

Meios que justificam fins, ou o papel da representação na análise musical: um estudo sobre duas tracks de EDM

Bruno Angelo,

¹Av. Maria Anunciação Gomes Godoy, n.º1650 – Bagé-RS – CEP: 96413-170

bmangelo@yahoo.com.br

Abstract. *This is an analytical essay on two tracks that might be tagged as “progressive house”, a subgenre of Electronic Dance Music (EDM): Clarity (Zedd) and Silhouettes (Avicii), both released in 2012. Through interpretive observations, the author argues that compositional and analytical implications should be considered regarding the various media and representations on which they are based, focusing attention upon the relationship between musical scores and musical sequencers. In this paper, the starting point is to define which are the interpretive questions concerning analysis of this music, for then to proceed considering the potential technical means for its scrutiny and, finally, to relate these means with the traditional resources of musical analysis. Throughout the paper, especially by its closure, several interpretive aspects are defined from analysis of the tracks, portraying a discussion about epistemological adaptation of musical analysis to the music produced with sequencers. Therefore, in this case, Clarity and Silhouettes are both field for experimentation and source for new inquiries related to music theory, which shall be further developed in forthcoming studies.*

Keywords: *Electronic Dance Music, musical sequencers, analytical interpretation.*

Resumo. *Este é um ensaio analítico sobre duas tracks que podem ser consideradas dentro do “progressive house”, um subgênero da chamada Electronic Dance Music (EDM): Clarity (Zedd) e Silhouettes (Avicii), ambas lançadas em 2012. Através de observações interpretativas, o autor argumenta que implicações composicionais e analíticas deveriam ser consideradas em relação aos diversos suportes e representações que as fundamentam, concentrando-se especificamente sobre a relação entre partituras musicais e sequenciadores. Neste artigo, o ponto de partida é definir quais são as perguntas interpretativas interessantes para a análise dessa música, para então considerar possíveis meios técnicos adequados ao seu escrutínio e, finalmente, relacionar esses meios com os recursos tradicionais da análise musical. Durante todo o artigo, e principalmente ao seu final, diversos aspectos interpretativos são definidos a partir das duas tracks analisadas, levando a uma discussão sobre a adaptação epistemológica da análise musical à música produzida com sequenciadores. Neste caso, portanto, Clarity e Silhouettes são ao mesmo tempo campo de experimentação e fonte para questionamentos ainda abertos em relação à teoria da música, que serão desenvolvidos em estudos subsequentes.*

Palavras-chave: *Electronic Dance Music, Sequenciadores musicais, interpretação analítica.*

1. Introdução

É necessária apenas uma experiência mediana de criação musical alternada entre partituras e sequenciadores para perceber que a escolha desses suportes, além de responder a demandas de atuação profissional distintas, é determinante para vários fatores do produto musical a ser alcançado. O tipo de “escritura” utilizado não é apenas um meio de expressão de ideias sonoras, pois, antes mesmo de receber o primeiro traço (a primeira nota, a primeira fórmula de compasso, o primeiro sampleador ou o primeiro efeito), já remete a determinadas culturas musicais mais do que a outras. Além disso, uma escritura é também caracterizada por suas rotinas, (im)precisões, sutilezas e prazeres específicos, e todas essas coisas, para quem está vivenciando o processo de criação, são também música. Ainda que esses suportes compartilhem muitas lógicas de produção, e ainda que outros suportes sejam conjuntamente utilizados ou a eles misturados, é importante considerar a diferença que eles trazem ao fazer musical – não aquela superficial, de softwares, palavras e gráficos, mas a diferença potencial, sensível para quem está efetivamente ligando pontos entre suporte e imaginação.

Falar de escritura é, no entanto, mais apropriado à partitura do que ao sequenciador. Para a música, excetuando-se contextos de arte conceitual (Stévance 2009), a partitura musical é uma representação. Enquanto está sendo realizada, ela registra e ao mesmo tempo transforma a imaginação sonora de quem a faz. O sequenciador, embora funcione como representação de sons e gestos em distintos graus de arbitrariedade, não é apenas representação: ele é também fonte para o próprio som e, igualmente, registro e transformação da imaginação. Enquanto a partitura termina em uma prospecção e espera sempre de novo pela imaginação sonora, o sequenciador avança até escavar o próprio fenômeno sonoro, polindo-o até virar a própria música. Embora não seja difícil apreciar tal diferença, é talvez impossível compreender suas implicações multiplicadas no processo criativo musical, a não ser através de especulações pontuais que, ao tempo em que exemplificam algumas dessas implicações, nos ajudam a pressentir a intersecção de dois territórios sobre a atividade de compor música, os quais, em contrapartida, são facilmente confundidos na atividade de ouvir e apreciar música.

Neste artigo, apresento algumas dessas especulações. Meu objetivo, no entanto, não é discutir processos composicionais, mas sim justamente apontar sua interferência em determinadas músicas, argumentando que essa interferência deveria ser melhor considerada na análise musical. A teoria da música, tendo se formado ao redor da partitura e, por conseguinte, da noção de obra em detrimento da noção de performance, desenvolveu suas ferramentas de estudo a partir do que esse suporte sabe nos dizer, refletindo também as suas ignorâncias. Um paradigma textualista, considera Nicholas Cook, cuja persistência comprometeu até mesmo o intento reformista da chamada “Nova Musicologia” anglófona (Cook 2013, 26).

Hoje, deixados para trás os últimos vestígios modernistas da teoria em música, não é mais possível fazer vista grossa a todas as músicas que prescindem da partitura, considerando-as o Outro não-ocidental ou, no caso das músicas ditas populares, o Outro não-erudito, não ligado ao avanço das pesquisas na área. Essa observação não é novidade no plano das ideias, porém precisa ser refeita no plano didático e da análise musical, onde a carência de recursos alternativos não tardará em parecer omissão deliberada ou, no pior dos casos, simplesmente obsolescência do campo de estudos. Ao querer transcender a partitura (seu último livro chama-se sintomaticamente *Beyond the Score*), Cook se concentra precisamente na cultura musical euroclássica, ao mesmo tempo geradora e oriunda desse suporte. Sob a perspectiva da análise musical, muito fica por ser pensado a

respeito das culturas que nem sequer passaram pela partitura, sendo total ou parcialmente *aliens to the score*. Nesses casos, uma transcrição tem pouca coisa interessante a dizer, pois, conforme argumentado acima, o próprio processo de criação envolveu outros tipos de representação, que resultam em outros conceitos e lógicas de produção.

Mais especificamente, portanto, quero me deter sobre música gravada e/ou produzida recentemente em sequenciadores digitais, canções de EDM¹. O processo analítico é fundamentalmente inverso em relação àquele que parte da partitura: parte-se do som para se interpretar através da representação. Já há aqui uma disparidade terminológica que reflete um jogo de conceitos: este estudo não trata de peças, nem de obras; trata de tracks, mais especificamente versões para rádio (cf. Moore 2012, 15). Por ter caráter especulativo, sua conclusão não poderá abranger plenamente a discussão de fundo exposta mais acima (para dar profundidade a essa discussão, pretendo fazer outros estudos na sequência deste), porém espero apontar de forma persuasiva aspectos latentes que merecem atenção no âmbito de teorias e metodologias na análise musical.

2. Interpretação a partir e através da representação

Em seu livro sobre análise de canções gravadas, Allan Moore também argumenta sobre a necessidade de uma redistribuição de peso entre aspectos musicais na análise. Para o ouvinte da gravação, diz o autor, as primeiras observações frequentemente “focam-se sobre as sonoridades dos instrumentos, como trabalham juntos, e onde aparentemente se situam dentro da gravação” (Moore 2012, 20). Embora se possa discutir a acuidade empírica da afirmação, é notável, por parte do autor, a intenção de fundamentar seu estudo em parâmetros secundários ou mesmo irrelevantes em uma partitura, neste caso, timbre, textura e percepção espacial – o último deles, particularmente, me parece estranho como primeira observação do ouvinte. No caso específico da posição panorâmica do som gravado em estéreo, por exemplo, Moore desenvolveu um tipo de representação chamado caixa de som (*soundbox*), o qual eu mesmo experimentei em vídeo de contexto didático, sobre a canção *He won't go*, de Adele².

Outras ferramentas representacionais importantes são encontradas nos métodos gráficos tradicionais de análise acústica: oscilograma, espectrograma e sonograma. Não cabe aqui a introdução a esses métodos, os quais encontram-se bem fundamentados em português, como, por exemplo, em tradução do trabalho de Ángel Rodríguez (2006). Bastará dizer que essas ferramentas, juntamente com a caixa sonora de Moore, são complementares em termos de informação acústica: o oscilograma fornece precisão notável em termos de forma de onda, amplitude e tempo, enquanto o sonograma distribui graficamente essa amplitude na gama de frequências registradas, ao passo em que o espectrograma, apesar de não representar o tempo, concede precisão de amplitude para cada parcial ou harmônico do som “congelado”. Informações diversas estão condensadas sinteticamente no gráfico abaixo, que combina as sessões da versão para rádio de *Clarity* (Zedd, 2012), dispostas em formato de onda no sequenciador do software Reason 9.1:

¹ *Eletronic Dance Music*. O termo, como inúmeras denominações no universo da música eletrônica, não é isento de polêmica. Aqui é usado como denominação genérica à vertente pop desse universo. Em vários pontos do artigo, manterei designações em inglês sem uso de itálico, quando tratarem de termos relacionados à tecnologia e usados corriqueiramente no Brasil, sem tradução consensual para o português. Em caso de dúvidas, o leitor pode consultar um glossário de termos relacionados à música eletrônica: https://thump.vice.com/pt_br/topic/glossario-da-musica-eletronica (acessado em 10/02/2017).

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjEjhdGr10>.

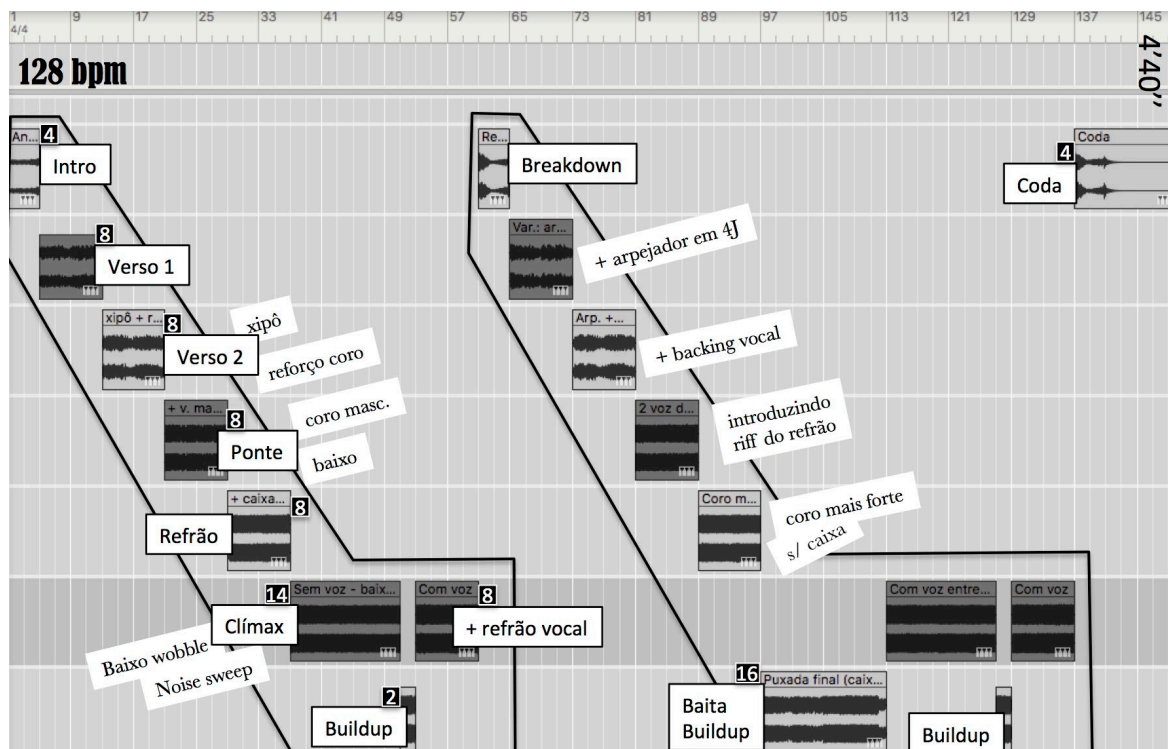


Figura 1: representação na íntegra de *Clarity* (Zedd ft. Foxes, radio edit).

A maioria dessas informações são mais propriamente musicais do que sonoras. Cada linha horizontal contém uma sessão da track, indicadas com os termos analíticos tradicionais para canção (introdução, verso, ponte e refrão). Os buildups são processos de intensificação e condução para os pontos climáticos, usualmente através duplicações subsequentes de beats, glissandos e varreduras de ruído. Constituem um clichê característico em vários subgêneros da EDM e, como tal, são também pontos de demonstração de virtuosismo e técnicas extravagantes para produtores – performances em festas também costumam sincronizar buildups com efeitos de luzes, vídeo e fumaça. Voltando ao gráfico: as etiquetas menores, levemente inclinadas, dão conta das principais mudanças de textura e instrumentação eletrônica; finalmente, os pequenos quadrados numerados indicam a quantidade de compassos para cada sessão.

Algumas conclusões sobre formas e padrões estão evidentes. A track segue um esquema rígido de quadratura em grupos de 4, 8 e 16 compassos (no clímax, estou considerando os dois compassos de buildup como parte da soma). Formalmente, está dividida em duas partes que perfazem o mesmo caminho. Trata-se, na terminologia de Moore, de uma forma cumulativa (Moore 2012, 175), devido ao seu caráter propulsivo em direção ao clímax.

Para percorrer duas vezes o mesmo caminho sem nos entediar ou aborrecer, Zedd nos dá algumas paisagens novas na segunda viagem, dentre as quais se destaca o enorme processo de intensificação interveniente entre o refrão e o clímax, indicado no gráfico como “baita buildup”. A intenção do produtor parece clara, pois compartilha de uma certa cultura estética: se vamos experimentar duas vezes a mesma coisa, que a segunda vez seja mais intensa. Entretanto, note-se que o perfil das ondas sonoras, já desde a primeira ponte, praticamente ocupou todo o espaço possível de intensificação em termos de amplitude. O perfil geral é típico de tracks altamente comprimidas, comum em versões de música pop para rádio, configurando um fenômeno fonográfico que vem sendo chamado pejorativamente de Loudness War. Ao manter-se praticamente constante no limiar da distorção digital, a track tem pouco espaço para dinâmicas de intensidade, embora seja

observável, na figura 1, um crescendo desde a introdução até pelo menos a ponte. Por outro lado, é igualmente observável a saturação sonora nas sessões de clímax, o que provavelmente explica o fato de Zedd as ter mantido praticamente idênticas – a única diferença de som está na inserção antecipada de trechos do refrão vocal, ausentes no primeiro clímax. O mesmo fator parece ser motivador para a composição do “baita buildup” na segunda parte da track: desta forma, apesar de chegarmos duas vezes ao mesmo lugar, na segunda vez ele parece diferente pelo acúmulo extra de expectativa gerado durante a viagem.

Essas estratégias composicionais são recursos de narrativa musical destinados a manter a constância de interesse durante a audição da track. Com adaptações e manipulações, pode ser reencontrado em muitos outros trabalhos, notadamente nesse subgênero específico da EDM, geralmente chamado de progressive ou electro house. Em *Silhouettes* (2012), Avicii percorre suas duas vezes um caminho formalmente parecido ao de *Clarity*. Na segunda volta, aparecem transformações principalmente na linha vocal, acrescentando dobramentos, elevando registro e fazendo variações melódicas. Além disso, apesar de não recorrer a um buildup especial, Avicii expande o segundo clímax em oito compassos, dando-lhe peso de proporção em relação ao primeiro.

Há ainda um fator importante a ser acrescentado, precisamente o ponto forte da notação em partitura musical, e para o qual a representação da figura 1 é completamente cega. Me refiro às alturas, ou, justa e simplesmente, notas. Porém, antes de encontrar, agrupar e analisar notas, vale a pena refazer um argumento apenas insinuado mais acima, desta vez com a devida profundidade de implicações. Ao considerar a partitura como uma prospecção e o sequenciador como fonte sonora, tenho em mente dois aspectos distintivos determinantes para a interpretação analítica. O primeiro aspecto reside na vocação comunicativa e social da partitura, ao passo em que o sequenciador, embora possa ser adaptado a fins comunicativos (eu mesmo acabo de fazer isso), é, fundamentalmente, uma interface entre humanos e máquinas. Infelizmente, Zedd ou Avicii não “publicam” suas sequências, que poderiam ser comercializadas como arquivos digitais, através dos quais se pudesse estudar em detalhe cada programação de sintetizadores e arpejadores, recursos de equalização ou processamento de áudio, automações e assim por diante. Se houvesse semelhante mercado de publicação, os autores certamente passariam a ser preocupar fortemente com a apresentação e aparência estética dessas sequências, manifestando gostos, culturas e posições também através de seu apelo visual e lógica de programação.

Nesse sentido, o segundo aspecto distintivo aparece quando a partitura, ao abster-se do terreno da realização sonora, se torna uma manifestação culturalmente mais complexa do que o sequenciador, na medida em que está mais repleta de ficções, ideologias, maneirismos e concepções identitárias. A própria nota é sabidamente uma ficção, pois sequer começa a representar a complexidade da interação de frequências e amplitudes no tempo, decorrentes, por exemplo, de sua realização sonora em um instrumento qualquer. A partitura é música que quer soar, mas sempre através da imaginação de quem a estuda ou a toca. Com todos os seus rudimentos notacionais, fica muito aquém do fenômeno sonoro, porém, ainda quando o reduz, ultrapassa enormemente esse fenômeno e, em seu universo restrito, testemunha a existência da música como algo muito além do som.

Ambas as tracks, *Clarity* e *Silhouettes*, seriam transcritas na armadura de lá bemol, porém a tonalidade de cada uma delas é discutível. Em termos de sintaxe harmônica, é notável o status de âncora concedido ao acorde de Db, que seria o IV no modo jônio. Esse grau, que na teoria harmônica tradicional representaria um deslocamento em relação à tônica chamado “subdominante”, serve de impulso ou chegada para absolutamente todas as

progressões de cada uma das duas músicas³. Para mim, em teoria e em percepção, essa condição é suficiente para tomar Db como tônica, considerando ambas as tracks em modo lídio. As melodias cantadas, todavia, enfatizam claramente o lá bemol como centro. Esse tipo de ambiguidade, de tendência pandiatônica, tem também uma relação estilística com a composição em sequenciador digital, que induz o trabalho com superposição de materiais frequentemente gerados em outros sequenciadores ou arpejadores. Essa superposição é muitas vezes responsável pela expansão de acordes, como parece ser o caso, por exemplo, da #11 sobre Db, aos 0'40'' de *Silhouettes*. Nas pontes dessa mesma track (0'22'' e 1'52''), a superposição de um ostinato de três notas curtas sobre a progressão de base gera movimento métrico e harmônico. O mesmo pode ser dito das quartas acrescentadas como variação na repetição do primeiro verso de *Clarity* (2'00''), nesse caso com sincronia métrica e um trabalho extra na manipulação de timbre (uso de filtro) e articulação (transformação gradual de notas curtas em longas e vice-versa).

Esse tipo de hibridação através da superposição de elementos rítmicos e harmônicos na EDM está fortemente relacionado com a produção musical através de sequenciadores, que muitas vezes acumula patches articulados via MIDI em suas próprias sequências rítmicas, programadas separadamente e depois misturadas. Os “acordes”, neste caso, podem ficar extremamente maleáveis ou mesmo difusos, ou seja, difíceis de serem delimitados através da notação em cifras. O mesmo pode ser dito da polimetria. No clímax de *Silhouettes*, sem a presença da voz, os sintetizadores de preenchimento harmônico e melodia estão $\frac{1}{4}$ de tempo adiantados ao beat, composto simplesmente por bumbo e xipô sintetizados, enquanto o baixo sintetizado faz o meio de campo: ora de um lado, ora de outro. Essa configuração poderia ser representada em partitura conforme a figura 2:

Figura 2: representação do começo do primeiro clímax de *Silhouettes* (Avicii ft. Salem al Fakir, radio edit) – transcrição do autor.

Note-se, na figura 2, a escrita da colcheia sobre a nota melódica mi bemol nos compassos 29 e 31, que funciona sempre como anacruse e impulso para o lá bemol que o

³ *Clarity* está completamente baseada no loop de acordes |: Bb4 \uparrow | Eb | Fm⁷ Ab/C | Db⁹ :|. *Silhouettes* tem uma para versos e ponte |: Db Cm/Eb | Fm | Ab/C :|, outra para refrão |: Db | % | Fm | Eb :|. Essa cifração, no entanto, dá conta apenas de um nível estrutural da harmonia, estando sujeita a diversas manipulações circunstanciais.

segue. A sincronia com o beat é, assim, “forçada” toda vez que a descida láb-sol-mib-dó aparece, fator que determinou minha opção pela escrita alternada entre compassos de cinco e três tempos – algo que certamente não representaria a percepção de quem dança ao som de *Silhouettes*. No entanto, como se pode inferir a partir da prática de produção musical em sequenciadores, essas quiálteras de 4:3 não foram tocadas, mas sim programadas e editadas no próprio sequenciador, portanto seria mais adequado e elucidativo ao processo em questão representá-las com algo ao estilo da figura 3.

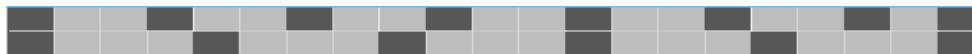


Figura 3: representação rítmica do primeiro compasso da figura 2 em um sequenciador MIDI

Para fins de simplificação e economia de espaço, opto por apresentar apenas duas sequências em notas MIDI, respectivamente para a linha melódica e para o bumbo, onde cada quadrado representa um $\frac{1}{4}$ de beat. Uma representação completa poderia ser gerada em formato piano roll, porém, para casos mais complexos, é importante observar que o sequenciador digital é mais do que um elemento gráfico, ou seja, é um recurso hipertextual. Mais do que informação acumulada sobre um mesmo suporte visual, tem-se uma rede de dispositivos interconectados, a maioria deles não visíveis em patches, plugins, dentro de clips, processadores, no mixer e assim por diante.

3. Representação a partir e através da interpretação

A partir das observações analíticas feitas até aqui, são perceptíveis muitas similaridades entre *Clarity* e *Silhouettes*. Para começar, ambas são formas cumulativas e compartilham o mesmo esquema bipartido – o fato de *Clarity* contar com a intromissão de um buildup diferenciado na segunda volta, ausente em *Silhouettes*, deve ser posto aqui em segundo plano, pois não altera o perfil formal equivalente entre elas.

Outra similaridade é o fato de o clímax, nos dois casos, ser justamente o lugar de desaparecimento da voz (no caso de *Clarity*, o refrão vocal aparece, porém apenas na repetição do clímax). Apesar de menos comum na canção pop em geral, esse recurso parece bastante recorrente na EDM, onde muitas vezes a marca de uma track não está na linha vocal, mas sim em algum tipo de riff que surge em sessões culminantes – vários exemplos dessa estratégia podem ser encontrados em tracks próximas a essas (*Don't you worry child*, 2012, Swedish House Mafia; *Blame*, Calvin Harris, 2014), inclusive de Zedd (*Ignite*, 2016) e Avicii (*Wake me up*, 2013). Mais uma vez, o meio de produção torna compreensíveis os traços estilísticos que se formam consensualmente: em todos os casos citados, segundo o costume, a autoria da música é creditada ao produtor e DJ, sendo os cantores creditados como participação (*featuring*). Essa inversão hierárquica de papéis tradicionais no universo social da canção provoca, assim, um reflexo estilístico no próprio processo composicional – sintomaticamente, cantoras e cantores em tracks de EDM são não raro bem menos conhecidos fora desse nicho específico. Quando o contexto profissional muda ou os vocais em questão vêm de uma personalidade de peso global, espera-se provavelmente uma redefinição de conceitos e, conseqüentemente, resultados musicais. Em *G.U.Y* (2014), a voz Lady Gaga é evidentemente o principal elemento a ser acompanhado, com refrão vocal e clímax coincidindo à maneira tradicional – mesmo com autoria compartilhada, certamente não se trata de um “Zedd feat. Lady Gaga”, mas sim precisamente o contrário.

Por fim, outras similaridades já foram evidenciadas, concernentes ao vocabulário harmônico e melódico das tracks (âncora sobre o IV do modo jônio, pandiatonicismo e caracterização difusa de entidades harmônicas, como acordes). Todos esses elementos, conforme argumentado, são referências estilísticas do subgênero musical aqui abordado, e podem ser igualmente relacionados com o meio tecnológico através do qual foram elaborados.

Agora, como pode uma gravação com dinâmica de intensidade restrita, âmbito vocal relativamente contido, fundamentada em loops organizados em quadratura rígida e com conteúdo harmônico em curto-circuito, como pode essa gravação gerar uma forma musical cumulativa? É verdade que a pergunta força um pouco a síntese de elementos mencionados até aqui em uma visão mais enrijecida. Viu-se, por exemplo, que, apesar do uso abundante de compressão, ainda sobra um espaço de amplitude para um crescendo moderado que salienta o perfil formal cumulativo, fato claramente observável na figura 1. Além disso, nas duas tracks, a linha melódica vocal vai em linha melódica ascendente, o que rima com a tradição e também ajuda a delinear esse perfil. Outros recursos cumulativos clássicos também devem apontados no acréscimo gradativo de novos “instrumentos” em direção ao clímax e, com isso, também novas camadas rítmicas que ajudam um pouco na construção expectante.

Ainda assim, é importante observar que todas as características musicais mencionadas na pergunta, apesar de seu simplismo, correspondem ao que a teoria da música preconizaria como sendo precisamente contrário à geração de expectativa, ou seja, à inércia. Em seu casamento com a partitura e com a cultura euroclássica, a tradição analítica em música sempre concedeu à dimensão harmônica o poder principal em relação à manipulação de tensões e controle da temporalidade. Sob sua perspectiva, a tensão entre tonalidades, principalmente se centrada na modulação, é a principal metáfora relacional entre música, tempo e espaço. É assim que o tempo progressivo em música, para Raymond Monelle, está historicamente relacionado com o alargamento de frases modulatórias, ênfase em pontos tonais de chegada e construção de cadeias de sequências, todos esses dispositivos harmônicos (cf. MONELLE 2002, 96-102). Phillip Tagg, preocupado com a função formal de loops de acordes na música pop, refaz o mesmo argumento sob perspectiva inversa, afirmando ser essa uma questão não somente “de ‘viagem’ harmônica – ‘um lugar atraente para se deslocar’ – mas também de *condição* harmônica – ‘um lugar atraente para se *ficar*’” (Tagg 2014, 357).

Clarity e *Silhouettes* não se sobressaem em nenhum dos pré-requisitos teoricamente óbvios para a temporalidade progressiva: não possuem acelerações (o andamento em 128 bpm permanece intocado), crescendos de amplitude são relativamente tímidos, e as progressões harmônicas são totalmente (ou quase, no caso de *Silhouettes*) baseadas em um único loop de acordes. Para começar a explicar o fenômeno cumulativo nessas tracks, com seus processos de intensificação e pontos culminantes, deve-se começar por olhar a “harmonia” por outro viés, não aquele das notas e sim, precisamente, o dos harmônicos e parciais. Com uma audição atenta das duas tracks, se perceberá uma importante transformação de sonoridade entre introdução e clímax. Sonoridade, claro, é um termo extremamente vago, assim como timbre. A teoria da música sempre lhes reservou uma aura mística e, se essa atitude encontra alguma razão na extrema complexidade do fenômeno acústico, também deve muito ao fato de esse mesmo fenômeno ser praticamente ignorado pela partitura.

A transformação a que me refiro, neste caso, seria provavelmente compreendida por via de metáforas: do som frio ao som quente, do som liso ao som cortante, do som escuro ao som brilhante, ou, mais próximo do jargão da EDM, do som limpo ao som *dirty*. Trata-se de uma outra dimensão sonora e musical, associada à amplitude, à textura e à harmonia, porém com sua própria autonomia em relação a processos de intensificação. A melhor maneira de representá-la é através de um sonograma de *Clarity* e *Silhouettes*.

Na figura 4, as duas tracks estão representadas na íntegra (eixo temporal x) em toda a gama de frequências humanamente audíveis (eixo y). Quanto mais clara for a cor do gráfico, maior a amplitude das frequências representadas e vice-versa. Em ambos os gráficos, e mais claramente ainda no de *Clarity*, nota-se um progressivo preenchimento do espectro, até a sua quase saturação. Já estará evidente que, em cada um dos gráficos, os dois momentos de maior saturação correspondem ao clímax e sua reaparição nas duas tracks – de fato, em nenhum outro tipo de representação visual ficaria mais óbvia a bipartição formal argumentada anteriormente. Nos momentos de clímax, foram circuladas as regiões de frequências mais agudas e mais graves, que são aquelas onde se nota um maior contraste. No caso das frequências agudas, esse contraste se deve em grande medida à inserção de varredura de ruído (noise sweep) sincronizando com o clímax (em *Silhouettes*, esse recurso é também utilizado duas vezes no refrão, o que alivia um pouco o contraste gráfico em relação ao clímax). No caso das frequências mais graves, estão representando a inserção tardia, em *Silhouettes*, de baixo e bumbo sintetizados. Em *Clarity*, apesar de haver um baixo substancial pelo menos desde a ponte, o contraste nos graves é ainda mais acentuado no clímax, devido a sua duplicação com outro baixo, bem mais sujo, aproximando-se do efeito wobble típico do dubstep. Também é visivelmente notável, em *Clarity*, o trecho que denominei “baita buildup” na figura 1 (marcado com o quadrilátero).

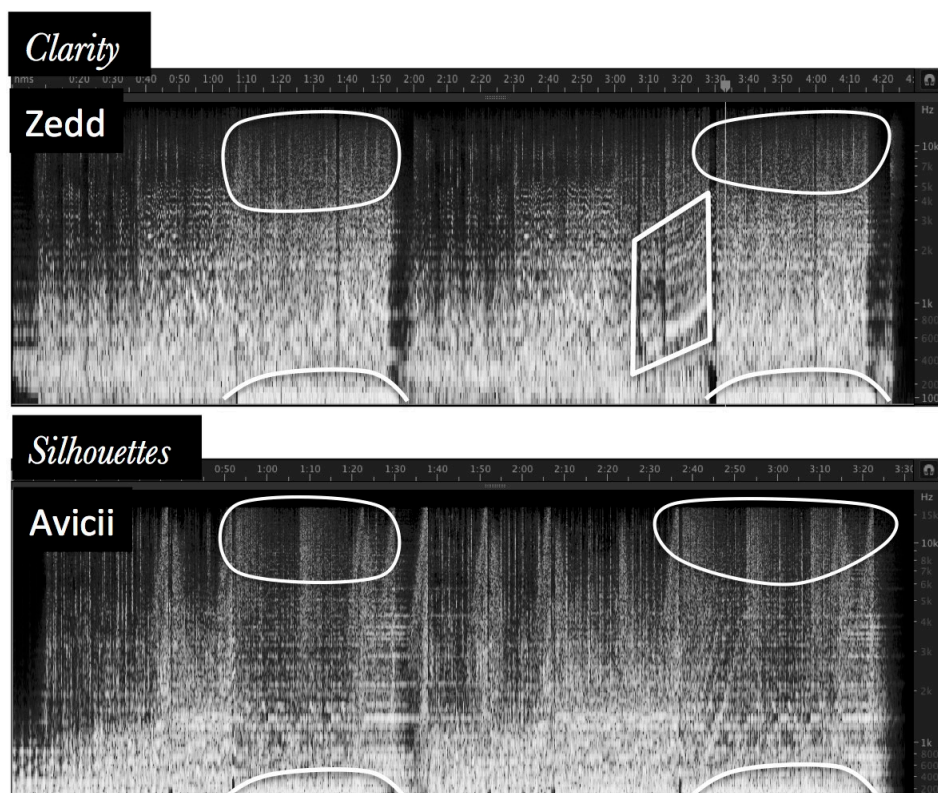


Figura 4: sonogramas de *Clarity* e *Silhouettes*

Esse preenchimento do espectro, que responde pelos sons ficando perceptivelmente mais “sujos” no decorrer da intensificação, é o principal responsável pela forma cumulativa, ajudado pelos outros recursos mais tradicionais já mencionados. Mas há outros elementos nas tracks a serem considerados, dentre eles a importante referencia perceptiva de espaço. Em *Silhouettes*, a primeira aparição do bumbo surge com apenas um ataque ao começo do refrão (0’37’’), prolongado por um longo reverb e glissando em direção ao grave. Ao mesmo tempo em que interrompe os sons bem mais próximos de xipô e palmas, esse ataque “ao longe” ajuda a colocar a música, repentinamente, sob a perspectiva de um horizonte bem mais amplo, certamente interferindo na expectativa em relação ao drop do clímax, que chegará na próxima sessão. O mesmo recurso aparece na ponte de *Clarity* (0’37’’), desta vez remetendo a um tambor aparentemente maior e igualmente distante, ao mesmo tempo em que as vozes do fundo aparecem ao ouvinte, pela primeira vez, como um grande coro masculino, vocalizando em uníssono o mesmo motivo melódico que está presente na track do começo ao fim. Aqui, juntamente com a distância física simulada pelo reverb, está também a distância exótica do Outro, carregada de uma vaga religiosidade imemorial de tambores e vozes em uníssono.

Como havia anunciado na introdução deste artigo, seu caráter especulativo não me permitirá dar a profundidade e conclusão devidas às questões aqui levantadas, principalmente no tocante à relação entre representações e suportes para a composição e para a interpretação analítica. Acima de tudo, foram estudadas apenas duas tracks de um subgênero da EDM, o que dificilmente constituiria um *corpus* adequado para uma pesquisa com essa abrangência. Esse repertório será, portanto, ampliado em estudos subsequentes, buscando inclusive dar conta de particularidades observadas no rap e funk produzidos, também via sequenciador, no Brasil.

Por ora, à guisa de consideração final, é importante salientar a abordagem multi-representacional preconizada por este estudo. Sensibilidade, imaginação e formulação de ideias devem ser ponto de partida para qualquer atividade cultural, como é o caso da análise musical. A partir disso é que se deve buscar meios de expressão, observação e argumentação. No entanto, assim como na criação artística, a manipulação de técnicas e suportes variados pode não ser um fim em si, porém certamente faz delação de intenções, histórias e ideologias, além de determinar, muitas vezes inadvertidamente, decisões e resultados em processos criativos. Todos esses fatores devem, portanto, integrar o pensamento crítico na teoria da música, para que se possa alcançar efetividade e perspicácia em seus projetos e suas reformas.

Referências

- Rodríguez, Ángel. 2006. A dimensão Sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score*. Oxford: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Moore, Allan. 2012. *Song Means: analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Stévance, Sophie. 2009. *Duchamp, compositeur*. Paris: L’Harmattan.
- Tagg, Phillip. 2014. *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press. E-book version 2.5.2, 2014-10-09.