

Centricidade como Determinante Composicional

Pedro Kröger

No desenvolvimento da música deste século inúmeros materiais e procedimentos foram criados, abandonados e recriados para dar coerência à música e exprimir o intuito do compositor. Mas com tal pluralidade de meios, como os compositores os conectavam em uma mesma composição? Muitos utilizaram-se das formas "clássicas", como o próprio Schönberg; outros como Stockhausen e Boulez usaram seu conceito pessoal de forma. Uma das tentativas foi a de aliar o relacionamento tonal entre as partes da composição com os novos acordes e sonoridades surgidas então. À esse processo de uso de centros "tonais" em materiais não-tonais (e até mesmo atonais) chama-se centricidade.

Como esclarece Joseph Straus: "Porque uma peça não é tonal, contudo, isso não significa que não podem haver centros de notas ou classes de notas"¹. Assim, os centros de uma peça podem estar definidos por notas isoladas ou mesmo grupo de notas. Até a ausência de uma nota pode referenciá-la como centro.

Um outro termo para centricidade seria polarização, proposto na década de 60 por Edmond Costère. Sua teoria reza que o ouvido possui uma *escuta seletiva*, e que existe um fenômeno acústico (a série harmônica) que atrai e repele certas notas. Na Figura 1 podemos ver os graus de polaridades, segundo Costère², tomando a nota dó como referência.

¹ Joseph Straus. *Introduction to Post-tonal Theory*. 1990.

² Citado em Florivaldo Menezes, *Apoteose de Schoenberg*, 1987.

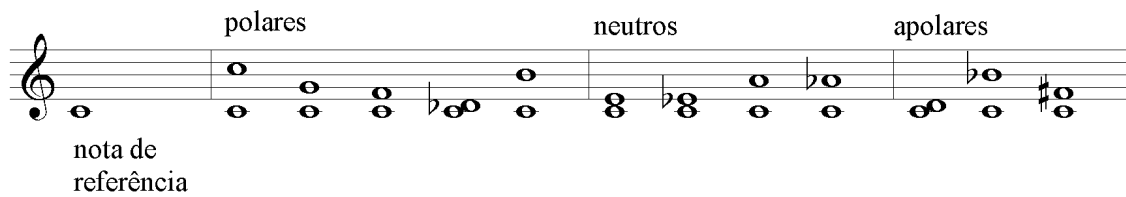


Figura 1

Um centro pode ser definido basicamente de duas maneiras: pela polarização de apenas uma nota, ou por cadência de acordes.

A primeira maneira pode ser enfatizada pela repetição ou acentuação da nota, como na *Sequenza VII per Oboe*, de Luciano Berio, onde a nota si é enfaticamente reiterada. A estrutura formal da peça é relativamente simples, a primeira seção contém a nota si polarizada, a segunda polariza diversas notas, e finalmente a última retorna a polarizar a nota si, porém não tão enfaticamente como no início. Até a cadência final sugere um movimento de dominante-tônica.

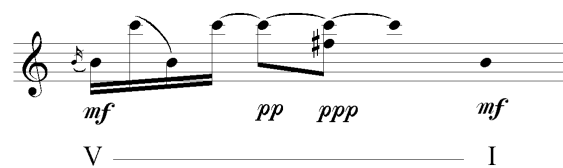


Figura 2

A Segunda maneira, por cadências de acordes semelhantes ao tonalismo (com movimentos ascendente de sensível e descendente do baixo, por exemplo):

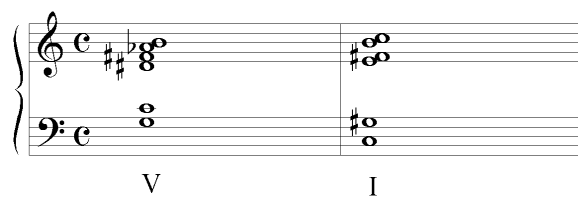


Figura 3

Dos compositores deste século, sem dúvida alguma destaca-se a figura de Arnold Schönberg como um dos maiores preocupados com a questão harmônica na música moderna. Contudo, seus escritos não deixam muitas pistas sobre o pensamento vertical

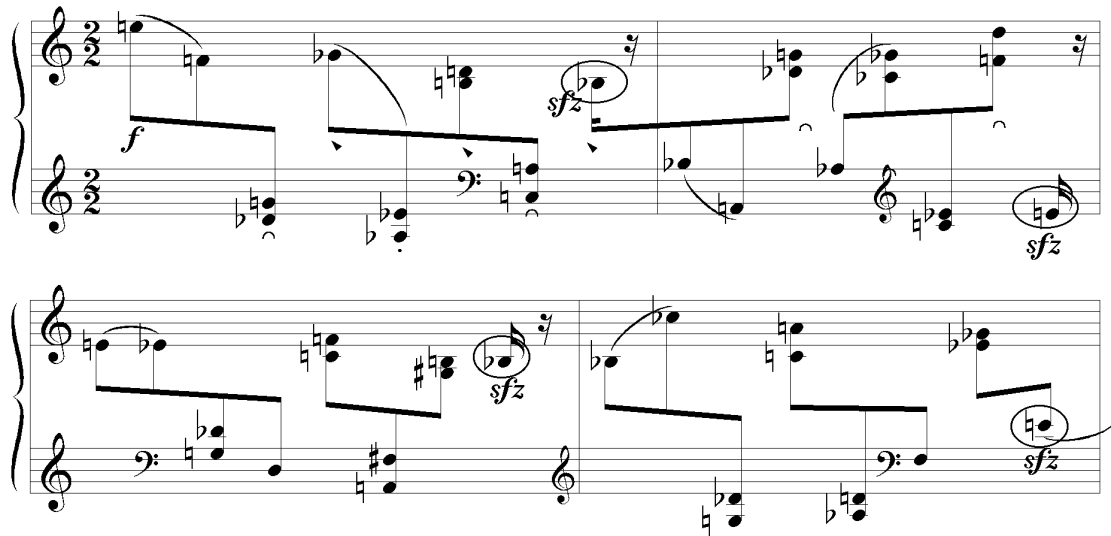


Figura 5

Outro compositor do início deste século a se preocupar com as relações harmônicas de suas músicas não-tonais foi Bela Bartok. Como mostra Erno Lendvai⁸: “pela análise de suas composições, seu sistema de eixo pode primariamente mostrar que possui as propriedades essenciais da harmonia clássica”. Dentre elas ele enumera as afinidades dos quartos e quintos graus, o relacionamento das tonalidades relativas, e a tensão oposta da dominante e subdominante.

Podemos encontrar ainda em diversos compositores o uso da centricidade, seja pela herança tonal, seja pelo desejo de criar amarras estruturais para sua música, como Stravinsky, Boulez, Elliott Carter, e muitos outros.

Notadamente no Brasil, muitos compositores têm-se utilizado da centricidade de maneira mais ou menos evidente.

Dentre eles, Ricardo Tacuchian, chega a propor um sistema musical, denominado Sistema-T. Um sistema completo baseado em uma escala, a Escala-T (como visto na Figura 6), que abrange possibilidades tonais, modais, seriais, e cordais (com o acorde-T).

⁸ Erno Lendvai - *Béla Bartók. An analysis of his music*, 1979.

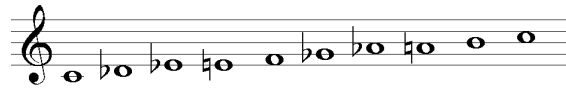


Figura 6

Na Figura 7 encontramos um exemplo musical do compositor, que emprega a escala-T em Dó. É interessante notar a simetria clássica das duas frases, ambas de quatro compassos, iniciando e concluindo em dó.

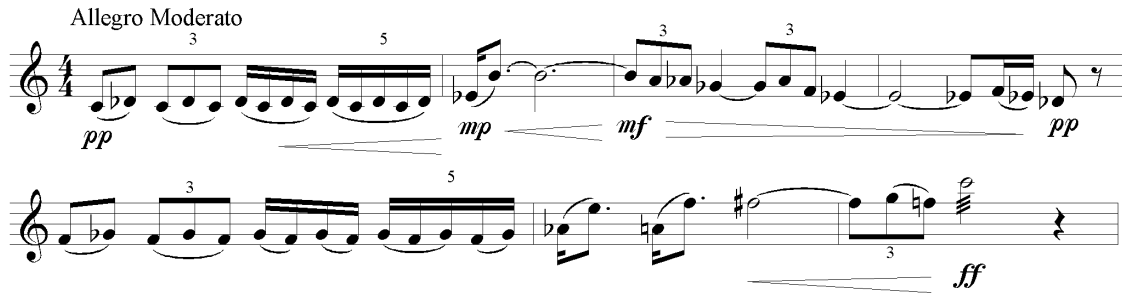


Figura 7

Compositor não menos eclético que Tacuchian, Jamary Oliveira também experimenta incursões explícitas no mundo da centricidade, com seu surpreendente e pós-minimalista *Estudo Polirítmico Mixolídio*, para piano.

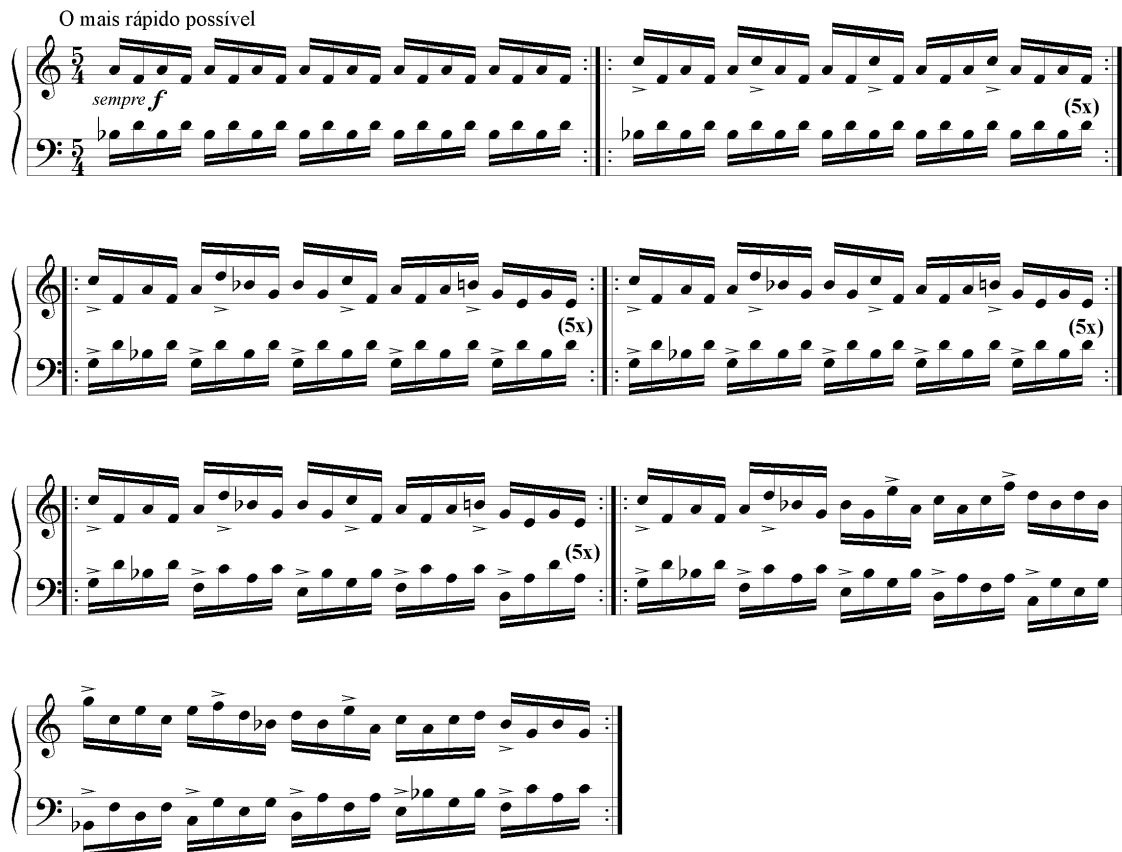


Figura 8

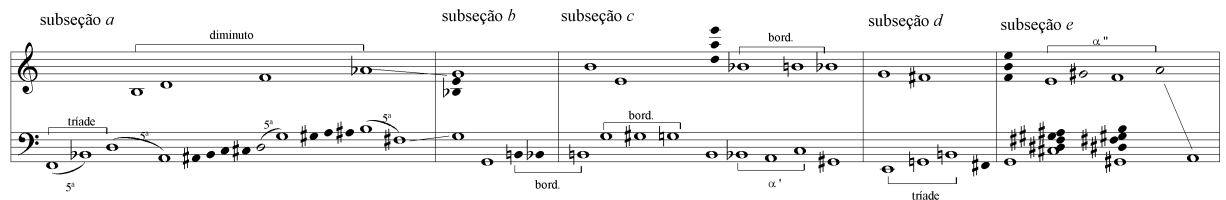
Além da clara utilização do modo mixolídio, que de certa forma tem uma relação com o pensamento escalar do Sistema-T, Jamary acrescenta ao modo o si natural, como clara referência à sensível de dó. E todo o estudo é feito unicamente com essas nove notas.

Uma observação mais detalhada das notas acentuadas no *Estudo* revela-nos o porque do aparentemente dúbio título. Temos na verdade duas melodias, com durações regulares de cinco (mão direita) e quatro (mão esquerda) semicolcheias simultaneamente (Figura 9).



Figura 9

Wellington Gomes tem trabalhado a centricidade de maneira menos explícita. Na sua *Fantasia para Violoncelo* ele faz um inteligente uso de centros aliados ao conteúdo motivico da composição. A redução analítica abaixo mostra um trecho da peça que isto exemplifica. Muitos centros, como aqueles que esboçam uma figura de bordadura, têm uma relação direta com o material mélico apresentado.



Ainda muitos outros compositores brasileiros tem utilizado a centricidade como uma ferramenta composicional, seja para engendrar coerência formal, conectar sonoridades, ou no contexto de algum sistema específico.

Indispensável ao período tonal, a centricidade pode — seja através da polarização de notas, seja pela criação de novos encadeamentos cordais — ajudar a gerar uma grande coerência formal e sonora às composições não-tonais que dela se utilizam.

Encontramos notadamente em composições brasileiras recentes o emprego não escasso desta técnica, a qual acreditamos ser um valioso recurso composicional para a sonoridade do milênio vindouro.

Bibliografia

- Barraud, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. J. J. de Moraes, trad. São paulo: Perspectivas, 1968.
- Boulez, Pierre. *A música hoje*. São paulo: Perspectiva, 1972.
- Cone, Edward T. "Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony", *Perspectives of New Music*, 13/1 (1974): 21-40.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987.
- Costère, Edmond. *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Dika Newlin. "Secret Tonality in Schoenberg's Piano Concert". *Perspective of New Music*. 13/1 (1974): 137-139.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- _____. "Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck". *Musical Quarterly* 71 (1985): 474-499.
- Gomes, Wellington. *Fnatasia para violoncelo e conjunto de câmara*. Salvador: Contexto, s.d.
- Hába, Alois. *Nuevo tratado de armonía*. Ramon Barce, trad. Madrid: Real Musical, 1984.
- Kostka, Stefan e Paine, Dorothy. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 2a. ed. New York: Alfred A Knopf, 1989.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Austin. Texas: [s.e], 1987.
- Krenek, Ernst. *Studi di Contrappunto: Basati sul Sistema Dodecafonico*. Rodolfo Ruech trad. Milano: Edizioni Curci, 1948.
- Leibowitz, René. *Schoenberg*. Willi Corrêa de Oliveira, trad. São paulo: Perspectivas, 1981.
- Lendvai, Erno. *Béla Bartók: An analysis of his music*. London: Kahn & Averill, 1979.
- Menezes, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São paulo: Nova Estela, 1987.
- Oliveira, Jamary. "Introdução e Círculo Místico dos Adolescentes da Sagração da Primavera, Segunda Parte." *Art*, 5 (1982): 13-32.
- Oster, Ernst. "Register and the Large-Scale Connection." *Journal of Music Theory*, 5/1 (abril, 1961): 54-71.

- Paz, Juan Carlos. *Arnold Shönberg: o fim de la era tonal*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Perle, George. *Twelve-tone Tonality*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Perrone, Conceição et alli. *A música de Jamily Oliveira: estudos analíticos*. Porto Alegre: Setor Gráfico do CPG-Música/UFRGS, 1994.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.
- Schoenberg, Arnold. "Problems of Harmony." Adolph Weiss trad. In *Perspectives of New Music*, 11/ 2 (prim.-ver., 1973): 3-23.
- _____. *Fundamentos da Composição Musical*. Organizado por Gerald Strang. Traduzido por Eduardo Seincman. 2a ed. São Paulo: edusp, 1993.
- _____. *Suite für Klavier op. 25*. Viena: Univeral Edition, 1925.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1969
- _____. *Arnonia*. Ramon Barce, trad. Madrid: Real Musical, 1974.
- _____. *Style and Idea*. Berkeley: University California Press, 1975.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, New Jersey:
- Tacuchian, Ricardo. "Fundamentos Teóricos do Sistema-T". *Debates: cadernos do programa de pós-graduação em música* 1 (agosto 1997): 45-68.
- Webern, Anton. *O caminho para a música nova*. trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- Wuorinen, Charles. *Simple Composition*. New York: Longman, 1979.