord. The bottom staff is for Synth. in bass clef, starting with a whole rest followed by a whole note chord. The key signature has one sharp (F#).

b)

Synth1

Detailed description: This section contains one staff for Synth1 in bass clef. It starts with a whole rest followed by a melodic line of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

c)

248

Horn in F

Trumpet in C

Trombone

Tuba

Detailed description: This section contains four staves for a brass section. The top staff is Horn in F in bass clef, the second is Trumpet in C in treble clef, the third is Trombone in bass clef, and the bottom is Tuba in bass clef. All staves are in 4/4 time. The music features complex rhythmic patterns with many rests and ties. The key signature has one sharp (F#).

d)

295

Contrabass

Synthesizer

sul pont 10"

sul pont 10"

sul pont 10"

7"

Exemplo 87 - Relação entre os dois elementos finais de *Descent* (a) e b)) com o princípio e fim de *Depths* (c) e d)) como demonstração do estatismo do discurso do terceiro andamento

4) Mary

O quarto e último andamento reflecte a unificação de todos os elementos trabalhados anteriormente, destacando as relações melódicas em torno das melodias simples Y e Z, e melodia composta Y+Z. “*Mary*” representa o *Spring* do título da obra e inicia-se com a apresentação da melodia Z reforçada tímbricamente pelos harmónicos das cordas. Este é um exemplo daquilo que Harvey (1986a: 84) chama de “momento de hierarquização tímbrica”, onde as cordas “criam uma luminosidade, uma aura sobre uma nota privilegiada, mudando depois para a sua própria individualidade, realizando alguma melodia. A profunda individualidade destes instrumentos torna-se parte de outra coisa mais, e depois, de forma quase imperceptível, redescobre o vibrato, afirma-se em si mesmo como uma identidade e continua”.

É este o sentido que marca todo o princípio do andamento, sendo que se os violinos abandonam o seu papel na construção desta aura no compasso 303, as violas manter-se-ão até ao compasso 331 e os violoncelos até ao 344, que coincide com a apresentação das melodias Z, Y+Z e Z. Esta última é exposta com base na nota mais realçada ao longo do terceiro andamento, Mi₄, sendo que o surgimento de Y+Z no compasso 305 adiciona também a outra nota do eixo de simetria, Fá₄. Tal facto é reflexo, não só de uma ligação ao discurso desenvolvido no andamento anterior como reflecte também a transposição do eixo uma nona menor ascendente, como anunciado anteriormente.

305

Cl1,2,3

Y+Z original

Exemplo 88 – Melodia Y+Z transposta à dimensão de nona menor ascendente

No entanto, a constatação anterior não é o único elemento de fusão e fissão realizado nos instrumentos, pois logo a seguir à apresentação melódica exemplificada anteriormente, o clarinete deixa o domínio harmónico para entrar no domínio do timbre, pela apresentação de parciais harmónicos (7º e 5º parciais da série de harmónicos de Mi), mantendo contudo o mesmo contorno melódico/rítmico da melodia. Tal situação coincide com a sobreposição de elementos das melodias apresentados nos violinos, sendo os dois compassos de duração da passagem assinalados pelo ressurgimento do trémulo dos sinos índios. Mais do que uma apresentação melódica, esta frase representa pela repetição contínua dos motivos melódicos nos diferentes violinos 1 (seis solo, mais concretamente), uma construção de textura sonora essencialmente tímbrica baseada na individualização da sonoridade de cada instrumento (exemplo 90).

Para além disso, a ambiguidade é transposta também para a apresentação melódica, resultante de fusão entre as melodias G, cuja preponderância havia sido realçada nos andamentos anteriores, quer pela sua reprodução em instrumentos amplificadas (1º andamento) como pela sua utilização enquanto elemento de chegada ao estatismo musical (2 e 3º andamentos), e a melodia Z, representativa do novo estado de consciência musical do último andamento. Essa mescla é concretizada pela primeira vez nos compassos 313 a 315 na flauta e trompa, juntamente com o violino nos compassos 314-315, e reflecte-se pelo desenho melódico da melodia G e aumento rítmico que se aproxima dos valores de Z. O seguimento da passagem (compassos 316 a 318) utiliza o motivo intermédio de G para desenvolver no gesto cromático de Z, tornando-as numa única melodia que culmina com nova simultaneidade de motivos temáticos nos violinos no compasso 319.

Alto Flute

Horn in F

Violin I

Vln. I

Exemplo 89 – Relações de proximidade entre as melodias G e Z

Indian Bells

1
2
3
4
5
6

VII

1,2
3,4
5,6

Vla 3,4
5,6

1,2
3,4
5,6

Vcl 3,4
5,6

Exemplo 90 - Discurso tímbrico construído pela sobreposição de diferentes elementos melódicos

Este elemento de construção de ambiguidade musical é acentuado quando, no compasso 331, se inicia nos oito violinos 1 solo a apresentação canônica das diferentes melodias simples e compostas (A, D, H+I, D+E, G, C+D, C e B+C, respectivamente sobre os violinos de 1 a 8), que são expandidas à apresentação da melodia D pelos nove violinos 2 solo, numa referência ao *modus operandi* do estatismo do terceiro andamento, e às melodias J e H nas duas violas solo. A situação não se repete de imediato porque os violinos 1 voltam à execução de harmônicos, no compasso 338, que juntamente com os violoncelos e a modulação em anel sobre notas do espaço harmônico 7 original, passam novamente à individualização que se expande a mais violas, sobre a qual surge pela primeira vez no espaço original a melodia Y+Z no corne inglês, clarinetes e fagote, entre os compassos 340 a 349. Contudo, um compasso mais tarde a melodia volta a ser exposta tendo em conta a transposição uma nona menor acima.

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for Violin 1 and Violin 2, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for Cello/Double Bass, in bass clef with the same key signature. The music is in 3/4 time and consists of 12 measures. The first six measures feature a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The last six measures show a change in the rhythmic pattern, with some measures containing rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 91 – Melodia Y+Z apresentada no seu espaço original e com reforço tímbrico das madeiras

O primeiro elemento representativo do universo electrónico que começa a destacar-se é o reverberador, ao invés dos sintetizadores nos andamentos anteriores. No entanto, este dispositivo é utilizado para enfatizar a criação da dita ‘luminosidade’ em torno de determinado espectro harmónico, voltando a ser empregue de acordo com a linguagem tímbrica, tal como havia sido feito em “Conflict”. A primeira situação é precisamente a ‘captação’ de um agregado de violoncelos e violas (compasso 310), construídos sobre parciais harmónicos da

fundamental MI, e que se mantém como uma espécie de fundamentação mental para a fusão das melodias G e Z (313-318) – a sua difusão no espaço físico justifica esta visão, pois após iniciar uma difusão sobre o circuito inferior, o som vai gradualmente ‘subindo’ para o circuito superior, de acordo com as sugestões melódicas referidas. Por outro lado, o compositor volta a usar o dispositivo para ‘cristalizar’ a vivência tímbrica da textura construída pelas cordas através da sobreposição de melodias (353), elevando-a novamente ao circuito superior, que juntamente com ressonâncias moduladas em anel da harpa, piano e vibrafone, preparam o surgimento da melodia Z (362), na flauta alto, oboé, corne inglês e clarinete, altura em que é difundida pelos altifalantes frontais, inicialmente nos elementos enquadrados na orquestra e depois nos superiores, como que elevando no seu final as sonoridades destes instrumentos a universos superiores.

Esta situação conduz a nova fusão tímbrica das cordas, agora num sentido de perda de identidade dos violinos, que começam por executar variantes melódicas dos ‘temas’ Y e Z, em direcção à fusão harmónica de todas as cordas (exemplo 94). A identidade é retomada logo depois com a execução de todas as melodias em simultâneo, incluindo violoncelos que abandonam o seu papel de ‘ornamentação’ harmónica para executarem uma melodia que resulta de nova fusão de G com Z, em conjunto com oboé, flauta e flauta alto, bem como os instrumentos amplificadores: clarinetes, corne inglês e trompa. O desenvolvimento melódico nestes três instrumentos são realizados no sentido da exposição de todas as melodias que contêm a melodia G na sua formação, F+G, G e G+H, à medida que individualidade das cordas vai-se fundindo nos naipes, criando uma textura cada vez menos densa, que termina numa nova secção de diálogo entre os corne inglês e clarinete (exemplo 92).

O dueto entre os dois instrumentos de palheta inicia-se no compasso 396 sobre os primeiro e segundo elementos iniciais das melodias G e Z, representando uma passagem entre o mundo terreno e o mundo espiritual respectivamente, sendo que a partir de então a ‘conversa’ baseia-se na apresentação das alturas do espaço 7 e desenvolvimento rítmico dos motivos das melodias Y e Z. Neste sentido, o intervalicismo que marca toda a secção vai revelando também um sentido ascendente, que numa primeira fase leva a que se assista ao realce sobre o intervalo 1 (compasso 400 a 405), para depois serem enfatizados alguns dos intervalos mais importantes dos

andamentos anteriores, como os intervalos 3, 4, 5 e finalmente o 6 que corresponde a um eixo 'fictício' da melodia (409 a 421). Aqui a difusão espacial é representativa da expansão harmônica, pois de uma concentração inicial da sonoridade amplificada nos dois circuitos, em stereo e sem movimentação, chega-se a uma distribuição panorâmica em gestos espaciais mais largos à volta de toda a sala e em sincronia com os ritmos apresentados (exemplo 93).

Al. Fl
Ob
Cor Eng
Cl
Tpa

Exemplo 92 – Exposição de todas as melodias relacionadas com G : F+G, G e G+H

400
Cor Ing
Clar

410
Cor Ing
Clar

<3,3>
<4,4,4>
<3,3,4>
<5,5,5>
<6>
<6>
<6>

Exemplo 93 – Ampliação intervalar que vai de 1 a 3, 4 e finalmente 6

The image displays a musical score for Example 94, consisting of several staves. The top section, labeled 'VII', includes staves for Violins I (1-4), Violins II (5.6-9.10), and Viola (Vla). The bottom section, labeled 'Velo', includes staves for Violoncello (1-6). The score is written in 4/8 time and features complex melodic lines with triplets, slurs, and dynamic markings. A 'Senza vib.' (without vibrato) instruction is present at the top right. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Exemplo 94 – Perda de identidade dos violinos no discurso melódico para criarem uma aura tímbrica sobre a melodia realizada nas madeiras

Como se pode constatar nos exemplos anteriores, o intervalo de segunda menor é realçado sobre as notas Dó e Si, enquanto que a quarta aumentada é realizada com as notas Fá e Fá#, sendo ainda este elemento salintado 3 vezes. Para além disso, a entrada de novos instrumentos de sopro reflectem novamente as notas Mi-Fá, o que permite afirmar que nesta situação o compositor representa o eixo base da obra, a sua deslocação referida anteriormente para Fá-Fá#, bem como as relações intervalares 4-5-6, elementos chave da obra que se reflectem na sucessão destas notas. No compasso 428, com a mudança dos instrumentos que se interpelam harmonicamente para os instrumentos modulados em anel, harpa, piano e vibrafone, essas relações intervalares são reflectidas melodicamente, e no sintetizador 1 sob a forma harmónica, num tipo de discurso que se aproxima do que havia sido realizado no compasso 25.

Esta é a secção da obra que representa com a precedente aquilo que o compositor chama de “oposição de Yin e Yang, isto é, a fragilidade em oposição à força e determinação”(Harvey; 1986a: 84), que com a deslocação do eixo para o seu registo inicial (compasso 444) proporciona o ressurgimento da melodia A+B no sintetizador 1 e prepara novo regresso ao espaço harmónico 1. Inicia-se então uma passagem em estilo de dança que pretende representar a feminilidade de todo o andamento, associando-o à figura graciosa de *Madonna*, onde são ainda reexpostos os espaços harmónicos 2 e 3, entre os compassos 458-461 e 462-466, respectivamente. A associação ao ‘divino’ é concretizado pela distribuição da sonoridade realizada pelos sintetizadores e modulador em anel ao longo de toda a sala, em movimento circular que faz o *tutti* sonoro passar do circuito superior para o inferior (exemplo 95).

Assiste-se então a uma espécie de reexposição da secção que iniciou o andamento, com as cordas a voltarem à sua função tímbrica e as madeiras amplificadas a reexponem elementos melódicos de G e Z. No entanto, nesta passagem são ainda adicionadas às cordas a harpa, o piano e a percussão, que em trémulos e trilos vão realçando os intervalos referidos anteriormente. O estatismo é o elemento principal de toda a passagem, pois a fissão nos violinos só surge em três violinos solo (compasso 474), com elementos das melodias G e Z, sendo a aura pretendida nestas situações reforçada pela grande movimentação no espaço



Exemplo 95 - Início da passagem em ritmo de dança executado pelas madeiras

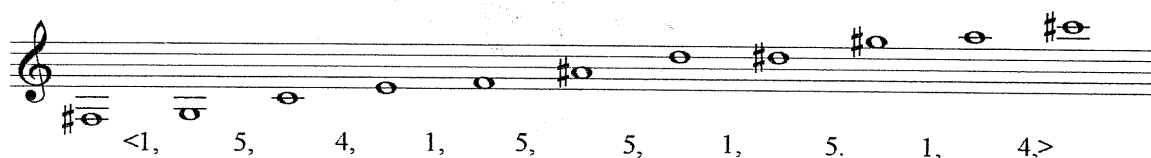
dos sons electrónicos dos sintetizadores, modulador em anel e instrumentos amplificados, sobretudo no que diz respeito a estes últimos que vão alternando posições nos circuitos de altifalantes, como que representando a presença destas melodias em todos os pontos de emissão sonora, numa clara alusão à expansão da consciência egocêntrica pretendida pelo compositor.

Este aspecto é ainda reforçado pela emissão da reverberação da nota Lá₅ do trompete (compasso 487) na parte de trás da audiência, no circuito inferior, para mais tarde captar Dó#₆, Sol#₅ e Ré#₅ (488-489), Fá₄, Sol₃ (492), Ré₅ (495), Mi₄ (496), Lá#₄ (499), Dó₄ e Fá#₃ (501) emitidos inicialmente em pontos diferentes da sala mas avançando para o movimento em espirais. O agregado entretanto criado corresponde à estrutura intervalar representativa do espaço harmónico 7, da mesma forma que foi feito no sétimo agregado apresentado no início da obra, sendo metaforicamente levado para um espaço físico mais elevado e afirmando-se como representativo do universo ulterior pretendido por Harvey (exemplos 96 e 98).



Exemplo 96 - Agregado criado pelas notas captadas e mantidas pelo reverberador

A situação repete-se entre os compassos 500 e 515, para realçar o intervalo 6, outro elemento fundamental do espaço harmónico referido, sendo verticalizado pelos metais no compasso 519. Este distanciamento do campo harmónico 7 é reforçado pela fanfarra realizada pelos mesmos instrumentos iniciada no compasso 488, que reflete as melodias I e J e conseqüentemente o espaço harmónico 6. A fanfarra resulta da evolução do ritmo de dança apresentado anteriormente (Harvey; 1986a: 85), e para além das notas que são captadas pela reverberação acentua intervalos característicos do espaço em que se constroi: no compasso 489 acentua a nota Dó₄, à qual se segue o Fá₄ no compasso seguinte, concretizando assim um intervalo 5, tal como com o Mi₄ (497) e o Lá₄ (500) – com esta ênfase o compositor acentua não só o intervalo 5 sobre o qual a fanfarra está estruturada, como também os intervalos 4 e 1 resultantes do eixo de simetria base.



Exemplo 97 - Estrutura intervalar do agregado criado na reverberação

A musical score for brass instruments. The instruments listed are Tpa (Trumpet A), Tpt 2 (Trumpet 2), and Tbn (Tuba). The score shows verticalized intervals of 3 and 5. The Tbn part is in a lower register, while the Tpa and Tpt parts are in a higher register. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

Exemplo 98 – Agregado verticalizado pela fanfarra dos metais

Esta secção termina no compasso 525, altura em que o volume da reverberação captada anteriormente é novamente difundida e adicionada ao agregado que junta os intervalos referidos anteriormente, 5 e 6, e que se misturarão na reverberação anterior, mantendo-se até bem perto do final no compasso 541 (embora de forma não contínua, as oscilações de volume levam ao seu desaparecimento total (537/9)), seguido de glissando de cordas idêntico ao início da obra.



Exemplo 99 - Retoma da situação inicial de agregado/glissando de cordas

O discurso musical entra então no estatismo total marcado pelas referências melódicas e intervalares ao espaço harmónico 7, das quais se destacam o agregado protagonizado pelas cordas no compasso 536, no que à disposição vertical da harmonia diz respeito, e sobretudo a repetição constante da melodia Y+Z na harpa, piano e vibrafone com modulação em anel, que se inicia no compasso 540 e permanece ao longo de aproximadamente dois minutos. A obra não termina sem que a melodia Z se faça ouvir em movimentos circulares ao longo de todos os altifalantes da sala, produzidos por clarinete e corne inglês, culminando num agregado realizado pelo sintetizador 2 que reflecte a estrutura intervalar 13 (a nona menor das transposições de espaço ocorridas) 5, 6, 3, numa representação do espectro harmónico de Dó_o.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I and II parts are written in treble clef, while the Viola part is in alto clef. The score consists of three measures. In the first measure, each instrument plays a half note. In the second measure, the Violin I and II parts play a half note, while the Viola part plays a half note. In the third measure, the Violin I and II parts play a half note, while the Viola part plays a half note. The final interval structure is highlighted by a large oval encompassing the notes in the second and third measures.

Exemplo 100 – Realce para a estrutura intervalar final nas cordas

The image shows a musical score for a Synthesizer. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a treble clef and a sharp sign, while the bass clef staff has a bass clef and a sharp sign. The score consists of two measures. In the first measure, the treble clef staff plays a half note and the bass clef staff plays a half note. In the second measure, the treble clef staff plays a half note and the bass clef staff plays a half note. The final interval structure is highlighted by a large oval encompassing the notes in the second measure.

Exemplo 101 – Agregado final de *Madonna of Winter And Spring*

O último andamento de *Madonna of winter and spring* apresenta-se então como o clímax estrutural de toda a obra, pois reúne todos os recursos harmônicos, tímbricos e de difusão espacial apresentados nos três andamentos anteriores. Por essas razões apresenta-se como a definição da importância da noção de ambiguidade de Harvey, pois em *Mary* assiste-se a um discurso melódico afirmativo de identidade e que foi a base da estrutura de *Conflict*, ao

mesmo tempo que a exposição temática se transforma em espectros de sons das melodias principais do andamento, que no primeiro momento interrompia e sustentava o discurso musical, abrangendo secções de estatismo que servem para ‘glorificar’ a imagem da *madonna*, tal como reapresenta a ‘hibernação’ vivida no terceiro andamento e ao contrário de todo o movimento descendente do segundo, espiritualizando toda a musicalidade em torno de um espaço físico, cuja difusão é usada em todo o seu esplendor.

A obra fecha desta forma todas as questões musicais e espirituais levantadas, realizando mesmo uma fusão entre os dois mundos, realçado pela associação de elementos das melodias G e Z, a primeira representativa do discurso terrestre do primeiro andamento e a segunda pertencente a uma nova ‘corrente’, que no início caminha de forma paralela, marcando esporadicamente a sua existência no seio de um discurso representativo de um sem número de acções rotineiras que se sucedem em catadupa a uma velocidade vertiginosa. Esta melodia, bem como as outras duas que constituem este ciclo paralelo (Y e Y+Z), tornam-se então resplandecentes que, como uma onda de força e luz³⁶, unificam as duas dimensões musicais – a instrumental, “percebida pela qualidade sensual física, a qual nós entendemos como vinda de uma fonte conhecida, como por exemplo violinos, trompete com surdina, etc”, e a criada pela difusão espacial, cuja “qualidade de construção nos leva à qualificação das melodias, contornos, formas.”(Harvey; 1986a: 85). Pela particularidade de usar em todo o seu esplendor a difusão do som no espaço físico, *Mary* conduz a uma “espiritualização do edifício, com seres musicais imaginários e espíritos invisíveis” (ibidem) transportando a mente para um ‘ultra-espaço’ que segundo o compositor apenas se atinge no estado mais profundo da meditação.

³⁶ Referência ao título da obra de Luigi Nono, para soprano, piano, orquestra e fita magnética, de 1971-72, sobre um texto do revolucionário argentino Julio Huasi. A sua referência é meramente metafórica, não se pretendendo estabelecer nenhuma comparação entre as suas obras.

5. Conclusões – Reflexões após a composição

No prefácio ao seu livro *In quest of Spirit – thoughts on Music* (1999; xvi), Jonathan Harvey afirma que compôr é uma parte da tentativa de viver uma vida realizada, não concebendo a composição como um meio de atingir um futuro pior, promover divisões, forças egoísticas, ou escolher uma estética pessimista. A sua procura assenta na perseguição de um “futuro no qual o mais profundo nível de personalidade conhecida pelos seres humanos, o mais radiante, reside para além das palavras, e é encorajado pela música a manifestar-se”(ibidem), isto é, a espiritualidade. A música é então um meio para chegar a uma espiritualidade mais profunda, aquela onde se revela a felicidade permatente. Mas como entender uma obra musical enquanto representação de um caminho para essa transcendência? O que faz com que determinada obra seja considerada como espiritual? Será necessário uma qualquer referência extra musical religiosa para que uma criação musical seja enquadrada no domínio da transcendência?

Jonathan Harvey responde a estas questões dizendo que “a música pode ou não ser explicitamente espiritual (como no caso de uma missa), mas a experiência é necessariamente ligada ao sujeito, e qualquer um é livre de classificar qualquer música como espiritual” (Harvey; 1999: 82). O conceito é no entanto a base de toda a expressão musical do compositor, pois apesar da maior parte das suas obras fazerem referências explícitas a temáticas ligadas ao domínio do religioso, seja ele ocidental ou oriental, a sua afirmação enquanto objecto do espírito é concretizada pelos próprios conceitos musicais usados. O primeiro deles é a Unidade, elemento base da ciência musical que atravessa todas as correntes éticas e estéticas, mesmo quando o discurso é fragmentado como na forma momento ou em obras dominadas pela aleatoriedade – é a Unidade que dá sentido ao discurso musical, sendo a sua experiência a própria espiritualidade (ibidem).

Foi no entanto já reafirmado que é pela expressão do maior grau de ambiguidade que melhor se representa a Unidade, e nesta constatação reside entre outras coisas a diferença de pensamentos e experiências em relação ao

espírito. Apesar das culturas ocidentais e orientais exprimirem linhas condutoras diferentes no que diz respeito ao universo da transcendência, a morte é para ambos a passagem para a felicidade total – se no cristianismo ela representa a ‘porta’ para a vida eterna, sendo o sujeito confrontado com os problemas vividos na terra, no budismo zen a morte é um estado de passagem que expõe o espírito aos problemas das vivências anterior e posterior, numa direcção em que a reencarnação será por isso mais ‘espiritual’ que a antecedente (Harvey; 1999: 83). O compositor representa a união destas vertentes em *Madonna*, onde tenta fundir a imagem de paz associada à ‘Virgem Maria’, com a mesma calma interior que se obtém pelo recurso à meditação profunda. Se cada uma destas tendências se afirma como uma Unidade, são ambas ambíguas no todo espiritual, pois são partes de uma mesma transcendência e a sua soma não é idêntica ao Todo, assim como o Todo não é a soma de todas as expressões transcendentais, pois está para além de todas as convenções criadas por sociedades que em si mesmo são partes que não formam um Todo, uma vez que o homem é mais do que “a união de corpo e mente” (Harvey; 1999: 84). Assim o é também na música, uma vez que as notas pertencem a várias tonalidades em simultâneo, dependendo do nível de audição de cada uma, fazem ao mesmo tempo parte de um todo ouvido em simultâneo, harmonia e de uma linha melódica criada pela sucessão dos mesmos sons.

Neste sentido, a Música é a expressão do espírito, desde a mais simples consideração de que causa sensações diferentes a quem a ouve, que não passam de construções criadas pelas formas de pensamento dos ouvintes e que atribuem realidade à projecção sonora (Harvey; 1999: 84), até à sua própria expressão enquanto unidade e parte de um universo, cujo grau de ambiguidade transmitida reflecte a grandiosidade dessa projecção. Dessa forma, para Harvey a música é espiritual *per se*, uma representação de um caminho capaz de elevar as consciências a domínios superiores ao próprio ego, o qual só é criado pela própria arte.

É sobre este prisma que a abordagem à obra de Jonathan Harvey deve ser feita, sobretudo a partir da década de 70. Não se trata de considerar que o compositor abandona todos os desenvolvimentos que vinha realizando em torno da técnica serial, nem tão pouco que deixa para trás todo o seu pensamento em

prol de um desenvolvimento musical para o futuro, para se dedicar à uma escrita que assenta em elementos dificilmente compreendidos por quem estuda teoria musical, porque são do domínio do dogma. Pode-se então dizer que Harvey se situa em simultâneo na linha da frente da vanguarda musical, desenvolvendo linguagens que podem servir para a compreensão futura, bem ao estilo dos modernistas por ele admirados (particularmente Stockhausen), mas não renega a todas as técnicas que possam atrair o ouvinte para uma percepção total do fenómeno sonoro e com isso do elemento da transcendência nele presente.

A sua posição enquanto 'modernista' é apresentada na forma como funde numa linguagem única variadíssimas técnicas entretanto desenvolvidas. Do serialismo de Darmstad, o compositor concretiza em *Madonna* uma abordagem expandida, fruto do uso do conceito da sequência organizada do ponto de vista intervalar, mas que em vez de assentar em alturas basea-se em melodias - tal não é mais do que uma expansão do domínio da organização criativa para elementos mais complexos, de definição menos facilitada do ponto de vista científico, mas de mais fácil compreensão para o público que a ouve. Desta forma, Harvey não tem qualquer receio que o associem a algumas tendências utilizadas por compositores denominados de 'pós-modernistas', pelo facto de reabilitar para o discurso da música do século XX o conceito de condução temática. Aliás, é o próprio que afirma sentir algum desafio em retornar a uma linguagem considerada 'morta' e 'tabu' por todos os compositores da vanguarda.

No entanto, a reinterpretação de conceitos estilísticos e sua consequente fusão numa linguagem própria, que evita que o acorremem a uma determinada escola composicional³⁷, continua a verificar-se cada vez que abordamos outras técnicas de criação musical decorrentes das investigações do último quartel do segundo milénio. Nesse sentido, se a melodia é a extrapolação do domínio da altura no conceito serial, o mesmo acontece na direcção oposta, do maior para o mais pequeno, através do trabalho com o espectro sonoro. A partir da triologia *Inner Light*, o compositor vira o seu ponto de partida composicional para o interior do som, sem que no entanto abandone a base do seu discurso musical

³⁷ Não se pode esquecer que Jonathan Harvey mantém um percurso que o liga directamente a Stockhausen, não só pelo desenvolvimento da linguagem musical mas também pela necessidade de passar para o domínio da música elementos da transcendência, tudo em função de uma ligação profunda à cultura e religiosidade orientais

anterior. Trata-se antes de tirar proveito dos desenvolvimentos tecnológicos relacionados com a análise do fenómeno sonoro e usa-los em função da linguagem intervalar anterior. No caso particular de *Madonna*, o compositor assume que o ponto de partida para a elaboração das estruturas melódicas e harmónicas se situa no domínio do espectro, não pelo estudo particular do comportamento de determinado som, como no caso de *Mortuos Plango, Vivos Voco*, nem como elemento estruturante da forma global da obra, como o fazem os 'espectralistas'. A adopção dos conceitos realçados no interior do som servem antes para ser usados enquanto elementos formadores de uma harmonia, que parte do interior para o exterior do fenómeno sonoro, para, pelas relações intervalares resultantes, realizar o caminho inverso, de fora para dentro. A análise a todos os materiais sonoros envolvidos no processo de criação da obra faz com que se constate, que os intervalos estruturantes das melodias e harmonias 'transpiram' uma evolução por entre os principais elementos (que mais facilmente são perceptíveis ao ouvido humano) de uma qualquer série de harmónicos de um som complexo.

É neste sentido que surge a organização em torno dos espaços harmónicos: sequências de alturas não transponíveis, que se organizam de forma simétrica em torno de um eixo central, dispendo-se o conjunto no sentido ascendente. Em si os espaços transparecem de imediato relações com o 'desenho' de uma série de harmónicos, mas a união destas organizações intervalares com as respectivas séries naturais resultantes da execução de cada uma das alturas usadas, levam ao principal conceito harmónico do compositor: o baixo no centro. Não se trata de usar o termo 'baixo' para definir a nota mais grave³⁸, mas antes a importância que se atribui à palavra no contexto da organização tonal: assim como a harmonia tonal é estruturada a partir do baixo, a tónica da escala, definindo o estado do acorde e a progressão por outras tonalidades, mas que por ser o 'primeiro baixo' faz com que todo o discurso volte a si, também o eixo de simetria condiciona todas as relações intervalares que o circundam, funcionando como um centro gravítico à volta do qual se desenham órbitas sonoras. No entanto, cada um desses novos 'corpos celestes' é em si um 'baixo' fundamental de uma série de

³⁸ Essa interpretação errática de imediato por terra a percepção do conceito, pois a nota mais grave de cada um dos espaços harmónicos não se situa ao centro, e apenas existe em função da sua relação com o eixo de simetria central.

harmónicos que se desenha cada vez que é executado por um determinado instrumento. Então, se o intervalo que essa fundamental produz com o eixo de simetria central é também relacionado com a série natural, então todo o espectro desse som surge em função do verdadeiro 'baixo' do todo harmónico: o eixo central de simetria.

Reflectem-se assim diferentes direcções do pensamento do compositor, mas que se fundem nos extremos em elementos idênticos aos iniciais. Dessa forma, pode-se pensar numa adopção do princípio apenas teórico e não matemático da Teoria dos Fractais de Benôit Mandelbrot, apenas no sentido de que em cada ponto interno de uma estrutura existe uma nova dimensão idêntica à externa. A própria filosofia oriental Zen se assemelha a esse conceito, pelo que ambas as questões essenciais podem ser fundidas na mesma base. No entanto, a relação com as teorias matemáticas podem ainda ser verificadas com a utilização da Teoria das probabilidades de Xenakis, que Harvey utiliza para obter uma comparação entre o grau de proximidade e afastamento entre as diferentes melodias, o que faz com que se revele uma estrutura intervalar geral.

Pode-se por isso afirmar que o compositor cria um novo conceito de timbre, resultado da união entre o intervalicismo instrumental e o atomicismo da electrónica, que serve de base à geração da sua própria linguagem harmónica, melódica e até rítmica e se transforma num elemento inicial para a elaboração da obra (como a série dodecafónica o era para Schoenberg). Esse novo timbre confunde-se no domínio científico com a própria harmonia, separando-se nalgumas secções de *Madonna* com o objectivo de ele próprio ganhar asas e conduzir o Todo musical (veja-se o caso de todo o segundo andamento).

Não faria sentido que estas abordagens fossem retiradas do contexto em que o compositor as insere: a ambiguidade como elemento representativo máximo da espiritualidade, capaz de juntar o Um e o Todo. Assim, a obra de Jonathan Harvey, nomeadamente *Madonna of winter and spring*, transporta estas noções para o domínio da composição e expressão musical, tomando-as como base para todos os princípios sobre os quais assenta o processo criativo. Eles revelam-se assim nos três domínios estudados ao longo da presente dissertação, harmonia, timbre e espaço, e como tal todos os três são unidos em torno do mesmo objectivo: a expressão do Todo que é estritamente espiritual, ou não fosse intenção do

compositor a representação formal da meditação. No entanto, a primeira constatação a fazer-se é que, se por um lado harmonia e timbre se auto-relacionam na construção do discurso musical, por outro o espaço é o elemento que serve para realçar as relações harmónicas e ou tímbricas, sobretudo no 'acto' de as transportar dos campos de análise puramente musical para os reportar em direcção às questões do espírito. Não se trata de uma forma de cosmética musical, como alguns autores classificam a difusão espacial do som (Harvey; 1986a: 79), nem tão pouco os fenómenos resultantes da disposição dos altifalantes e instrumentos pela sala se tornam base na construção dos elementos harmónicos ou tímbricos estruturantes da obra. A difusão espacial apresenta essencialmente duas funções mencionadas na análise à peça: a primeira a de realce de determinado elemento harmónico no seio de um discurso puramente tímbrico; a segunda a construção de texturas tímbricas que criam 'auras' sobre o discurso puramente harmónico.

Não se pode por isto referenciar o uso do espaço físico em Jonathan Harvey como um factor fundamental na organização do material puramente musical da obra, pois as condições acústicas da sala não são em nenhuma altura envolvidas no processo criativo. Contudo, o objectivo do compositor é criar os tipos de difusão sonora que pretende para que a sua 'mensagem' passe. Neste sentido, o uso de reverberação artificial cria novas sonoridades em conjunto com as informações que a sala de espectáculos proporciona, tornando-se em mais um elemento do domínio do timbre, e principalmente da mente. Não se trata de criar para um acusmónium, distribuindo a orquestra e os altifalantes pela sala para que o som provenha de todas as direcções, nem tão pouco de tentar envolver o público no centro da actividade musical. O espectáculo de magia criado pela electrónica ao vivo e em tempo real a que se refere, juntamente com a distribuição pelos oito canais da sala usados em *Madonna*, servem para envolver a mente do ouvinte no fenómeno espiritual, tentando fazer com que este abandone as concepções com que entrou e se deixe levar para o domínio da transcendência. Assim, dos três elementos em estudo na presente dissertação, a distribuição do som pelo espaço físico apresenta-se como fundamental para relacionar a obra com conceitos extra-musicais, tentando elevar os outros, harmonia e timbre, para um patamar superior ao da vivência humana.

É sobre estes princípios que assenta uma fusão no discurso entre os dois domínios, que mantendo a sua identidade pela separação dos seus universos nos altifalantes, os une no mesmo momento temporal – é a representação de uma Unidade, que o é espiritualmente, que vai mais além da soma dos dois elementos harmónico e tímbrico. Esta ambiguidade é ainda realçada ao longo dos andamentos, pois se é em *Conflict* que tais papeis se definem, em *Descent* e *Depths* afirmam-se como individualidades sobre o timbre e harmonia, respectivamente, para em *Mary* se conjugarem definitivamente e irem mais além, sobretudo pelo recurso à reverberação artificial, que mais do que a emissão dos dois elementos simultâneos, resultam na criação de novos espaços físicos e sobretudo psíquicos – é a representação dessa nova unidade, criada na ambigua afirmação das suas partes mas que é maior que a soma destas. A este elemento não pode ser dissociada a disposição dos dois circuitos de altifalantes, pois ao estarem sobrepostos verticalmente, permitem ao compositor criar dois universos distintos (o inferior mais próximo da ‘terrenidade’ do ego dos ouvintes, o superior numa dimensão que se aproxima dos ‘corpos celestes’), utilizados quase sempre em separado ao longo dos primeiros andamentos para se fundirem em movimentações entre eles, representando ou a ‘descida’ de determinado elemento associado à transcendência (como é o caso da melodia Z), ou a ascensão de outro a essa nova dimensão (no caso a melodia G) expandindo com ele a percepção puramente musical para a espiritual.

Não é só pelo espaço físico que o compositor pretende construir um discurso dialético em direcção ao espírito. Os princípios de harmonia assentam em dois pilares que o mesmo transporta do domínio da transcendência: a ambiguidade criada pela identidade de melodias simples e complexas que completam as duas correntes de melodias; a sua estruturação em torno de um eixo de simetria central representativo da omnidireccionalidade do discurso. Ambos assentam as suas bases em ambiguidade com o conceito de timbre e reflectem isso ao longo de toda a obra. O conceito de baixo ao centro é criado precisamente pelas características de vivência interna de cada som (o seu espectro) que com outros produzem uma sequência de intervalos, também eles escolhidos como os representativos da natureza interna de um determinado elemento sonoro, neste caso Dó. No entanto, este não se transforma no baixo fictício da obra, o que

quebraria toda a teoria do compositor, pois a representação dos intervalos a ele retirados não obedecem à estrutura dos princípios da série natural – dessa forma os elementos seriam sempre na sequência ascendente de maiores para mais pequenos e não intercalados como se apresentam na criação dos espaços harmónicos. Este mesmo conceito é ambíguo, pois a sua audição ao longo de determinado período de tempo permite a sua identificação como unidade geradora de determinadas melodias e agregados verticalizados, cuja fusão se concretiza quer pela simultaneidade de espaços harmónicos, como na própria estruturação do sétimo que representa mais do que a junção dos elementos intervalares dos seis espaços anteriores, sem que no entanto se concretize ou se apresente apenas como a escala cromática completa.

Se o espectro define o timbre de determinado som emitido, então é fácil constatar que por detrás da elaboração harmónica está um conceito tímbrico. No entanto, foi várias vezes realçado que não se trata de uma estética pertencente ao domínio do spectralismo, mas antes um aproveitamento do conceito de vivência interna do som, assumindo cada elemento uma individualidade na construção do todo que é o som ouvido. Ao longo da obra o compositor destaca estes elementos, quer pela utilização da orquestra como pelo recurso à electrónica. Este espelho da realidade instrumental, que reflecte no entanto uma imagem mais completa do que a emitida, como diz o compositor, surge precisamente no sentido de demonstrar a fusão e fissão entre ambos os universos, quer pela integração do som dos sintetizadores como instrumentos de orquestra, como da sua separação, juntamente com a modulação em anel, para a criação de situações tímbricas resultantes do discurso harmónico instrumental e vice-versa. Dois dos melhores exemplos desta relação são: no segundo andamento onde os sintetizadores entram em fusão com os violinos, para se separarem pela difusão espacial e voltarem à orquestra com a execução do mesmo acorde pelos clarinetes; no primeiro andamento e noutras situações semelhantes do quarto, piano, harpa e vibrafone executam um discurso tímbrico sobre elementos harmónicos das cordas e madeiras, que se afastam da orquestra criando uma nova imagem pelo recurso à modulação em anel difundida pelos altifalantes da sala.

Para além disso, o conceito de criação harmónica com o baixo no centro realça também um estatismo evidenciado no terceiro andamento, num discurso

claramente tímbrico, com apenas reminiscências das melodias de *Conflict* (numa nova criação de ambiguidade), que congela o desenvolvimento musical em torno dos dois últimos elementos do segundo andamento. Assim, ao elaborar uma sequência de sete espaços harmónicos cujas alturas ‘pairam’ em torno deste eixo, sem que sejam passíveis de ser transpostos a outras oitavas que não as inicialmente propostas, o compositor faz com que toda a harmonia fique ‘presa’ a estas normas sem possível evolução, compressão ou expansão que não as inerentes à mudança de campo harmónico. Este princípio vai de novo ao encontro da ambiguidade das diversas dimensões de unidade e parte, pois ao subdividirmos a unidade nas suas partes e estas noutras partes, o que encontramos é o vazio, porque as suas relações são infinitas e não retrogradáveis em relação ao Todo (Harvey; 1999: 84).

O estatismo e o silêncio representam nesta obra específica a morte do ponto de vista do budismo Zen, pois funcionam como o momento de libertação da consciência das normas e convenções e a preparação para o Yang, ou felicidade plena, que reside no estado mais profundo da meditação e onde a paz e a beleza são totais, como os representados em *Mary*.

Madonna of winter and spring assemelha-se também à própria evolução de Jonathan Harvey enquanto Homem e compositor, pois após um sem número de influências e referências musicais e religiosas, que se vão sucedendo ao longo da sua vida e que podemos associar aos elementos harmónicos e tímbricos, respectivamente, que se vão fundindo e fissionando como em *Conflict*, reflectindo já os elementos sobre os quais de apoiará de forma mais firme, no caso Rudolf Stein e Karlheinz Stockausen. São os elementos do ‘acorde aumentado’ do segundo andamento que o transportarão a um estado de hibernação dedicada às filosofias orientais, em *Dephts*, que finalmente se enquadram no espírito e concepção do budismo zen, onde encontra a paz e a luz do espírito pela meditação - *Mary*.

Esta comparação em si ambígua e estática, não pretende conduzir o texto para o seu final, mas antes criar o retrato de um Homem que enquanto criador reflecte a quem o encontra a tranquilidade que incute no seu discurso musical e verbal. É óbvio que o acto de compor resulta da associação de ideias que surgem em catadupa e sobre as quais se necessita de esperar o momento certo para

escolher aquela que se adequa à situação. No entanto para Harvey este não é um momento de sofrimento ou stress, mas antes a concretização de mais um passo num caminho que o conduz para a transcendência e para eternidade, seja pela vivência actual como daquela que ficará, quando confrontar as suas vivências de agora com as da vida que se segue. Tal como o próprio o afirma, o compositor será então “inseparável do universo”, um meio pelo qual o universo individualmente se expressa (Harvey; 1999: 85). Conceito muito ambíguo? Então segundo os seus princípios a sua obra será imensamente grande.

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Filosofia da nova música*, Rio de Janeiro, Editora Perspectiva, **1992**

Aiello, Rita (edited by), **Sloboda**, John A., *Musical Perceptions*, Oxford University Press, **1994**

Alvarez, Geoffrey, *Jonathan Harvey; Tombeau de Messiaen*, Tempo, a quarterly review of modern music, no. 211, **2000**

Barriere, Jean-Baptiste (dir.), *Le timbre – Métaphore pour la composition*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, **1991**

Bayle, Laurent (dir. Publ), *Espaces, Les Cahiers de l'ircam, Recherche et Musique*, no.5, Paris, Ircam, **1994**

Battier, Marc, *Advaya [de] Jonathan Harvey: cahier de exploitation*, 3^aed, Paris, Ircam, **2001**

Bosseur, Dominique e Jean-Yves, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, **1993**

Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Minerve, **1996**

Brindle, Reginald Smith, *The New Music – the avant-garde since 1945*, second edition, Oxford university Press, Oxford, **1987**

Dufourt, Hugues, *L'instrument philosophe*, in, *Instruments –les Cahiers de l'IRCAM, Recherche et Musique*, Centre Georges Pompidou, Paris, **1995**

Genevois, Hugues, **Vivo**, Raphaël, *Les Nouveaux gestes de la musique*, Éditions Parenthèses, Marseille, **1999**

Griffiths, Paul, *Tree Works by Jonathan Harvey: the electronic mirror*, Contemporary Music Review, vol.1, **1984**

Harvey, Jonathan, *The Music of Stockausen*, Faber & Faber, London, **1975**

Harvey, Jonathan, *In quest of spirit: the musical thought of Jonathan Harvey*, University of California Press, **1999a**

Harvey, Jonathan, *Music and Inspiration*, Londres, Faber & Faber, London, **1999b**

Harvey, Jonathan, *Heart to heart*, Perspectives of new music, Vol.11, no.2, **1973**

Harvey, Jonathan, *Reflection after composing*, Contemporary Music, vol.1, part 1, Outubro, **1984**

Harvey, Jonathan, *New directions: a manifesto*, Soundings, no.11, Winter 1993-4, Rotledge **1992**

Harvey, Jonathan & **Vandenheede**, Jan *Identity and ambiguity: the construction and use of timbral translations and Hybrids*, in proceedings of the ICMC Vancouver, San Francisco Computer Music Association, **1985**

Harvey, Jonathan, *Passion et resurrection, a liturgical drama*, Londres, Faber Music, **1981**

Harvey, Jonathan, *Music and Mysticism(II)*, Contemporary Music Review, vol.14, parte 3-4, Amsterdam, **1996**

Harvey, Jonathan, *About Madonna of Winter and Spring*, Musical Times, August **1986a**

Harvey, Jonathan, *Madonna of Winter and Spring*, (score), Faber Music, London, **1986b**

Harvey, Jonathan, *The Mirror of Ambiguity*, in, *The Language of Electroacoustic Music*, Simon Emmerson dir., MacMillan Editor, London, **1986c**

Harvey, Jonathan, *The Metaphysics of Live Electronics*, Contemporary Music Review, vol.18, part 3, **1999c**

Harvey, Jonathan, Tucker, Michael, Steer, Maxwell, Contemporary Music Review, vol.14, parts 3-4, **1990**

Lorrain, Denis, *Bhakti [de] Jonathan Harvey: cahier d'exploitation*, Paris, Ircam, **1982**

Maconie, Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Marion Boyars, London, **1976**

Manning, Peter, *Electronic & Computer Music*, second edition, Clarendon Press, Oxford, **1993**

Nattiez, Jean-Jaques, *Comment raconter le XX siècle*, in, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, **2003**

Pablo, Luis de, *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, Paris, Press de la Université de Paris-Sourbonne, **1996**

Pasticci, Susanna, *Musique Religieuse et spiritualité*, in, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, **2003**

Reverdy, Michèle, *Opération "zig-zag" [programme de la manifestation]*, Paris, Ircam, **1983**

Roads, Curtis, *The Computer Music Tutorial*, MIT Press, Massachussets, **1996**

Scruton, R., *The aesthetics of music*, Oxford University Press, **1997**

Simpson, Robert, *More Reflections*, Tempo, n°144, Março, **1983**

Smith, Pamela, *Towards the spiritual – the electroacoustic music of Jonathan Harvey*, Contact – A Journal of Contemporary Music, n°34, (Autumn), **1989**

Solomos, Markis, *L'intensité du son – notes croisées sur Jonathan Harvey et Gerard Grisey*, Résonance, no.13, Peter Szendy (redacteur en Chef), mars **1998**

Stravinsky, Igor, *Poética da Música*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, **1982**

Vandenheede, Jan, *Ritual melodies de Jonathan Harvey*, Interface, vol.21, **1992**

Warnaby, John, *First Performances – Madonna of Winter and Spring*, Tempo – n°159, Dezembro, **1986**

Warnaby, John, *Jonathan Harvey*, London, Faber Music, **1993**

Wessel, David L., *Timbre Space as a Musical Control Structure*, Rapports
Ircam, Ircam Paris, **1979**

Whitall, Arnold, *Jonathan Harvey*, Paris, L'Harmattan – Ircam, **2000**

202142
2-5-06