

# Música: a forma ABA - linguagem e memória

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

"Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness".

T. S. Eliot, "Burnt Norton V", from *Four Quartets*

## RESUMO

A comunicação lingüística baseia-se na memória de um eixo paradigmático de signos de definição aceita, de relação entre significante e significado e sua dupla articulação. "Words move, music moves only in time". Numa comunicação musical, não temos um repertório de signos estabelecido *a priori*, fixo: seu nível paradigmático tem um caráter funcional (puramente sintático) e tão diferente quanto os sistemas em que se baseia. Do ponto de vista de sistemas, nada tem sentido até que seja proposta uma relação de pelo menos dois elementos. Essa relação, estabelecida, pode atingir, através de sentidos diferentes, contextos diferentes. O importante é o modo pelo qual os elementos articulados num texto musical trocam informações entre si, expressando uma estrutura funcional. Numa decodificação musical, é pertinente a segunda articulação. Signos musicais não apontam para um sentido além de sua própria estrutura interna; de outra forma, cairíamos numa armadilha semântica. Convém observar que cada texto musical, veiculando seu próprio código (sempre uma enunciação diferente de uma natureza combinatória de frequências, intensidades, espectros e durações) não pode depender da memória. A memória de uma enunciação que ocorre somente uma vez e pela primeira vez no tempo? Assim, a memória na música — a chave para apreensibilidade mensagística — deve ser fatualizada. Em consequência, há necessidade de repetições: de *variações*, diria um músico. Baseada na necessidade de repetição, encontramos a forma ABA como uma força. O elemento *B*, considerado como suporte para a aceitação do elemento *A* fatualmente memorizado. A repetição é, afinal, a indicação para a compreensibilidade de uma linguagem que "moves only in time". Partindo dessa forma arquetípica, propomos que o elemento *B* (o elemento subsidiário) seja a causa, não somente da repetição, mas da própria natureza da repetição em si: ABA (*A* repetido literalmente); ABA' (*A* submetido a uma variação); ABA (*A* transfigurado).

## ABSTRACT

Verbal language communication is based on the memory of a paradigmatic axis of signs of the accepted definition of the relationship between significant/signified, and its double articulation. "Words move, music moves only in time". In a musical communication, we do not have an *a priori*, fixed, established repertoire of signs: its paradigmatic level is of a functional character (purely syntactic, let us say), and as different as the systems on which it is based. Even

from a systems point of view, nothing is meant until a relation of more than one element is stated and that one established relationship can attain thoroughly different meanings in different contexts. Thus, what is of importance is the mode by which the elements articulated in a musical text exchange information with each other, expressing a functional structure. In a musical decodification, what is pertinent is its second articulation. Musical signs do not point to a meaning beyond their own internal structure; otherwise we would fall into a semantic trap. And what is also of note is that each musical text vehiculating its own code (always a different statement of a combinatory nature of frequencies, intensities, spectres and durations) cannot rely on memory. A memory of a statement that happens only once and for the first time in time? Thus, memory in music — the key for its message comprehension — must be factualized. Hence the necessity of repetitions: of *variations*, says a musician. Based on the necessity of the repetition, we find the form ABA as a force. The B element regarded as supportive for the acceptance of the element A memorized factually. And repetition is, after all, the cue for the comprehensibility of a language that “moves only in time”. Departing from this archetypal form, we propose that the B element (the subsidiary element) be the cause for not only the repetition, but the very nature of the repetition itself: ABA (A being repeated literally); ABA' (A being submitted to a variation); ABA (A being transfigured).

A música se realiza na inexorabilidade do contínuo temporal. Em um momento qualquer deste contínuo, a realidade musical se impõe como medida: um andamento qualquer, fixo; uma série de andamentos justapostos por cortes abruptos; um andamento em movimento (*accelerando-rallentando*), andamentos diversos sobrepostos; mas o tempo não se contrai, não se expande, (não se verga à realização musical) e mais que tudo, jamais retorna.

A linguagem verbal<sup>1</sup>, também um feito acústico-temporal, é compreensível pela emissão de um repertório previamente conhecido de signos, cujos componentes, significante/significado são inseparáveis. O que é decisivo é sua natureza linear, fixa, unívoca de primeira articulação. É óbvio que estamos considerando a generalidade do sistema como um todo e não a particularidade relativa de certos “equivocábulo”. Os elementos distintivos (fonemas) se justapõem unicamente com a finalidade de formarem (pelas combinações), entidades significativas estáveis, formando um eixo paradigmático necessariamente memorizado, *a priori*. A memória intervém como capacidade de reprodução de impressões passadas. A memória é um pré-requisito.

Musicalmente o que é decisivo é a segunda articulação: as possibilidades combinatórias dos elementos distintivos de se agruparem (por justaposições, sobreposições) para a formação de entidades no-

1. “La poésie a pour devoir de faire du langage d'une nation quelques applications parfaites”. (Valery, *Cahier*, vol. II, p. 1.092, Paris: Bibliothèque de Pléiade de NRF, 1974).

vas, não repertoriadas. Pelo menos é desejável do ponto de vista de uma linguagem eminentemente estética; até mesmo tendo-se em vista uma certa proximidade da dupla articulação da linguagem verbal como o sistema tonal. Em um texto musical o repertório se faz conhecer na continuidade irreversível do tempo fluindo. Eis o problema: como tornar compreensível uma proposição que se apresenta pela primeira vez, e que não se enquadra numa categoria simbólica (preexistente)?; que tampouco opera por similaridade (de resto só possível pela instituição de um “programa”)? Ora, estas proposições são indiciais, num sentido muito especial: de uma autoconfiguração sintática. E além, este índice é temporal, depende do tempo decorrido para manifestar sua presença.

Em termos musicais, não podemos depender da virtualidade da memória. Aqui é necessário que a MEMÓRIA se torne factual. Ao nível da linguagem verbal é suficiente uma referência, uma remissão ao memorável; musicalmente é imprescindível que a proposição se repita para que se torne memorável. Ocorre, que pela repetição a proposição pode se comunicar, se tornar inteligível, mas também se esvaziar no banal. Que se evitando a monotonia, não se incorra em justaposição entrópica: informe.

Partindo-se deste enfoque, a forma ABA apresenta uma solução: a informação 1(A) é sucedida por uma nova informação 2(B) que serve de suporte para a repetição da informação memorável A: a memória factualizada. Quando falando de B, nos referimos à idéia de suporte, tentávamos enfatizar o caráter dependente e subsidiário, desta proposição. A se torna inteligível pela repetição, mas não pela banal repetição, e sim pela intercalação de B que tornou a repetição possível, em pleno ganho. Devemos assinalar que B deve ter relacionamento com A em função de um contraste estabelecido. A idéia contrastante B deve propor diferenças, mas se relacionar, através de algum princípio unificador com A, como fator de organicidade. B como elemento contrastante deve ser a causa para a relevância de A: assim como a causalidade de uma DOMINANTE para a consubstanciação de uma TÔNICA. A interação da memória e do contraste como possibilidade de informação, (inteligível), opõe-se à banalidade, que se revela mera repetição, como condição optimal para a comunicação de uma linguagem não simbólica. É considerável ainda que a forma ABA, se revela optimal pela teleogia das funções expressas, por um lado, e, por outro, por sua natureza morfológica: uma sintaxe que se corporifica pelas relações de reciprocidade de seus elementos componentes. Sendo a forma ABA um arquétipo susceptível de ser modulado, variado e veículo de propostas significativamente diversificadas, se qualifica por este caráter abrangente, formativo, como uma protoforma. Uma protoforma essencialmente musical.

Resta-nos ainda uma digressão em torno da viabilidade de “leituras” que propõem encontrar um sentido intrínseco em B (em si mesmo) e não apenas em sua função subsidiária e dependente de A.

Propomos mesmo, que a finalidade expressa na estruturação de B dote-o de uma força capaz de pôr em movimento a definição extrema de A.

### Das funções de B

I. Pensar B como um espelho que permite a reflexão direta de A, portanto, ABA.

Exemplo: *Siciliana* (peça n.º 11) do álbum para a juventude de Schumann.

#### Como proposta temática:

Os oito compassos iniciais (“a”) só diferem de “b” (os oito compassos seguintes) pela tensão harmônica de *Dominante*; mas é suficiente (extraordinariamente eficaz) como idéia contrastante e como proposta efetiva para o retorno literal de “a”:

SICILIANA

A

(X) S—S  
5 up beat

a

11. *Con grazia*  $\text{♩} = 100$  (*non legato*)

b

(X) T

Tr

Tr (D<sup>5</sup>) Tr

Fine

consideremos: *I* — b como agente para a manifestação da cinética de relaxamento/tensão/relaxamento; *II* — b e sua intencionalidade no âmbito da idéia de uma proposição elementar. “Assim possam inquietá-los todas as coisas consideradas habituais...” (Brecht).

*Como proposta morfológica:*

“A” é formado pelo conjunto “aba” analisado acima como proposta temática.

“B” também é uma unidade tripartida: aba (TDT) constituindo-se cada seção de quatro compassos:

Neste caso o contraste tonal diz pouco: Lá na parte A, o lá já estava virtualmente encravado; aqui o que é diverso é que o lá se torna obsessivo. O que lá (A) é suspensão, aqui (B) é obsessão. B como idéia contrastante se formaliza pela conjugação de outras propostas: *I* — pela imposição de outra unidade de compasso (2/4 em oposição a 6/8); *II* — pelo movimento (mais rápido); *III* — pelo ritmo e pela densidade geral; *IV* — pelo caráter: como se Florestan aquiessesse em entrar numa dança de Eusebius; mas findos os doze compassos “Florestan parou e seus lábios se contraíram dolorosamente...”. Eusebius agregou ainda isto:

“A” (*da capo al fine*); “era bem supérfluo, mas seus olhos brilharam de felicidade”.

2. Pensar B como um espelho de certa qualidade que não permita a duplicação direta de A mas uma modificação (de algum modo relevante) do objeto refletido, portanto ABA’.

Exemplo: *Adagio* (segundo movimento da *Sonata* op. 2, n.º 1, de Beethoven.

### Como proposta temática:

a: um período de oito compassos composto de uma variedade de articulações rítmicas e frásicas, apoiadas por um baixo em movimento (vide partitura).

b: a propósito de b, compasso 9, o que primeiro chama a atenção é que praticamente flui de “a”, devido às informações contidas na proposta inicial.

É óbvio que há elementos contrastantes dignos de nota: o influxo de mobilidade (certa aura de um andante) exercido pela densidade do baixo de Alberti; a imobilidade do PEDAL de *Dominante* em oposição ao movimento em “a”) do baixo; a estabilidade temática de “b” devida tanto ao caráter sentencial quanto à definição marcante do pulso. E “b” é veiculado em apenas quatro compassos, sendo os dois finais (11, 12) praticamente uma repetição do modelo inicial.

a’: uma conecção: os oito compassos de “a” são condensados em quatro compassos (de 13 a 16) em “a”:



Considerando-se os compassos de 9 a 12 (b) como antecedente (de uma sentença), os compassos seguintes (de 13 a 16) são o conseqüente (a’); a e b interligam-se no mesmo campo de tessitura (transposição de oitava de a), e por uma figuração de semicolcheia no acompanhamento (como se b se prolongasse a adentro) — portanto conferindo mais razões para a linha de a — à maneira de um desenvolvimento bem conseqüente de b.

Mesmo sendo o caso que presentemente nos ocupa, o mais simples (se comparado a: aba ou abA), uma consciência musical autêntica é capaz de compor soluções de uma força paradigmática.

### Como proposta morfológica:

A: já analisado acima como proposta temática.

B: irrompe no campo da tonalidade relativa e se move direcionalmente para a *Dominante*, o que já confirma o estabelecimento de um contraste.

Em segundo lugar transcrevo a informação contida na sentença do perfil dinâmico de B:



e é notória a estabilidade desta figuração só interrompida no compasso 23 por um novo perfil (e que é imediatamente) seqüenciado:



Segue-se um movimento escalar para a configuração da *Dominante*:



uma clara alusão ao tema inicial de A (a), seqüenciada por uma variação de perfil:



tão importante que pela reexposição (A'), seja como elemento unificador, quer como elemento transformador. Um só compasso (31:T<sup>7</sup> = D<sup>7</sup>) é suficiente para que se dê:

A': "Música: arte de transformações"

Os dois compassos primeiros (32/33) de A' são na verdade A; A' se mostra a partir do compasso 34:



no compasso 36 de forma mais radical:



e a partir deste momento “a idéia de diferenças” é substituída por uma “noção de igualdade” implicada na figuração do acompanhamento”:



ou bem



e pelo elemento transformador:



(b de A)

e (a' de A)



O elemento escalar que antes atingira a *Dominante*, agora (compasso 50) atinge a *Coda*, exatamente a partir de variações dos mesmos elementos.

Não podemos silenciar diante de uma das mais importantes transformações que se dá na *Coda*; aquilo que podemos mostrar não há porque falar:



em relação à transfiguração no compasso 56:



Como *Coda* da análise acrescentamos que a “cadência feminina” se manifesta neste *Adagio* como um princípio unificador de todos os termos: igualdades e diferenças

3. Um **B** que não funcione como espelho, e sim como uma proposta capaz de causar uma transfiguração de **A** em **A**, portando **ABA**.

*Como proposta temática:*

Exemplo: *Noturno* op. 27, n.º 1, de Chopin.

O tempo se dimensiona: é modulado (nos dois primeiros compassos e primeira metade do terceiro) por uma figura de acompanhamento — um modelo — recorrente imutável, movendo-se “perpetually in its stillness” (mesmo apesar de sua adaptabilidade aos encadeamentos harmônicos posteriores).

No terceiro compasso — de modo ambíguo — uma proposição melódica (**a**) periodiforme se instala sobre o fluir da figura de acompanhamento até o compasso 10. O silêncio do décimo compasso é uma suspensão, expectativa e continuação virtual de **a**, imantada pela figura de acompanhamento.

No compasso 11, **b** irrompe forte — um inequívoco **dó** sustenido menor — resolvendo o silêncio do décimo compasso, mas não só; respondendo a toda a “pergunta não respondida” de **a**. **b**, um outro período, é conseqüente de um ato de vontade para o possível retorno de **a**.

**A** (compasso 19) volta sem questionar. Retorna afirmando sua interrogação. **A** não reafirma simplesmente sua indecisão: assim seria **a** e não **A**. Para que **a** não seja **A**, deve ocorrer uma transfiguração. E ocorre sem recorrência à ornamentação, à condensação, à transposição de oitavas, sem modificação da figura de acompanhamento, sem qualquer atributo que pudesse qualificá-la de **a**’. Mais uma voz

se junta para decidir a indecisão e nesse momento se dá a transfiguração: uma melodia acompanhada (a), se transfigura em uma polifonia acompanhada (A). Dois acontecimentos simultâneos: uma polifonia de polifonias. É uma invenção a duas vozes que se assenta sobre a figura de acompanhamento, esta fluindo ainda e para além: mais dois compassos: de suspensão, de imobilidade.

## ZWEI NOTTURNOS

für das Pianoforte

von

**FRIEDRICH CHOPIN.**

Op. 27.

Gräfin Appony gewidmet.

Chopin's Werke.

Band IV. No 7.

*Larghetto. ♩: 42.*

No 1.

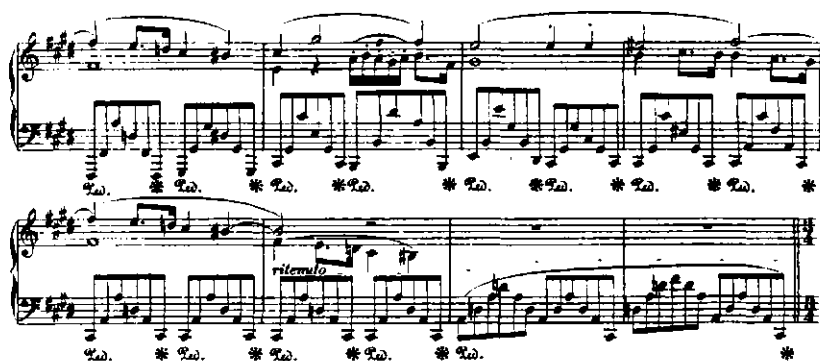
*pp*

*legato*

*tutto voce*

*pp*

*C. IV. 7.*



Como proposta morfológica:

Exemplo: Chopin, *Noturno* op. 48, n.º 1.

No compasso 25, B se instala em plena viabilidade: o tempo (poco più lento), o gesto (uma marcha lenta, solene e intimista), e a tonalidade (câmbio de modo), as qualidades do contraste. Quanto aos elementos unificadores, temos: 1. que uma modulação de tempo já é virtualmente indicada a partir do compasso 23; que a marcha é introduzida pelo elemento conectivo proposto no compasso 24 (quando do abandono do perfil da figura de acompanhamento — sequência de terças); que os acordes da marcha têm liames com os acordes da figura de acompanhamento de A; e, ainda, que a célula rítmica (de colcheia pontuada — semicolcheia) de B rememora o terceiro compasso de A. Assim, e até pelo compasso 38 nenhum obstáculo se oferecerá para o retorno de A, como uma proposta A'; a propósito, examine-se o *Noturno* op. 37, n.º 1, do mesmo autor.

No compasso 39 surpreende-nos uma informação extraordinária:



um motivo implantado, um coeficiente elevado de densidade (agitado) e um cromatismo (tenso). Esta informação, dentro do plano de desenvolvimento traçado até aqui, poderia se colocar como um signo capaz de revestir de uma conotação dramática a marcha — a proposta B. Observe-se que a segunda metade do compasso 39 e até o ataque do compasso seguinte, a “marcha” flui, apesar da epifânica informação. Releve-se ainda que o fato de que, mesmo que a

informação reitere-se insistentemente até o ataque do compasso 42, os pontos de apoio (nítidos) da marcha ainda se mantêm. Mas a partir do compasso 42, os pontos de apoio mantidos, já não se mostram sob o ponto de vista da marcha: é a informação que se institui, plena, utilizando os pontos de apoio apenas como elemento unificador dentro do quadro de B. No compasso 39 é inegável que a informação já apontava para fora dos limites de um B convencional. Como nos situarmos, então? Seria até possível que a partir do compasso 39 uma nova proposta (B') houvesse tomado lugar: e o elemento instável, fugidio, contido na informação, operasse como uma nova proposta contrastante. Se isto acontecera, colocar-se-ia o problema da re-exposição de B. (Dentro de que termos?) Então, ou se trataria de um reflexo de forma ABA dentro de B (b, b', b'/?/), privilegiando B em detrimento de A; ou A funcionaria como introdução. Ambas as alternativas estariam — possivelmente — despropositadas, desproporcionadas, descabidas. Na primeira alternativa, A é uma proposta concreta de importantes figurações (fulgurações) de frequências, intensidades, timbres, durações, silêncios, perfil, e de dimensões, tais que um B que se impusesse em uma situação privilegiada, colocaria em risco a organicidade do conjunto. Quanto à segunda alternativa, A — definitivamente — não se molda sobre dados característicos de uma introdução; um vir-a-ser harmônico; uma certa hesitação; um “dirigir-se para”; uma antecipação de; ou predisposição de um clima propício a. Estas considerações são — reconhecemos — inapropriadas; debatemo-nos para apreendermos o significado da informação surgida no compasso 39! Sem dúvida que estas divagações não estavam no plano do autor das *Baladas*, das *Sonatas*, dos *Scherzi*.

De qualquer forma, temos que a informação do compasso 39, apesar de crescer de dentro para fora da “marcha” (indiciando para além), sobrepujando-a, ainda integra B (e não B'). Não só pelos pontos de apoio já referidos, mas ainda o motivo melódico (mi-ré-mi-fá-mi) exposto na segunda metade do compasso 45 (já tão além dentro da proporção assumida pela “informação”) nos situa dentro de B. Está na informação do compasso 39 e no compromisso com o seu desenvolvimento, a causalidade para a transfiguração de A. A reexposição de A (A) se transfigura através de modulações de: densidade, perfil e caráter (agitado), inscrito no compasso 50: tudo se originando na prerrogativa da informação do compasso 39. Que se ouse experimentar diante de um B tão insólito, um A ou um A'...

# ZWEI NOTTURNOS

für das Pianoforte  
von

## FRIEDRICH CHOPIN.

Op. 48.

Fräulein Laura Duperré gewidmet.

Band IV. N<sup>o</sup> 12.

Chopin's Werke.

**N<sup>o</sup> 1.**

*Lento.*

meszo voce

*p* *f* *len.* *f*

### 25 *Poco piu lento.*

*molto voce* *sempre p*

Musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *pp*, *sempre ff*, *riten.*, and *accel.*. There are also performance markings like *riten.* and *accel.* written above the staves. The page number "96" is visible in the center of the first system.

*doppio movimento*

*pp agitato*

*cresc.*

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and chordal textures. Performance instructions are placed throughout the score: *ten.* (ritardando) appears in the first and second systems, *riten.* (ritardando) is used in the second system, and *dim. rall.* (diminuendo and rallentando) is indicated in the third system. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.